

На правах рукописи

ДОЛМАТОВА Мария Валерьевна

**ПРОГРАММНАЯ ОТЕЧЕСТВЕННАЯ СИМФНИЯ
ПОСЛЕДНЕЙ ТРЕТИ XX – НАЧАЛА XXI СТОЛЕТИЯ
В АСПЕКТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ СЕМАНТИКИ**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Ростов-на-Дону

2021

Работа выполнена на кафедре теории музыки
ФГБОУ ВО «Воронежский государственный институт искусств»

- Научный руководитель:** **Девуцкий Владислав Эдуардович**
доктор искусствоведения, профессор
- Официальные оппоненты:** **Петров Владислав Олегович**
доктор искусствоведения, доцент,
Астраханская государственная консерватория,
профессор кафедры теории и истории музыки
- Преодоляк Анна Анатольевна**
кандидат искусствоведения,
доцент, Краснодарский государственный
институт культуры, доцент кафедры
звукорежиссуры
- Ведущая организация:** Российский институт истории искусств,
сектор музыки

Защита состоится «14» октября 2021 г. в 16 часов на заседании диссертационного совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова по адресу: 344002, г. Ростов-на-Дону, пр. Будёновский, д. 23, ауд. 314. С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова и на сайте: <http://rostcons.ru/science/discouncil.html>.

Автореферат разослан «___» _____ 2021 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета  Лобзакова Елена Эдуардовна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Культура XX–XXI веков плодотворно синтезирует достижения прошлых столетий. Рождается уникальный тип художественных творений, элементами которых становятся целые традиции, мифологические структуры, антропологические знаки и символы. В этом контексте современное музыкальное произведение функционирует как сложная коммуникативная система, в которой взаимодействует огромное количество параметров: акустические феномены и психическая энергия, архитектура и эмоциональная природа, синестетические ощущения и общехудожественное восприятие. Все они могут выражаться через то или иное звучание.

Программная музыка, подчеркнуто ориентированная на слушательское восприятие, открывает новые возможности и методы для изучения произведения, проблем его содержания, восприятия, понимания, так как программность является своеобразным ключом для идентификации знаков, кодов, образов музыкального сочинения. Особенно наглядно этот процесс представлен в области программного симфонизма, где посредством знаковой символики композитору удастся создать необходимую в этом жанре содержательную нагруженность, особенно свойственную ему в XX–XXI столетиях. Многообразие программных источников, используемых авторами, рождает разные ракурсы рассмотрения образцов, показывает уникальность творческих решений острейших проблем современности.

В связи с этим представляется актуальным исследовать механизмы коммуникативного процесса и выявить содержательно-смысловые дефиниции, составляющие основу *семантической системы отечественной программной симфонии* обозначенного периода. Созданию представления о ней, на примере сочинений в этом жанре А. Караманова, А. Локшина, Б. Тищенко, А. Шнитке и некоторых других отечественных композиторов, будет способствовать анализ разных типов художественной информации – знаково-символической, изобразительной и эмотивной, а также процессов жанрового

синтеза, определяющих многомерность образно-смыслового пространства изучаемых произведений.

Степень научной разработанности проблемы. В связи с тем, что при анализе программных концепций творцов последней трети XX – начала XXI столетия выявляются новаторские свойства синтеза музыки, слова, а также современные приемы композиции, в процессе исследования темы были привлечены труды, связанные с художественным содержанием произведения музыкального искусства, его семиотической (и, в особенности, семантической) природой.

Анализ теории музыкального содержания опирается на работы отечественных музыковедов: М. Арановского, Б. Асафьева, М. Бонфельда, В. Девуцкого, А. Денисова, Л. Казанцевой, А. Кудряшова, В. Медушевского, Е. Назайкинского, Г. Орлова, А. Сохора, В. Холоповой, Л. Шаймухаметовой. Базовыми для изучения коммуникативной природы текста музыкального произведения стали труды М. Арановского, М. Бонфельда, Ю. Лотмана, В. Холоповой. Среди работ зарубежных ученых в области семиотики и семантики выделим труды Ч. Пирса, Р. Якобсона, У. Эко.

