

**ОСОБЕННОСТИ ФОЛЬКЛОРНО-СТИЛЕВОГО МОДЕЛИРОВАНИЯ
(НА ПРИМЕРЕ СИМФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
СЕРГЕЯ МОСКАЕВА)**

Лескова Татьяна Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории, истории музыки и инструментального исполнительства, Хабаровский государственный институт искусств и культуры (г. Хабаровск, РФ). E-mail: leskova-1961@mail.ru

В статье рассматривается сфера композиторского фольклоризма в симфоническом творчестве Сергея Петровича Москаева (Хабаровск – Санкт-Петербург) – автора десяти симфоний, нескольких

концертов, крупных циклов для русского народного оркестра и др. Актуальность исследования определяется современными методами авторского переинтонирования фольклора. Анализируемые произведения середины 1980-х – середины 1990-х годов – Концерт № 1 для фортепиано с оркестром, «Российский диптих» и Первая симфония – отражают специфику выбора и преломления фольклорных прообразов в соответствии с принципами сложного переинтонирования.

Композиторский отбор фольклорной жанровости и стилистики осуществляется с разной степенью приближения к традиционным русским музыкальным типологическим инвариантам, созданным на оригинальном композиторском материале. От Концерта к Симфонии оперирование ими эволюционирует от воссоздания жанра как целостности в сторону избирательного подхода и обобщенного воспроизведения элементов фольклорной стилистики – лада, ритмики, фактуры, мотивно-интонационных образований. Такие прототипы условно названы нами *фольклорно-стилевыми моделями*.

«Фольклорность» стиля всех трех анализируемых произведений качественно отличается в зависимости от взаимодействия с теми или иными эпохальными, национальными *авторско-стилевыми* или *авторскими моделями* отечественной и зарубежной европейской профессиональной музыки. Авторские модели С. П. Москаева сформировались под воздействием профессиональных традиций школы Д. Д. Шостаковича. Конструктивность мышления С. П. Москаева позволила ему адаптировать фольклорно-стилевые модели в системе новейших средств музыкального письма XX века.

Взаимодействие фольклорно-стилевых и авторских моделей имеет большой спектр вариантов и обозначено понятием *фольклорно-стилевого моделирования*. Типология его принципов (*моделирования-интеграции, амбивалентности, деформации, эмансипации*) позволяет отразить специфику авторского преломления фольклора в симфонических произведениях. Апробируемая терминология появилась в результате эмпирического анализа, занимающего значительное место в статье, и вводится в российское музыкознание впервые.

Ключевые слова: Дальний Восток России, композиторский фольклоризм, переинтонирование фольклора, фольклорно-стилевые, авторские модели.

FEATURES OF FOLK-STYLE MODELING (E.G., SIMPHONIC WORKS OF SERGEY MOSKAEV)

Leskova Tatyana Vladimirovna, Candidate of Art History, Docent of the Department of Theory, History of Music and Instrumental Performance, Khabarovsk State Institute of Arts and Culture (Khabarovsk, Russian Federation). E-mail: leskova-1961@mail.ru

The article discusses the field of composing the folklorism in symphonic works of Sergey Petrovich Moskaev (Khabarovsk – St. Petersburg), the relevance of which is determined by modern methods of his reintonation of folklore. These are analyzed works “folk decade” of his work from the mid-1980s, the time of occurrence of the Concerto No. 1 for piano and orchestra, until the mid-1990s, when there was “Russian Diptych” and the First Symphony.

The specificity of the methods of work of the composer with folklore in general is consistent with the principles of complex reintonation. But a comparative analysis of the works allows to highlight the different principles of selection of folk material and its inclusion to the text of the author’s works.

First, the selection of the folk genre and style (mainly at the level of elements) is performed by the composer with different degree of approximation to traditional Russian music typological invariants. There has been a transfer from operating genre defined by fragments of folklore material to operate more generalized elements of folk style: harmony, rhythm and texture. Together with subspecies, which are located between them, are formed the scale species, in which operate the principle of removal from the folklore genesis of the musical material. These prototypes included in the author’s themes and representing different folklore genres differently, conventionally called us *folk-style models*.

Secondly, the works of “folklore” style are qualitatively different depending on the interaction with these or other landmark, national *author's or author-style models* of national and foreign European professional music. *The author's models* of S.P. Moskaev are specific. He received solid academic base in the traditions of the D.D. Shostakovich school, the structure of thinking led S.P. Moskaev to adapt folk origins in the system of the new means of musical writing of the 20th century.

Interaction *folk-style* and *author's models* denoted by the concept of *folk-style modeling*. This terminology concerning works of folklore direction is introduced in the Russian musicology for the first time. As conclusions represented the specific types of the *folk-style modeling* in the works of S.P. Moskaev. However, the classification of these types is more complete (possibly on a different musical material) is a separate theoretical problem.

Keywords: Far East of Russia, composing folklorism, reintonation of folklore, folk-style, author's model.

