

*На правах рукописи*



**ГРОЦКИЙ Денис Олегович**

**СИМФОНИИ В. БАРКАУСКАСА: ПОЭТИКА ЖАНРА**

17.00.02 Музыкальное искусство

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени

кандидата искусствоведения

Москва – 2018

Работа выполнена в Российской академии музыки имени Гнесиных

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор  
**Цареградская Татьяна Владимировна**

Официальные оппоненты: **Скурко Евгения Романовна**  
доктор искусствоведения, профессор,  
Уфимский государственный институт искусств  
им. Загира Исмагилова,  
профессор кафедры теории музыки

**Клочкова Елена Викторовна**  
кандидат искусствоведения, доцент,  
Российский государственный университет  
им. А. Н. Косыгина, Академия имени Маймонида,  
профессор кафедры музыковедения и аналитической  
методологии

Ведущая организация: Нижегородская государственная консерватория  
им. М. И. Глинки

Защита состоится «24» апреля 2018 года в 14 часов на заседании диссертационного совета Д 210.012.01, созданного на базе Российской академии музыки имени Гнесиных (121069, Москва, ул. Поварская 30/36).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте РАМ имени Гнесиных: <http://www.gnesin-academy.ru/node/27419>.

Автореферат разослан «\_\_» \_\_\_\_\_ 2018 года

И.о. ученого секретаря  
диссертационного совета



Рыжинский  
Александр Сергеевич

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

*Актуальность исследования.* 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. 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», автор развернутого цикла симфоний (с Первой по Седьмую<sup>1</sup>).

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

Жанр симфонии был привлекательным и актуальным не только для Баркаускаса. Во второй половине XX века к нему обращаются крупнейшие композиторы Европы и Америки: Р. Воан-Вильямс, С. Губайдулина, Х. Гурецкий, П. Кадош, Г. Канчели, З. Кодай, И. Крейчи, В. Лютославский, К. Пендерецкий, К. Пануфник, А. Пярт, Р. Симпсон, Г. Уствольская, Х. Хенце, А. Шнитке, и др. Закономерно, что после тех достижений в области симфонизма, которыми был богат конец XIX века, в XX веке этот жанр связывался с особой, повышенной концепционной нагрузкой, и каждый из упомянутых композиторов искал индивидуальный подход к симфонии.

---

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

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.

**Степень изученности.** 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. Арановского «Симфонические искания». 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». В указанном труде упоминаются и симфонии литовских авторов - Ю. Юзелюнаса и Ю. Юозапайтиса.

Также следует отметить исследования Т. Дубовой, Е. Зинькевич, М. Рухкян, Е. Скурко, посвященные симфониям, написанным в рамках одной национальной школы и научные труды европейских музыковедов Й. Хавлик (J. Havlík), Л. Хедвал (L. Hedwall), П. Йост (P. Jost), К. Корхонен (K. Korhonen), Й. Шаарвехтер (J. Schaarwächter), Р. Стефан (R. Stephan), авторы которых анализируют значительное число сочинений, иллюстрирующих многообразие индивидуальных подходов в процессе их написания.

Авторское решение проблемы жанра симфонии нашло отражение в трудах российских музыкантов М. Тараканова «Стиль симфоний Прокофьева» (1968) и С. Слонимского «Симфонии Прокофьева» (1964). Оба исследователя, опираясь на собственный индивидуальный подход, анализируют один и тот же объект совершенно по-разному. В то время как Тараканов рассматривает стиль каждой из симфоний композитора, Слонимский обращается к общим проблемам жанра, выводя и обобщая основные тенденции симфонического письма С. Прокофьева.

Ракурс «поэтики композиции» использован в исследовании симфоний А. Эшпая А. Кардаш. Автор понимает поэтику музыкальную как близкую поэтике литературной, сосредотачиваясь «на проблеме анализа произведения искусства как эстетического объекта, построенного по определенной системе художественных принципов, обусловленных стилем»<sup>2</sup>, в то время как Е. Клочкова, работая с симфониями А. Караманова, делает акцент на проблеме метода анализа<sup>3</sup>.

Среди трудов, посвященных исследованию творчества непосредственно Баркаускаса, первое место занимают исследования по описанию его музыкального языка и композиторской техники - литовские музыковеды А. Байорунайте, Ж. Броварец, Б. Дайлидайте, Ю. Катинайте, Л. Фишер. Произведениям литовского классика также посвящены работы: Й. Гаудримаса, Г. Григорьевой, Г. Ждановой, А. Карашки, Л. Лезле, И. Микшите, Н. Ржавинской, И. Сотниковой, Ю. Холопова, однако трудов, относящихся непосредственно к симфоническому творчеству композитора, нам обнаружить не удалось.

**Объектом исследования** служит симфоническое творчество Баркаускаса, предметом исследования - поэтика его симфоний.

Поскольку композитор считает симфонию центральным жанром своего творчества, **целью** настоящего **исследования** является анализ структурных и содержательных особенностей данного жанра и выявление специфики отдельных выразительных средств.

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

- рассмотреть внемusикальную идею как «порождающую структуру» симфоний Баркаускаса;
- проанализировать средства выражения (техники композиции и конструктивные элементы);

<sup>2</sup> Кардаш А. Е. Симфонии Андрея Эшпая : поэтика жанра. М., 2008.

<sup>3</sup> См., в частности, Клочкова Е. Религиозные симфонии Алемдара Караманова : в поисках адекватного метода анализа. М., 2010. С. 274.

- описать способы взаимодействия выразительных средств и основной идеи в симфониях композитора;
- показать реализацию всей совокупности композиционных принципов в рамках одного произведения.

**Материалом** исследования служат партитуры симфоний Баркаускаса (с Первой по Седьмую): изданные (Вторая, Третья и Четвертая) и рукописные (Пятая, Шестая и Седьмая).

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 Баркаускаса. Таким образом, 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 использовались имеющиеся аудиозаписи этих произведений. Полный список материалов приведен в Приложении (С. 195-198 диссертации).

Дополнительным материалом 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» (1980) и «Музыка – цель жизни» (1987).

**Научная новизна.** В диссертации впервые полно охвачено симфоническое творчество Баркаускаса, ключевое для понимания его авторского «я». Мы выделяем как особенность проблематики симфоний развертывание *внемusыкальной 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<sup>4</sup>), 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 и методы исследования.** При анализе основных принципов драматургии симфоний Баркаускаса используется преимущественно *структурно-функциональный анализ*, основные принципы которого описаны в исследовании В. Бобровского «Функциональные основы музыкальной формы» (1977). Такой подход представляется оправданным постольку, поскольку концептуальное представление Баркаускаса о симфонии в целом не выходит за рамки классических норм. Для обоснования связи внемузыкальных идей и музыкальных приемов мы обращаемся к методам *герменевтики* в опоре на труды В. Дильтея (2001) и Л. Акопяна (1995). *Сравнительно-исторический* метод исследования употребляется при анализе симфонического творчества Баркаускаса в контексте европейских симфонических традиций второй половины XX века.

В анализе симфоний в качестве опорного мы используем широко распространенное в музыковедении последних лет понятие *поэтики*<sup>5</sup>, которое восходит к определению В. Иванова применительно к литературе: «Поэтика – наука о строении литературных произведений и системе эстетических средств, в них используемых»<sup>6</sup>, поскольку постулируем важность динамики взаимодействия внемузыкальных идей симфоний и музыкального текста.

Методологически оправданным представляется нам использование понятия «конструктивный элемент». Родственный термин «центральный

<sup>4</sup> Холопов Ю. Гармония : Теоретический курс. СПб., 2003.

<sup>5</sup> Об этом подробнее: Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М., 2002.

<sup>6</sup> Иванов В. В. Поэтика // Краткая Литературная Энциклопедия : В 9-ти тт. М., 1968. Т. 5. Стлб. 936–943.