Творчество многих отечественных композиторов второй половины XX века связано с фольклором. Анализ произведений, опирающихся на народно-жанровые прообразы, привел к возникновению различных музыковедческих систематизаций переинтонирования фольклора в трудах Б. Асафьева, И. Земцовского, Г. Головинского, Л. Ивановой, Н. Жоссан и др. Проблема «композитор и фольклор» фигурирует в исследованиях национальных композиторских школ СССР и России. Ориентация музыковедения на отечественную композиторскую практику 1980–90-х годов – «эпоху стилей», по определению Г. Григорьевой [2], – по-иному актуализирует проблему переинтонирования фольклора, в частности, с позиций стилистического анализа.

В данной статье разрабатываются аналитические подходы, связанные с принципами *стилевого моделирования*. Оно многообразно освещается в исследовательской литературе, в частности, работах О. А. Кузьменковой [4], на чьи положения мы непосредственно опираемся. Фольклор, как элемент авторского стиля, способен входить в различные контекстные музыкально-художественные структуры, в текст авторского произведения. Поэтому принципы стилистического моделирования могут быть распространены и на область композиторского фольклоризма. Поскольку произведения включают этнические прообразы, предлагаем термин *фольклорно-стилевое моделирование*.

Самостоятельную научно-теоретическую проблему представляет терминологическая фиксация меры и градаций «фольклорности» авторского тематизма. Поэтому одной из непосредственных задач является введение теоретической проблематики и апробирование терминологии на конкретном материале. В качестве такового обратимся к симфоническим произведениям

Сергея Петровича Москаева (Хабаровск – Санкт-Петербург) – автора крупномасштабных инструментальных циклов для симфонического и народного оркестров, нескольких концертов для солирующих инструментов с оркестром.

Поскольку терминология, связанная с *принципами фольклорно-стилевого моделирования* (далее – ПФСМ), появилась в ходе эмпирического музыковедческого анализа, он занимает значительную часть в структуре данной статьи, наряду с изложением главных теоретических положений.

Фольклорно-стилевое моделирование можно определить как дуалистическое явление, имеющее двойственный генезис. Оно базируется на моделях устной народной традиции. В виде типовых формул «знакового» характера, с присущими им ритмоинтонационными, ладовыми, фактурными свойствами, они традиционно существуют в фольклоре, но, как музыкальный текст произведения, создаются автором. Следовательно, с моделями чисто фольклорного происхождения соприкасаются модели письменной профессиональной композиторской музыки. Собственно *фольклорно-стилевые модели* (далее – ФСМ), при этом понятие *стилевые* обозначает и феномен первичного фольклорного жанра, взаимодействуют с *авторскими моделями* (далее – АМ). Музыкальный материал синтезируется по принципу «своего – чужого», «авторского – фольклорного».

Предложенная классификация построена с тем условием, что последний компонент («чужое»/фольклорное) качественно модифицируется и постепенно убывает в структуре авторского текста от первого вида к пятому:

1) первичный (фольклорный) жанр в его текстовой целостности на заимствуемом цитатном материале;

2) первичный жанр в его стилистической целостности на оригинальном авторском материале;

3) фольклорная жанровость, предполагающая композиторскую избирательность фольклорной стилистики;

4) отдельные элементы фольклорной стилистики;

5) стилевые «знаки» «чужого» композиторского фольклоризма на уровне элементов вторичных авторских фольклоризованных стилей.

Дополнительно разграничить ФСМ можно по характеру образно-семантической определенности материала. В первом и втором видах ФСМ они наиболее ясно, однозначно выражены, в третьем – пятом амбивалентны. В двух последних моделях первенствует феномен стиля, способный репрезентировать фольклорную семантику, создать аллюзию «фольклорности».

В композиторской практике «фольклорность» стиля имеет качественные отличия, связанные и с авторскими моделями европейской профессиональной музыки. Комплекс АМ может поддаться описанию только в каких-либо «магистральных» направлениях, например, на уровне наиболее общих стилевых эпохальных тенденций музыки определенного исторического периода или этапа. Именно это и сообщает типам АМ необходимые ограничения:

1) стиль русской классики второй половины XIX века:

- а) славянство;
- б) ориентализм («русская музыка о Востоке»);

2) фольклоризм советской музыки 1920–50-х годов:

- а) русских композиторов;
- б) инонациональных композиторов;
- 3) стиль «новой фольклорной волны»:

а) линия Г. Свиридова: обновление стиля русской классики;

б) линия И. Стравинского – Б. Бартока: модернизация стиля под влиянием двух авангардных волн (начала XX века и 60-х годов);

4) синтезирующие стили отечественной музыки 1970–90-х годов:

а) авангардные, конструктивистские приемы (вне фольклоризма);

- б) неостили;
- в) полистилистика;
- г) моностилистика.

Рассмотрение предложенных типов АМ в историческом аспекте, в том числе в контексте про-

фессионального творчества композиторов Дальнего Востока России [5, с. 1093–1094], позволяет соотнести, в частности, первую и вторую АМ, с развитием русского и советского композиторского фольклоризма, третью и четвертую АМ – с неofольклоризмом и «новым неofольклоризмом», по терминологии Г. Григорьевой [2]. Согласно внутренним тенденциям общего музыкально-стилевого процесса, АМ вариативны и индивидуализированы. Среди них есть модели, непосредственно не связанные с фольклором, и, наоборот, включающие ассоциации с фольклорными прообразами, что является средством конкретизации индивидуального стиля композитора. Принадлежит одной эпохе, например, русской классике второй половины XIX века, АМ композиторского фольклоризма Н. Римского-Корсакова, М. Балакирева, А. Бородина, П. Чайковского, тем не менее, имеют существенные стилевые отличия, заложенные и разностью ФСМ.