элемент» в начале XX века в музыкальный обиход ввел Г. Эрpf<sup>7</sup>. Почти век спустя Б. Асафьев определяет попевку как *интонационно-конструктивный элемент* мелодии, «который образует группу сопряженных тонов, составляющих мелодический оборот или рельеф»<sup>8</sup>. Ю. Холопов использует термин «*конструктивный элемент*» применительно к области гармонии: «Основной конструктивный элемент гармонической системы — комплекс звуков. В простейшем виде это интервал, в более сложном — созвучие, которое в процессе эволюции музыкального языка предстает в самых различных модификациях»<sup>9</sup>. Мы используем понятие «конструктивный элемент» двояко: и как последовательность звуков, мотив (*горизонтальное мелодическое построение*), или просто ритмическая фигура (*горизонтальное ритмическое построение*); и как комплекс звуков, созвучие (*вертикальное построение*).

Другое понятие, требующее комментария, — это понятие «основной идеи произведения». При всей его многозначности мы, вслед за Баркаускасом, используем его как константу, представляющую собой *motto* в логической конструкции симфоний.

Также вводится понятие «технологическая декларативность», обозначающее 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** выдвигается предположение о том, что поэтика (совокупность выразительных средств) в симфониях 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

<sup>7</sup> Erpf H. Studien zur Harmonie und Klangtechnik der neueren Musik. Leipzig, 1927.

<sup>8</sup> Асафьев Б. Речевая интонация. М., Л., 1965. С. 19.

<sup>9</sup> Холопов Ю. Гармония: Теоретический курс: Учебник. СПб., 2003.



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;
- С точки зрения концепции симфонии 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. Основной текст диссертации изложен на 162 страницах. **Список литературы** включает 214 наименований. **В Приложении** дается объемный иллюстративный нотный материал и прочие дополнительные материалы.

## **ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ**

Во Введении обосновывается актуальность работы, определяются объект и предмет исследования, а также материал диссертации, сформулированы ее главная проблема, цели и задачи, раскрыта степень ее разработанности и научная новизна, показана ее теоретическая и практическая значимость.

В **Главе 1 КОМПОЗИТОР И ЕГО МИР** анализируется формирование творческой личности Баркаускаса в контексте музыкального искусства второй половины XX века.

**§1. Основные этапы становления творческой индивидуальности В. Баркаускаса.** В этом разделе отмечаются особенности становления творческой индивидуальности Баркаускаса, важную роль в котором играет его образование: до консерватории он окончил физико-математический факультет Вильнюсского педагогического института, и лишь затем - композиторский факультет Вильнюсской консерватории по классу литовского композитора и педагога А. Рачюнаса.

Период ученичества музыканта (60-е - 70-е годы XX века) демонстрирует традиционные для его раннего творчества тенденции: попытки мыслить в рамках тональности позднее - и во многом благодаря участию в фестивале «Варшавская осень» - сменились бурным экспериментированием в направлении, характерном для творчества польских композиторов (Лютославский, Пендерецкий), а также Д. Лигети. Этот период (70-е – 80-е годы XX века) можно назвать периодом «технологической декларативности» и поиска своего творческого метода. На тот момент синтез техник, используемый польскими композиторами, был одним из основных композиторских средств Баркаускаса. Со временем эстетика модернизма, отвергавшая традиции классической европейской музыки, уступила место иным тенденциям, тяготеющим к эклектизму. Баркаускас движется в том же русле.

**§2. Творческое кредо композитора.** Этот раздел посвящен анализу творческого кредо композитора. основополагающей идеей своего творчества композитор считает «естественную цельность» (лит. *naturali visuma*). На протяжении всего процесса сочинительства автор считает необходимым не конструировать, не монтировать произведение, а ощутить его интегративность, неделимость, т.е. то общее, что сам Баркаускас определяет как *синтез*. В это понятие входит синтезирование различных технических приемов, а также способ совмещения и взаимопроникновения разнообразных интеллектуальных процессов, но не «синтезирование» стилей (как это происходит у Шнитке). При этом Баркаускас подчеркивает, что сам процесс должен происходить естественным образом, как бы «сам собой».