Взаимосвязь ФСМ и АМ в процессе фольклорно-стилевого моделирования порождает множество общих значений (в том числе и вероятностных, чисто гипотетических). При этом творческие результаты, зависящие от обоюдной трансформации моделей, различны: от преодоления стилевого дуализма фольклорного и авторского начал, их стилевого слияния до подчеркивания их различий. (Стилевой дуализм нередко выступает препятствием органичного синтеза ФСМ и АМ, например, у начинающих, недостаточно знакомых с фольклорной традицией композиторов).

В анализируемых произведениях С. Москаева АМ специфичны. Это – сложный конструкт современных приемов композиторского письма, обусловленных его обучением (в классе профессора Новосибирской консерватории Ю. П. Юкечева) в традициях школы Д. Д. Шостаковича [7, с. 276–277]. Полученная С. Москаевым солидная академическая база, структурность мышления, владение современными приемами письма привели к адаптации фольклорных истоков²⁰ в системе новейших средств музыкального письма XX века.

²⁰ Фольклор вошел в музыкальное сознание композитора рано: его родители были выходцами с Волги, Черниговщины – исконно певческих областей. Владение баяном обусловило профессиональный интерес к фольклорной стилистике в творчестве [6, с. 277].

Рассмотрим ПФСМ на примерах Концерта № 1 для фортепиано с оркестром (1985), «Российского диптиха» (1990) и Первой симфонии (1993) С. Москаева. Выбор этих произведений обусловлен принадлежностью к симфонической сфере, сгруппированностью в рамках «фольклорного» десятилетия (середины 1980-х – середины 1990-х годов) – времени наиболее интенсивной разработки фольклора композитором.

В Концерте № 1²¹ сразу же обозначилась специфика фольклоризма С. Москаева. Одно-частно-циклическая композиция произведения делится на четыре раздела, в которых контраст темпов и образов напоминает о частях сонатно-симфонического цикла. Первый раздел, выражающий молодую энергичность, удасть, включает две исконно-русские жанровые сферы: колокольность и наигрыш, несколько раз сопоставленные между собой. Обобщенно-объективный по своей семантике, данный «крупным штрихом», в массивных праздничных звучаниях, образ колокольности – особый по тембру. Своей звончатостью, «ударностью» он близок темброобразу скорее западных, нежели русских колоколов, звучанию карильона. Вторая тема-наигрыш отражает индивидуальное начало, благодаря сольному звучанию рояля и декламационным истокам. Речевая основа темы слышна в многочисленных радостных тирадах-возгласах, символизирующих, вместе с тем, концертно-игровое, виртуозное начало. В контексте фольклорной семантики Концерта оно ассоциируется с мастерством профессионалов-инструменталистов устной традиции, а нерегулярность метроритмических акцентов темы – со спонтанностью веселой речи балагура-остряка. Эффектная концертность звучания достигается приемом перекличек оркестровых голосов, оркестра и солиста, полифоническими приемами, сконцентрированными композитором в небольшом фугато, звучащем «по-фольклорному импровизационно».

Если в первой группе тем преобладают фактурно-ритмические ресурсы музыкальной

выразительности, то в теме второго, медленного раздела – фактурно-мелодические. Лирическая мелодия «поется» у фортепиано, струнных, оркестрового тутти, она словно «прорисована» при помощи пласта аккордов, своеобразной «ленты», расположенной широко (в фактурном и регистровом отношениях) и восходящей в своих истоках к фольклорно-подголосочному стилю. Вариантно переосмысливаемые композитором пластично-песенные интонации органично синтезированы с мелодической моделью знаменного распева. При этом в неспешном размахе-«распеве» мелодических волн возникают фактурно-тональные аллюзии с Прелюдией D-dur С. Рахманинова, особенно ощутимые в партии фортепиано. Такая тройная (песенно-знаменно-рахманиновская) стилевая интеграция позволяет быть теме С. Москаева особенно ассоциативно насыщенной и рельефной (пример 1).

Третий, токкатно-экспрессивный раздел, выступающий в функции скерцо, многогранен в образно-стилевом плане. Его начало выдержано в духе лирической скерцозности песенно-танцевального типа с упорядоченной моторностью комплексных регистровых смещений отдельных звуков и созвучий (пример 2). Но последующее эмоциональное *crescendo* сопряжено с появлением «азартно-игрового» начала в стиле ритуальной обрядности «Весны священной» И. Стравинского, «*Allegro barbaro*» Б. Бартока. Композиторское внимание С. Москаева сосредоточено на «звуковой игре», выраженной то метроритмическими «биениями» акцентно нерегулярных мотивов (пример 2, партия гобоя; пример 3, партии фагота, струнных). Переход от бартоковской токкатности к приемам пуантилизма – дискретного фактурного изложения, регистровой «разбросанности» музыкальной ткани – знаменует момент негативистского перелома образов (пример 4). Хаотичное движение звукового потока, затем принявшего лавинообразный характер, приводит к грани перевоплощения фольклорно-ритуальной скерцозности в драматическое нагнетание, знаменующее экспрессионистски яркую кульминацию, значимую для всего Концерта и находящуюся за пределами фольклорно-жанровых прообразов.

²¹ Концерт для фортепиано с оркестром № 1 впервые был исполнен под названием «Концертино» Дальневосточным симфоническим оркестром; дирижер Е. Иоанесян, солист В. Будников.

Пример 1

Musical score for Example 1, featuring a piano accompaniment. The score is written for treble and bass staves. It begins with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The tempo is marked 'Allegro' (Allegro) and the dynamics are 'p' (piano). The music consists of a series of chords and melodic lines in both hands, with some triplets and slurs.

Пример 2

Musical score for Example 2, featuring a full orchestral arrangement. The score is written for multiple staves, including Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Piano, Arpa, Cori (Arpa, Cor.), and Archi (Archi). The tempo is marked 'Allegro' (Allegro) and the dynamics are 'p' (piano). The music consists of a series of chords and melodic lines in each instrument, with some triplets and slurs.

Пример 3

Musical score for Example 3, featuring a piano accompaniment. The score is written for multiple staves, including Flute (Fl.), Piano, and Archi (Archi). The tempo is marked 'Allegro' (Allegro) and the dynamics are 'p' (piano). The music consists of a series of chords and melodic lines in each instrument, with some triplets and slurs. The score includes dynamic markings such as *cresc.*, *mf*, *mp*, and *pizz.*

The image shows a musical score for Piano and Tutti. The Piano part is written on a grand staff (treble and bass clefs) and features a complex, rhythmic melody with many accents and slurs. The Tutti part is also written on a grand staff and features a more rhythmic, accompanimental texture with many slurs and accents. The score is in 3/8 time and consists of 12 measures.

Четвертый раздел, выполняющий функцию финала Концерта продолжает скерцозную линию произведения, только в обрядово-карнавальном плане, перекликаясь эмоциональным тоном с первым разделом. В небольшой коде в виде радостного, «звончатого» гимна звучит лирическая тема второго раздела. Ее фактурно-гармоническое колорирование получает новое выражение в «импровизационно»-романтической виртуозной каденции фортепиано. Тема-мелодия «угадывается» здесь в узоре фортепианных пассажей и аккордовых тремоло, что усиливает эффект звончатости. В последующем совместном звучании солиста и оркестра фактурное изложение темы напоминает и оркестровые тремоло оркестра народных инструментов. С их спецификой несколько «размытого» в высотном отношении, вибрирующего звучания (достигаемого здесь хроматизацией ткани) композитор хорошо знаком. Замыкающая все произведение еще одна вариативная трактовка колокольных прообразов по законам сложнотональной гармонической системы XX века существенно их осовременивает.

В Концерте С. Москаев обратился к разным типам русских ФСМ. Они выступают в комплексе, где собраны черты, во-первых, фольклорного жанра (имитация наигрыша), во-вторых, жанровости (песенности, знаменного распева, острохарактерной речи), в-третьих, композиторского фольклоризма XX века (колокольности в стиле С. Рахманинова и ритуальной моторики в стиле Б. Бартока – И. Стравинского). Соответственно предлагаемой классификации, это – второй, третий и пятый виды ФСМ. В качестве АМ выступает стиль «новой фольклорной волны» в его

подвиде, связанном с линией И. Стравинского – 3б (см. табл. 1).

Таблица 1

Фольклорно-стилевое моделирование в произведениях С. Москаева

Модели	Концерт	Диптих	Симфония
Фольклорно-стилевые (ФСМ)	2, 3, 5	3, 4, 5	3, 4
Авторские (АМ)	3б, 4а	3а, 3б	4г, 4а
Принципы фольклорно-стилевого моделирования (ПФСМ)	моделирование-интеграция, эмансипация	моделирование-интеграция, амбивалентность	моделирование-амбивалентность, деформация, эмансипация

Подобные принципы переинтонирования легли в основу двухчастного симфонического цикла – «Российского диптиха». Образная палитра произведения, в сравнении с Концертом, отличается большим психологизмом, тонкой эмоциональной нюансировкой различных сторон русской ментальности [6]. Новым в композиторском подходе к фольклору стало расширение «хронологических рамок» фольклорных истоков, смещение их к праистокам глубокой языческой древности [8]. Суровость ее штрихов сдерживает непосредственность лирического высказывания в первой части Диптиха. Сопоставление с плясовой жанровостью городской фольклорной традиции, экспонированной во второй части Диптиха, не только усиливает ощущение архаичности прообразов первой части, но и способствует созда-

нию единой для произведения смысловой линии «прошлое – настоящее», оппозиционность парных контрастов в которой распределяется согласно двухчастности общего строения.