**§3. Симфонии В. Баркаускаса и их основные идеи.** Здесь дается общая характеристика симфоний Баркаускаса и их основных идей. Композиторский путь Баркаускаса прочно связан с жанром симфонии, при этом основой симфонического произведения, как правило, является немзыкальная идея.

Идея определяет цельность концепции. Тем самым симфонии «задаются» определенной программой, и симфонизм Баркаускаса приобретает черты программного симфонизма. В программах симфоний Баркаускаса велика роль

философской составляющей (программы Второй – «*Борьба за победу, необходимую для дальнейшей борьбы*», Шестой – «*В Конце находится Начало*» и Седьмой симфоний – «*Мир-Человек-Шаги человека и Следы, оставленные ими*»), либо политической ангажированности в духе Луиджи Ноно (Пятая симфония - «*Техногенная катастрофа*»). Сложный многокомпонентный мир симфоний 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** посвящена анализу использования различных композиторских техник в симфониях Баркаускаса. Это тональность, политональность, модальность, полимодальность, серийность, алеаторика, сонорика, а также их комбинации.

**§1. Тональность и политональность.** Эпизоды тональности и политональности характеризуются наглядностью и демонстративной безыскусностью и часто используются в качестве контрастных по отношению к более сложным модальным, серийным или сонорным эпизодам. Тональность свойственна Четвертой и Пятой симфониям, а наиболее ярким примером использования политональности является Третья симфония.

**§2. Модальность и полимодальная техника.** Модальная и полимодальная техника относятся к числу основных техник композиции, используемых Баркаускасом. В основе этих техник лежит работа с конструктивными элементами. Модусы Баркаускаса принадлежат к авторским, им свойственна малообъемность, однако в редких случаях он также использует уже известные ладовые структуры (например, октатонику). Композитор особенно часто прибегает к данным техникам, начиная с Четвертой симфонии.

**§3. Серийность.** Серийности как типу композиторской техники отводится одна из основных ролей в Третьей симфонии, что напрямую связано

с воплощением основной идеи данного произведения – «идеи познания». В этой симфонии серийность представлена в неосложненном («чистом») виде.

Как известно, *комплементарность* является одним из основных принципов серийной техники. Можно утверждать, что именно этот принцип характеризует и композиторское мышление Баркаускаса в целом. Однако композитор использует комплементарность намного шире, чем это принято в общекомпозиторской практике: не только на уровне звуковысотности и ритма, но и на уровне конструктивных элементов, и на уровне оркестровки, и даже на уровне драматургии.

**§4. Алеаторика и сонорика.** В симфониях Баркаускаса довольно многочисленны примеры использования алеаторики и сонорики. Особо следует отметить Третью симфонию, для которой характерно постоянное противопоставление алеаторики и строгой серийной техники. В Пятой симфонии алеаторика используется в кульминации симфонии для создания эффекта всеобъемлющего хаоса.

Сонорика для симфоний Баркаускаса не характерна, и чаще этот вид техники встречается в сочетании с другими техниками. Немногочисленные образцы «чистой» сонорики, представлены в различных фактурных формах. Это потоки, звуки с неопределенной максимальной или минимальной высотой, пятна-кластеры.

**§5. Политехника.** Однако в целом произведения В. Баркаускаса политехничны. В большинстве случаев в своих симфониях композитор сочетает различные техники. Применяя каждую из них для оформления определенного уровня музыкального текста, он создает многослойную структуру, демонстрирующую гомофонно-гармонический или полифонический склад, каждая составляющая которого функционально дифференцируется.

Для Второй симфонии наиболее характерно сочетание сонорики, модальной и тональной техник. Различные техники используются в рамках одной части (как противопоставление разделов), в рамках одного раздела, а также они одновременно применяются на разных уровнях музыкального текста.

Встречается пример синтеза модальной техники и алеаторики, а также модальной техники и сонорики.