Эмоциональная двойственность – открытость и сдержанность – присутствует во вступительном соло меццо-сопрано первой части, которое ассоциируется с мудрым, всепрощающим материнским началом, возможно, и более обобщено – с образом России (пример 5). Репрезентантом архаизированной фольклорности в этом песенном тематизме выступают отдельные «знаковые» элементы: диатоника натурального минора, трихордовость попевок (в примере 5 отмечены скобками), интонационность призвуков-форшлагов плачeveго происхождения (1, 3, 4, 8, 11, 13-й такты примера 5). Своим суровым колоритом, строгостью звучания она не дает в полной мере реализоваться лирической экспрессии пластичных,

мелодически протяженных построений, «закрывающая» их в небольшие по объему ладовые формулы. Одновременно отсюда исходит некая значительность, торжественность тона музыки. Другой, новой для композитора ипостасью лирики стало воплощение более гармоничного, нежели первый образ, мира сказки, детских грез, фантазий. Его, как и первый образ, композитор также воссоздает отдельными штрихами, в частности использованием «волшебных», таинственно-«чудесных» тембров челесты, вибратона, а остигато размеренные удары звончатых инструментов, бубенцов и треугольника связываются с образом дороги или уходящего времени. Медленным темпом, тематической насыщенностью материала, структурной «текучестью», напоминающей народный стиль протяжной песни, первая часть симфонического цикла близка развернутому вступлению, которому контрастирует основная часть.

Пример 5

M-Sopr. **Moderato** ♩ = 40, *rubato*

Согласно проведенному в цикле принципу фольклорно-жанровой (песня/танец) и образной (размышление/движение) оппозиционности, вторая часть моторна и динамична. Ее тематизм основан на жанровости подвижного инструментального наигрыша. Кода второй части выполняет важную для всего Диптиха композиционную функцию: в ней в варьированном виде излагается лирический тематизм первой части цикла, создавая репризность, замыкая произведение и в смысловом, и в тематическом планах.

Фольклорная жанровость моделируется композитором в виде цельных авторских тем и на уровне элементов. Отдельные штрихи способны

уточнить «фольклорные» ориентиры композитора. В тематизме первой части – это диатоничность и трихордовость попевок, плачевые интонации, песенно-мелодическое развертывание, вариантное «прорастание», в тематизме второй – орнаментальное мелодическое варьирование, создающие аллюзии народно-инструментальной импровизационности.

Фактурно-гармонической особенностью ФСМ стало многообразное применение созвучий, в своих основах также восходящих к фольклору. Они, «рожденные» из мелодизированных фактурных линий, звуковой горизонтали на основе ее унификации с вертикалью, как застывшие зву-

ковые «гроздья», «вырастают» из фраз челесты, вибратона, проникая и в другие оркестровые партии, звуки которых последовательно собираются в единые комплексы. В первой части созвучия организованы на основе трихордовости и целотоновости, соответствуя принципу ангеитонности. Отсюда – мягкость, сглаженность диссонансов, которые в объемно-пространственном «плывущем» звучании вибратона, челесты воспринимаются с оттенком лиричности, светлой созерцательной сказочности. Во второй части подобные по фактуре, но сочетающиеся с плясовым тематизмом и более «терпкие», гемитонные по ладозвукорядной структуре, созвучия представляются родственными темброво-звуковой эстетике гармошечного наигрыша.

С фольклорной импровизационностью ассоциируется концертность стиля Диптиха, выраженная в обилии соло. Особенностью концертирования вокального соло первой части является проведение вне привычного виртуозного начала с медитативным оттенком размышления-монолога / диалога (при участии инструментария). Благодаря медленному темпу, четче угадывается принцип мелодического вариантного повтора, переносимый и во вторую часть Диптиха, где композитором развернуто контрастно-полифоническое развитие инструментального тематизма.

Основой оригинальности авторской трактовки фольклорных истоков в Диптихе стало сочетание ФСМ в виде жанровости (песенности и плясового начала), отдельных семантически значимых элементов фольклора (ладовых, интонационно-жанровых формул), что соответствует третьему, четвертому видам ФСМ в нашей классификации. Контрастны в Диптихе АМ, в целом воспроизводящие модели отечественного композиторского фольклоризма XX века. АМ первой части Диптиха родственны «знакам» стиля Г. Свиридова – В. Гаврилина (За), что проявляется в вокальности мелодических прообразов, в диатоничности ладообразований, попевочно-вариантном изложении материала, некоторых параллелях со свиридовской образностью «дороги», «уходящего времени», размышлением-созерцанием. АМ второй части Диптиха связаны с тематизмом, восходящим к фольклоризму И. Стравинского – Р. Шедрина – Б. Бартока (Зб), основанным на моторно-танцевальных прообразах и дополняемом ладоинтонационной обостренностью, неустойчивостью,

мотивным микрорварьированием, ритмоостинатностью, принадлежностью образов сфере ритуальной карнавальности (см. табл. 1). Сочетание разных ФСМ и АМ создает фольклорно-стилевую оппозицию, что придает образности Диптиха ассоциативную многомерность.

В произведениях С. Москаева начала 1990-х годов наряду с фольклорной, в целом отражающей гармоничность мировосприятия, сформировалась и контртема – обостренно трагедийное осмысление современности, нередко в ракурсе максимально напряженного ощущения катастрофичности человеческого бытия. Это нашло отражение в Первой симфонии²².