Самой яркой иллюстрацией одновременного применения различных техник является Третья симфония. В этом произведении взаимодействие техник отличается исключительной сложностью и разнообразием, что позволяет высказать предположение: композитор поставил перед собой задачу именно таким способом (сочетанием и комбинированием различных техник) раскрыть основную идею симфонии, которая формулируется как движение от невежества и незнания к познанию и знанию, как накопление знаний с помощью образования. Такой способ отображения в музыке идеи познания (путем исследования, комбинирования, сочетания, противопоставления и синтезирования техник) аналогичен деятельности ученого.

Начиная с Четвертой симфонии Баркаускас уделяет внимание в основном конструктивным элементам, их развитию и взаимодействию и, как следствие, использует полимодальную технику, основанную именно на этих элементах. Однако и в этом случае автор не отказывается от принципа сочетания техник.

Таким образом, тот факт, что Баркаускас оперирует всеми существующими на сегодняшний день техниками композиции, ставит его в один ряд с такими композиторами, как Лютославский, Шнитке и Щедрин. В свою очередь, техники композиции представляют собой многоплановый набор средств, необходимых для решения творческих задач.

В **Главе 3 КОНСТРУКТИВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ** описываются используемые Баркаускасом как сами элементы, так и их модификации.

**§1. О понятии конструктивного элемента (КЭ).** Конструктивный элемент (КЭ) в творчестве Баркаускаса - это минимальная организованная единица структуры музыкального текста.

**§2. Составные части и виды КЭ.** Основными составными частями КЭ являются интервалы (в основном это малая и большая секунда, тритон и квинта).

Элементы в виде *мелодических* построений – это небольшие мотивные образования, образующие «тематические зерна» симфоний Баркаускаса. Довольно часто эти элементы снабжены фиксированными ритмическими структурами.

КЭ в виде *гармонических* построений в симфониях Баркаускаса являются основным способом организации звуков по вертикали. Они представлены двумя видами: первые составлены в большей степени умозрительно (рационально), вторые найдены интуитивно, слуховым путем.

Попутно отметим наличие *ритмических* построений, которые в неосложненном («чистом») виде встречаются в симфониях Баркаускаса довольно редко. Тем не менее, некоторые из них стоит выделить в отдельную группу, так как данные ритмические фигуры играют отнюдь не последнюю роль в драматургии произведений. Так, например, в Пятой симфонии ритмическое построение триоль+дуоль («Брукнер-ритм») в том или ином виде встречается в каждой части.

**§3. Способы работы: комбинаторика и трансформация.** Работа композитора с конструктивными элементами заключается в комбинаторике (варьирование элемента без изменения базисных параметров) и трансформации (изменение базисных параметров) КЭ. Важно подчеркнуть, что в данном процессе основополагающую роль играет выход на «наивысший уровень», а именно - *воплощение художественной идеи*.

Комбинаторика наглядно представлена в работе с КЭ Второй и Четвертой симфонии, где эти элементы выступают в виде модусов и, таким образом, разрабатываются посредством модальной техники.

В Пятой симфонии работа с элементом в виде квинты *fis-cis*, изложенной в «Брукнер-ритме», является наглядным примером трансформации. Этот элемент преобразуется в зависимости от внемузыкальной идеи каждой части.

**§4. Иерархия конструктивных элементов.** Этот раздел посвящен установлению иерархии конструктивных элементов. КЭ симфоний Баркаускаса отличаются исключительным разнообразием. В каждой симфонии имеется свой

набор КЭ, организованных в соответствии с определенными иерархическими правилами. В произведении присутствуют один или несколько основных КЭ, которые композитор использует в рамках всего произведения или его части, руководствуясь определенным драматургическим замыслом. Также следует отметить наличие второстепенных КЭ, которые используются только в рамках раздела какой-либо части конкретной симфонии.

*Вторая* симфония построена на шести основных элементах, два из которых являются основой музыкального материала всех четырех частей симфонии. *Третья* симфония построена на трех основных КЭ. В основе музыкального материала *Четвертой* симфонии лежит набор из одиннадцати основных КЭ, причем каждый из них используется только в рамках одной части, и в другой части уже не задействован. *Пятая* симфония также содержит определенный набор КЭ, один из них (квинта *fis-cis* изложенная, как уже указывалось, в «Брукнер ритме») является основным элементом всей симфонии и встречается в четырех (из пяти) частях симфонии.

В **Главе 4** описываются и систематизируются основные принципы **ДРАМАТУРГИИ И ФОРМООБРАЗОВАНИЯ**, используемые композитором. В этой главе особое внимание уделяется взаимосвязи и взаимообусловленности КЭ в музыкальной ткани симфоний В. Баркаускаса.

**§1. К пониманию термина «музыкальная драматургия».** Поскольку понятие «музыкальная драматургия» восходит к жанру драмы, в нем всегда будет присутствовать высокая степень условности. Тем не менее, по отношению к симфонической музыке Баркаускаса важным драматургическим компонентом является понятие конфликта. Помимо музыкальной драматургии, организующей развертывание музыкальных элементов во времени, необходимо учитывать семантические закономерности, возникающие в процессе «перевода» внемusicalной идеи в музыкальные элементы.

В основе музыкальной драматургии лежат два принципа: «сквозной» и «монтажный». Сквозная драматургия подразумевает тяготение к



конфликтности, монтажная драматургия на первый план выдвигает устойчивость сосуществования образных начал. В. Бобровский различает три типа сквозной драматургии: двухэлементную, трехэлементную и многоэлементную.

**§2. Конструктивный элемент и тематизм.** В этом разделе рассматривается взаимосвязь и взаимообусловленность *конструктивных элементов и тематизма*. Феномен *тематизма* является основой для объединения разнородных элементов, поскольку именно работа с тематизмом позволяет осуществить драматургический замысел произведения. Анализ соотношения конструктивных элементов и тематизма у Баркаускаса позволяет характеризовать последний как разнородный и многосоставный. Структуру темы образуют, как правило, несколько КЭ, каждый из которых имеет вид скорее фрагмента, «зерна», а не темы целиком.

Многоэлементный способ мышления Баркаускаса приводит к особому виду музыкального изложения: многочисленные элементы музыкальной ткани, «сцепляясь» между собой по горизонтали и вертикали, создают впечатление не столько самого тематизма, сколько формирования тематизма - настолько силен в них процессуальный компонент.

**§3. О взаимодействии конструктивных элементов.** Взаимодействие конструктивных элементов в симфониях Баркаускаса осуществляется двумя способами: *противопоставление* (1) а также *поддержка и синтез* (2).

В большинстве случаев сочетания КЭ представляют парный тип драматургии (противопоставление и поддержка), в случае синтеза реализуется триадный тип (тезис-антитезис-синтез).

В творчестве композитора наглядно представлены два типа *одновременной реализации* КЭ. Во-первых, сопоставляемые КЭ находятся в различных функциональных группах (мелодия, противосложение, бас, фактура) или группах оркестровых (струнные, деревянные духовые, медные духовые, ударные инструменты). Во-вторых, сопоставляемые КЭ практически во всех

случаях комплементарны в звуковысотном отношении: звуки, используемые в одном элементе, не встречаются в другом.

Самый распространенный вид взаимодействия КЭ в симфониях Баркаускаса – *противопоставление* - встречается во всех без исключения симфониях. В этом смысле особенно показательны начало Второй, Четвертой и Пятой симфоний, где создается драматический конфликт.

Другим видом взаимодействия КЭ является «*поддержка*» одного элемента другим. Будучи контрастным по своей структуре, один элемент усиливает драматургические характеристики другого. Ярким примером использования элемента «поддержки» служит начало второй части Пятой симфонии.