Композиционные закономерности Первой симфонии близки форме «Российского диптиха». В Симфонии первая часть «Пролог», как и в Диптихе, воспринимается вступительной (отсюда, видимо, и композиторское наименование), а центром становится вторая часть (без программного заголовка, *Allegro. Tranquillo*), лаконично завершенная кодой на материале «Пролога». Через формальную двухчастность цикла сквозит репризность, создающая арочную драматургию.

По интонации и стилю Первая симфония резко выделяется трагедийными акцентами в музыкальном содержании, многоплановостью напряженно-драматических образов, динамичностью их сопряжений. Эпичность драматургии взаимодействует здесь с драматической конфликтностью, проведенной композитором на уровне развития самого музыкального тематизма, что воплощает скорее внутренний конфликт, протестный тип личностной реакции на события.

Мелодика «Пролога» пронизана «токами» ламенто, лирической жалобы, мольбы, интонациями плача [7, с. 290]. ФСМ выражена здесь на уровне отдельных жанровых элементов. Изначально сложен фактурный и ладогармонический «антураж» плачевых мотивов. Их развитие выражается в конструктивной идее роста всей фактуры из унисона ля, медлительного полутонового его расслоения,

²² Потрясенный черныбыльскими событиями, композитор принялся за сочинение балета, замысел которого остался неосуществленным, но музыкальный материал почти целиком вошел в Первую симфонию (ее премьера прошла на фестивале старинной и современной музыки в Хабаровске в 1994 году в исполнении Дальневосточного симфонического оркестра; дирижер В. Тиц) [7].

чем плачевые интонации укрупняются, приобрета-
ют оттенок стога. ФСМ включает в себя и прием
quasi-импровизационного **развертывания** канти-
ленной мелодии в характере инструментального
монолога (соло кларнета), что вносит оттенки ин-
теллектуализма, напряженной рефлексии, отодви-
гая фольклорные ассоциации на грань аллюзий

(пример 6). Усложнение ладовости, насыщение
оркестровой ткани новыми контрапунктирующи-
ми голосами, подход к патетической кульминации
и последующее эмоциональное **decrecendo** соз-
дают широкую динамическую волну, энергия ко-
торой реализуется за пределами «Пролога».

Пример 6



Вторая часть – бифункциональное симфони-
ческое **allegro-скерцо** – контрастирует с преды-
дущей образностью своей подвижностью. В зву-
ковой «игре» фигураций слышна опора на ФСМ
песенной сексты (fis-dis) в партии солирующих
флейт, построенной на мотивах короткого, как
детская речь, «дыхания». Звуковым выражением
«игры» является «непопадание» на ладовый устой
fis (в системе H-dur) и подмена его звуком eis, что
подчеркнуто и в линии вибратона (пример 7). Но-
вая фаза развития связана с активизацией «вол-
шебных» тембров вибратона, челюсти и дальней-
шим расшатыванием тональной определенности,
благодаря чему тема начинает звучать утонченно,
но и таинственно. Изначально позитивная, про-
стая (в психологическом аспекте) образность на-
деляется чертами амбивалентности, становясь
отправным моментом драматизации, психологи-

ческого «перевертыша» – скрытой угрозы – и по-
степенного вызревания темы внутреннего протес-
та. Он слышен в «провозглашении» оркестром
начальной темы из «Пролога» с использованием
ударно-колокольных свойств тембра рояля. Его
«монолог» сопровождается гетерофонно рассло-
енными хроматическими фигурациями всех групп
оркестра (пример 8). В этом синтезе существенно
преобразуются, а точнее – искажаются обе ФСМ:
ламентозная (экспонированная в первой части) и
фигуративно-песенная (из второй части). Три со-
подчиненных по степени напряженности волны
нарастания в развивающем разделе замыкаются
отголосками lamentаций «Пролога», начинаю-
щих коду. В ней заключительные, тихие и трево-
жащие, удары литавр звучат как отголосок драма-
тических перипетий, как смысловое многоточие,
напоминающее также образ уходящего времени.

Пример 7



The image shows a musical score for three measures. It is divided into three systems. The first system contains the woodwind part (Legni) and the piano part (Piano). The second system contains the string part (Archi). The third system contains the woodwind part (Legni) and the piano part (Piano). The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes, while the piano and strings provide harmonic support with chords and sustained notes.

Образная емкость, концептуальность, выверенность драматургии целого и деталей Первой симфонии с ее идеей катарсиса, идеей утешения базируются на образной корреляции фольклорного – нефольклорного. Найденное композитором коррелятивное соответствие ФСМ и АМ плодотворно: подобная драматургическая роль фольклорного – нефольклорного проявится и в последующих, Второй, Третьей («Космической») симфониях, позволив отразить полярные образные сферы личностного – вселенского, гуманного – антигуманного, катастрофического – катартического и др.