Также, благодаря виртуозному использованию КЭ, композитор реализует такой драматургический прием, как *предсказание* или *напоминание*. Так, в частности, основной КЭ второй части Пятой симфонии появляется еще в конце первой части. Таким образом, композитор предвосхищает появление второй части. В тех случаях, когда КЭ или их совокупность, встречаются в разделе или даже в части, к которой они структурно не относятся, они выполняют функцию напоминания.

**§4. Принципы формообразования.** Принципы современного формообразования отражают процесс индивидуализации понятия музыкальной формы и ее параметров, который происходит в музыке XX века. Баркаускас, реализуя принципы формообразования, как правило, использует несколько специфических *планов*<sup>10</sup> (в большинстве случаев это два плана). Как правило, данные планы противопоставлены друг другу, поэтому разделы оказываются контрастными. Основным показателем появления нового плана является введение нового или уже использовавшегося, но существенно трансформированного в предыдущем плане КЭ. Таким образом «план» в

---

<sup>10</sup> Под понятием «план» мы подразумеваем плоскость, проекцию или срез музыкальной материи; план непосредственно связан с драматургической идеей.

симфониях композитора – это «стихия» основных КЭ, их «территория» или область их влияния.

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

Анализируя основные принципы формообразования в симфониях Баркаускаса, следует отметить один прием, который композитор часто использует на границе разделов - так называемую «цепочку экспозиций»<sup>11</sup>. Разделы как бы «наползают» один на другой. Один из элементов следующего раздела появляется в конце предыдущего. Особенно отчетливо этот принцип просматривается в Третьей симфонии.

Немаловажную роль в воплощении драматургического замысла в симфониях Баркаускаса играет тембровое решение, то есть оркестровка. Наряду с интересными тембровыми решениями в процессе развития и разработки КЭ, настоящими творческими находками характеризуется и оркестровая драматургия Баркаускаса в целом: композитор привлекает специфические инструменты (клавесин, орган), использует эффект развертывания оркестровки во временной перспективе (Третья и Пятая симфонии).

Для Баркаускаса музыкальное произведение есть проекция внемusыкальной идеи на музыкальную материю. Это означает, что все составляющие произведения, начиная от техники композиции, КЭ, их взаимодействия, и заканчивая формообразованием и драматургией, «работают» исключительно на эту идею и зависят от нее. Наглядной иллюстрацией описываемого творческого процесса является Пятая симфония.

---

<sup>11</sup> Термин В. Лютославского.

**Глава 5 ИДЕЯ И ЕЕ РЕАЛИЗАЦИЯ. ПЯТАЯ СИМФОНИЯ В. БАРКАУСКАСА: «1986 ГОД. ТЕХНОГЕННАЯ КАТАСТРОФА В ЧЕРНОБЫЛЕ»** посвящена исследованию данной симфонии.

**§1. О конструктивных элементах Пятой симфонии.** Анализ конструктивных элементов Пятой симфонии позволяет определить количественный состав и иерархию КЭ каждой из пяти частей произведения. В частях 1, 2, 3 количество КЭ варьируется от 4 до 6. В 4 и 5 частях в основном используются элементы предыдущих частей. Каждый набор характеризуется уникальными иерархическими связями КЭ, и каждый элемент обладает индивидуальной параметрической константой.

**§2. О соответствии конструктивных элементов внемузыкальной идее.** Далее в работе устанавливаются соответствия конструктивных элементов внемузыкальным идеям Пятой симфонии<sup>12</sup>. Так, в частности, КЭ в виде квинты выступает в виде некоего элемента-персонажа, *трансформация* которого со всей очевидностью связана с реализацией основной идеи. Во второй части композитор «сдувает», «растягивает» элементы, «разрывает» тему.

Не менее очевидной, на наш взгляд, является связь основной идеи и *взаимоотношений* различных КЭ в музыкальной ткани симфонии. Основной тип взаимоотношений, который мы выделяем, - *противопоставление* КЭ. В первой части симфонии комплекс контрастных взаимоотношений элементов вызывает ощущение «напряженности», что соответствует идее композитора («предчувствие катастрофы»). С точки зрения взаимоотношения КЭ стоит отметить работу композитора с элементом - остинатной фигурой (*quasi* колокольного звон; четвертая часть симфонии).

Композитор реализует свои идеи и на уровне оркестровки, которая также подчинена внемузыкальному замыслу. Наглядным примером служит

---

<sup>12</sup> 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».

отсутствие «меди» в первой части и ее преобладание в начале второй части. Также подчеркивает идею всеобщего «хаоса» оркестровое решение кульминации четвертой части.

**§3. Формообразование как нарратив.** В этом разделе анализируется формообразование, которое имеет свойства нарратива. Выстроенная автором последовательность частей Пятой симфонии указывает на то, что программа симфонии разворачивается как во времени, так и в пространстве. Программы первой и пятой частей отличаются обобщенностью. Остальные части демонстрируют более детализированную внутреннюю сюжетность, и излагаемые музыкальными средствами события образуют последовательную событийную связь. Таким образом композитор выражает немusикальные идеи частей Пятой симфонии. Этой цели служит не только работа в области формообразования, но также с КЭ и оркестровкой.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В Заключении обобщаются результаты проведенного исследования и формулируются основные выводы, а также отмечается теоретическая и практическая значимость проведенного исследования:

1. Комплекс немusикальных идей, составляющих основу содержательного слоя симфоний Баркаускаса, представляет собой *совокупность различных концепций* с общефилософской направленностью, что роднит их с симфониями философско-созерцательного типа. Обнаруженные концепции 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. Немusикальная 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 весьма отчетливо.

2. Множественности концептов композитора соответствует *разнообразие средств письма*. Учитывая тенденции эпохи, автор применяет различные виды композиторских техник, что ставит его в один ряд с такими композиторами, как В. Лютославский, Д. Лигетти, А. Шнитке и Р. Щедрин. Однако композитор не замыкается внутри созданного творческого метода и остро реагирует на внешние события, вдохновляющие его на дальнейшие творческие поиски. Комплементарность — один из основных принципов серийной техники, — проявляется также и на уровне звуковысотности и ритма, и на уровне конструктивных элементов, и на уровне оркестровки, и даже на уровне драматургии. Это позволяет назвать комплементарность основным принципом композиторского мышления Баркаускаса.

Среди разнообразных методов, используемых 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.

3. Такие масштабные картины, как симфонии 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.

Многочисленные факторы, влияющие на музыкальную канву каждой симфонии 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 Баркаускаса, которая позволяет их классифицировать как воплощающие классическую логику цикла, дает возможность согласиться с мнением Д. Вильямсона, что «формально-логическая симфония с ассоциативным названием продолжает жить»<sup>13</sup>.

Суммируя идеологическую позицию композитора, можно вполне определенно говорить об *этическом* характере его ценностных ориентаций, о желании преобразить окружающий его мир.

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 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.

## ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

### В рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК:

1. Гроцкий, Д. Пятая симфония В. Баркаускаса : некоторые аспекты поэтики / Д. Гроцкий // Музыкаведение. – 2016. – № 7. – С. 18-24. – 0,4 п. л.
2. Гроцкий, Д. Мир В. Баркаускаса / Д. Гроцкий // Музыка и жизнь. – 2015. – № 3. – С. 68-69. – 0,2 п. л.

---

<sup>13</sup> The Cambridge Companion to the Symphony / ed. by Horton J. Cambridge, 2013. P. 286.

3. Гроцкий, Д. Программность в симфоническом творчестве Витаутаса Баркаускаса / Д. Гроцкий // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2016. – № 1. – С. 197-206. – 0,4 п. л.

**Публикации в других изданиях:**

4. Гроцкий, Д. Композиционная техника В. Баркаускаса / Д. Гроцкий // Исследования молодых музыковедов. Реформы музыкального образования глазами студентов. Сб. научных статей. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2013. – С. 151-157. – 0,2 п. л.

5. 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. – 0,6 п. л.

6. 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. – 0,2 п. л.