В качестве ФСМ Первой симфонии предстают в основном жанровость и отдельные элементы фольклорной стилистики – третий, четвертый виды в предлагаемой классификации. Изначально большая (и самая большая из трех анализируемых произведений) дистанционность от первичных фольклорно-жанровых прообразов способствует их основательной ассимиляции, переинтонирования в виде аллюзии. В качестве АМ выступает весь синтетический комплекс современных композиторских приемов письма, близкий к моностилистке – 4г. В отдельные моменты развития он более ориентирован на авангардные, конструктивные приемы – 4а (см. табл. 1). Отказ С. Москаева от типовых моделей «чужого» ком-

позиторского фольклоризма говорит о возросшей самостоятельности творческого решения в Первой симфонии.

Тенденция в выборе и воспроизведении ФСМ Фортепианного концерта, Диптиха и Первой симфонии совпадает с усилением внимания С. Москаева к фольклорной архаике, с более широким вовлечением немusикальских (двигательно-речевых) прообразов и основательной их трансформацией в музыкальной ткани. Разнится роль «фольклорного» тематизма композитора в образной драматургии. В Концерте и Диптихе ФСМ занимают все «пространство, определяя общее смысловое развитие произведений. В Первой симфонии можно отметить преобладание собственных АМ, что заметно по «дисперсному распределению» [1] малых единиц фольклорной выразительности в музыкальном тематизме. Роль таких «малых единиц» становится ближе к роли определенного звукового кода, символизирующего положительный полюс образности.

Разные репрезентативные – конкретизирующие и обобщающие – образно-драматургические возможности ФСМ и АМ позволяют приблизиться к оценке «техники» переинтонирования фольклора, рассмотреть возникновение художественно-образного результата на музыкально-стилистическом уровне.

Отметим разнообразие ПФСМ С. Москаева. В Концерте и Диптихе переосмысление ФСМ было достаточно сложным уже ввиду изначального синтеза нескольких из них в одной теме (2+3, 2+5, 3+5 в Концерте; 3+4, 3+5, 4+5 в Диптихе). Однако в композиторской интерпретации фольклорных истоков (то есть в АМ) фольклорные прообразы сохранили свойства открытой ассоциативности и яркой семантизованности. Для данного типа фольклорно-стилевого моделирования введем уточняющее понятие – *моделирование-интеграция*. Этот термин родственен понятиям жанровой *переменности* (Н. Жоссан [3]), жанрового *синтеза* (по терминологии А. Сохора [9]) фольклорных элементов, а при интертекстуальном подходе – методу *ассоциаций* (по терминологии М. Арановского [1, с. 298–300]).

В Диптихе композиторский акцент на жанровости, отдельных элементах фольклора приводит к семантической «размытости» АМ, неоднозначности фольклорно-ассоциативного ряда. Это позволяет отнести данный вид переинтонирования к *моделированию-амбивалентности*. Терминологически родственны здесь понятия *контаминации* [1, с. 300, 301] и *амальгамы* [1, с. 302], согласно классификации видов интекста по М. Арановскому.

В Первой симфонии усложнение контекстных элементов АМ привело к более сложному опосредованию ФСМ. Амбивалентное преломление фольклорной жанровости, являясь исходным, получило еще более глубокие преобразования (в развитии второй части ФСМ скерцозный тематизм постепенно принимает вид наступательной моторности). Такой ПФСМ можно определить как *моделирование-деформация*. Здесь мы опираемся на термин фольклорно-жанровой *деформации*, принадлежащий Н. Жоссан [3, с. 7–8] и отмечающий изменение изначальной фольклорно-жанровой природы музыкального материала. Дальнейшие преобразования в сфере сложно организованной музыкальной выразительности, где наряду с жанровой теряется и тональная определенность приводят к свободной *деривации* материала [1, с. 293, 296, 298], способствуя преодолению фольклорной семантики, выходу за ее пределы, что обозначим как *моделирование-эмансипация*. Помимо Симфонии подобное пре-

образование скерцозной ФСМ совершается и в третьем разделе Концерта С. Москаева.

Принципы фольклорно-стилевого моделирования-деформации и эмансипации условно отнесем к динамическим. Представляется, что они порождены путем «движения», смены авторских моделей в сторону усложнения всего комплекса музыкальных выразительных средств, которое в Симфонии (2-я часть, предкульминационный раздел и кульминация) проходило на фоне единого комплекса ФСМ, а в Концерте (3-й раздел) сопровождалось сменой ФСМ (табл. 2).

Таблица 2

Динамические виды фольклорно-стилевого моделирования

	Концерт, 3-й раздел	Симфония, 2-я часть
ФСМ	2 → 3	4
АМ	3б → 4а	4г → 4а
ПФСМ	интеграция → эмансипация	амбивалентность → деформация → эмансипация

Обобщая наблюдения над стилевыми явлениями фольклоризма С. Москаева, отметим, что они группируются в сфере сложного переинтонирования фольклорных прообразов. Рассмотрение этой сферы с позиций фольклорно-стилевого моделирования позволило в определенной мере конкретизировать, дифференцировать такие методы композиторской работы. Разные репрезентативные – конкретизирующие и обобщающие – образно-драматургические возможности ФСМ и АМ позволяют приблизиться к оценке «техники» переинтонирования фольклора, рассмотреть возникновение художественно-образного результата на музыкально-стилистическом уровне.

Конфигурация моделей (ФСМ и АМ) и типов их взаимодействия – ПФСМ – специфична в своей неполноте: С. Москаев, например, не цитирует ни в одном из представленных симфонических произведений фольклор, хотя данная в начале статьи классификация ФСМ предусматривает и такой их вид (характерен для его «Поэмы об Амурской земле» и миниатюр для ОРНИ), не адаптирует некоторые АМ русской классики, что подчеркивает индивидуальность авторского «фольклорно»-симфонического почерка.

Литература

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст: Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – 343 с.
2. Григорьева Г. В. **Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века.** – М.: Совет. композитор, 1989. – 206 с.
3. Жоссан Н. Ю. Проблема претворения русских народных жанров в сочинениях кантатно-ораториального типа (на мат-ле отечеств. музыки 60–80-х годов): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – М., 1998. – 28 с.
4. Кузьменкова О. А. **Стилевое моделирование в творчестве отечественных композиторов 70–90-х годов XX века: Симфоническая и инструментальная музыка:** автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – СПб., 2004. – 24 с.
5. Лескова Т. В. Вопросы истории композиторского фольклоризма на Дальнем Востоке России // *Фундамент. исслед.* – 2015 – № 2 (ч. 5). – С. 1086–1094.
6. Лескова Т. В. Оркестровые сочинения Сергея Москаева // *Культура, наука и образование Дальнего Востока России и стран Азиатско-Тихоокеанского региона: История, опыт, развитие: мат-лы Междунар. науч.-практ. конф.* – Хабаровск, 1995. – Вып. 1. – С. 106–107.
7. Лескова Т. В. **Творчество композиторов Дальнего Востока России:** учеб. пособие. – Хабаровск: Хабаров. гос. ин-т искусств и культуры, 2012. – 360 с.
8. Соловьева Е. Ю. Из глубины... // *Музык. акад.* – 1994. – № 5. – С. 28–32.
9. Сохор А. Н. **Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы** // *Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров.* – М.: Музыка, 1971. – С. 292–309.

References

1. Aranovskii M.G. *Muzikal'nyi tekst: Struktura i svoistva* [Music text: Structure and Properties]. Moscow, Kompozitor Publ., 1998, 343 p. (In Russ.).
2. Grigor'eva G.V. *Stilevye problemy russkoi sovetskoi muzyki vtoroi poloviny XX veka* [Stylistic problems of Soviet Russian music of the second half of the twentieth century]. Moscow, Sovetskii kompozitor Publ., 1989, 206 p. (In Russ.).
3. Zhossan N.Iu. *Problema pretvoreniia russkikh narodnykh zhanrov v sochineniiakh kantatno-oratorial'nogo tipa (na materiale otechestvennoi muzyki 60–80-kh godov). Avtoref. diss. kand. iskusstvovedeniia* [The problem of translating Russian folk genres in the works of cantata and oratorio type (based on the domestic music 60–80s). Cand. of art history diss. author's abstract]. Moscow, 1998, 28 p. (In Russ.).
4. Kuz'menkova O.A. *Stilevoe modelirovanie v tvorchestve otechestvennykh kompozitorov 70–90-kh godov XX veka: Simfonicheskaia i instrumental'naia muzyka. Avtoref. diss. ... kand. iskusstvovedeniia* [Stylistic modeling in the works of Russian composers of 70–90-s of XX century: Symphonic and instrumental music. Cand. of art sciences diss. author's abstract]. St. Petersburg, 2004, 24 p. (In Russ.).
5. Leskova T.V. *Voprosy istorii kompozitorskogo fol'klorizma na Dal'nem Vostoke Rossii* [The Questions of History of the composer folklorism in the Far East of Russia]. *Fundamental'nye issledovaniia* [Basic Research], 2015, no 2 (Part 5), pp. 1086–1094.
6. Leskova T.V. *Orkestrovye sochineniia Sergeia Moskaeva* [Orchestral works of Sergey Moskaev]. *Kul'tura, nauka i obrazovanie Dal'nego Vostoka Rossii i stran Aziatsko-Tikhookeanskogo regiona: Istoriia, opyt, razvitie. Materialy Mezhdunarodnoi nauchno-prakticheskoi konferentsii* [Culture, Science and Education of Russian Far East and the Asia-Pacific region: history, experience and Development. Materials of Int. scientific and practical Conf.]. Habarovsk, 1995, iss. 1, p. 106–107. (In Russ.).
7. Leskova T.V. *Tvorchestvo kompozitorov Dal'nego Vostoka Rossii. Uchebnoe posobie* [Creation of the composer of Russian Far East: studies. allowance]. Habarovsk, Khabarovsk State Institute of Arts and Culture Publ., 2012, 360 p. (In Russ.).
8. Solov'eva E.Iu. *Iz glubiny...* [From the depths ...]. *Muzikal'naia akademiia* [Academy of Music], 1994, no 5, pp. 28–32. (In Russ.).
9. Sokhor A.N. *Teoriia muzikal'nykh zhanrov: zadachi i perspektivy* [Theory of musical genres: Challenges and Prospects]. *Teoreticheskie problemy muzikal'nykh form i zhanrov* [Theoretical problems of musical forms and genres]. Moscow, Music Publ., 1971, pp. 292–309. (In Russ.).