Проблема синтеза слова и музыки, затронутая в диссертации, освещена в трудах И. Лаврентьевой, Л. Ноно, Е. Ручьевской. В работе И. Степановой «Слово и музыка. Диалектика семантических связей» в вокальной музыке обнаружена знаковая система, значительно обогащающая ее содержание. Труд М. Алексеевой «Музыка и слово: проблема синтеза в эстетической теории и художественной практике» отражает особенности соотношения вербальной и музыкальной семантики в сфере философско-эстетической мысли. Исследование Н. Хрущевой «Взаимодействие музыки и литературы в творчестве П. Булеза, Л. Берио, Дж. Джойса» осмысливает новые формы музыкально-литературного диалога в произведениях композиторов последней трети XX – начала XXI века. Существуют работы узкой направленности, которые затрагивают смежные темы. Это, например, диссертация Т. Геллис «Поэзия и музыка в вокально-симфонических произведениях Александра Локшина». В

статье И. Лаврентьевой «О взаимодействии слова и музыки в советской вокальной симфонии 60–70-х годов (на примере творчества Д. Шостаковича, М. Вайнберга, А. Локшина)» показаны функции сольной и хоровой партий, выделены жанровые признаки вокальной симфонии, выработанные в результате слияния вокальных и инструментальных форм.

Изучению программной симфонии посвящен труд Г. Крауклиса «Романтический программный симфонизм». Исследование затрагивает теоретические проблемы, выявляет роль и место романтического программного симфонизма в истории музыки, демонстрирует художественные достижения эпохи. Близкий аспект содержится в монографии В. Гузеевой «Вокальная симфония. Классическая модель и разновидности жанра», где обобщаются признаки программной симфонии, сформировавшейся в конце XIX – начале XX века (в музыке Г. Малера, К. Шимановского, Б. Бриттена). В диссертации О. Попковской «Символическая программность в советской музыке 70–80-х годов» отмечено применение этого ведущего метода музыкального мышления. Фундаментальный труд М. Арановского «Симфонические искания: Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 гг.» включает в себя подробный анализ творчества ведущих композиторов обозначенного периода, показывает истоки и пути развития жанра.

В понимании личности и творчества А. Караманова значительную роль сыграли исследования Е. Ключковой. Особенности облика А. Локшина осознаны благодаря работам Б. Йоффе и А. Локшина. Взгляд на композиторский путь А. Шнитке сформирован с опорой на книги В. Холоповой. Расширили понимание музыки Б. Тищенко статьи С. Сумина и В. Сырова.

Объектом исследования стала программная отечественная симфония последней трети XX – начала XXI века.

Предмет изучения – содержательное наполнение программных симфонических сочинений обозначенного периода в аспекте семиотического подхода к его анализу.

Цель исследования – создать представление о программной симфонии последней трети XX – начала XXI века как сложной многомерной семантической системе, в которой взаимодействие разных типов информации позволяет рельефно выразить художественное содержание.

Для достижения цели ставились следующие **задачи**:

- построить теоретический базис, позволяющий изучать жанр программной симфонии как семантическую систему;
- выявить области интерпретации *знаково-символического, изобразительного и эмотивного* типов художественной информации в музыке, проследить их функционирование в рассматриваемых сочинениях, обнаружить их роль в формировании музыкального содержания;
- обосновать значение жанрового синтеза в создании многомерного смыслового пространства изучаемых произведений;
- провести анализ партитур Десятой симфонии А. Локшина, симфонического цикла «Совершишася» А. Караманова, Четвертой симфонии А. Шнитке, хорео-симфонической циклиады «Беатриче» Б. Тищенко в аспекте семиотического подхода.

Материалом диссертации послужили партитуры, аудио и видео записи симфонических сочинений последней трети XX – начала XXI веков, в частности, Десятой симфонии А. Локшина, симфонического цикла «Совершишася» А. Караманова, хорео-симфонической циклиады «Беатриче» Б. Тищенко, Четвертой симфонией А. Шнитке; воспоминания, письма, статьи вышеназванных композиторов; научные труды в области музыкального содержания, музыкальной семантики, семиотики. Выбор сочинений обусловлен возможностью продемонстрировать продуктивность метода семантического анализа на примере общепризнанных высокохудожественных шедевров отечественного музыкального искусства, опирающихся на программность двух видов. Один из них сопряжен с использованием религиозного источника. Первым композитором, создавшим симфонию с сакральным содержанием в эпоху советской идеологии, стал А. Караманов. Традицию, заложенную им,

впоследствии продолжил выдающийся симфонист А. Шнитке. Другим, не менее обширным пластом, является симфоническая музыка, в основе которой лежит литературный источник: поэтический или прозаический. В области камерного симфонизма были избраны сочинения А. Локшина, а примером воплощения суперсложного масштабного замысла стала пятичастная циклиада Б. Тищенко «Беатриче».

Научная новизна исследования:

1. программные отечественные симфонии последней трети XX – начала XXI века рассмотрены с позиции анализа их многомерной музыкально-семантической системы, включающей знаково-символические, образительные и эмотивные компоненты;
2. выявлены черты жанрового синтеза в отечественной программной симфонии последней трети XX – начала XXI столетия;
3. вскрыты основы творческих методов А. Караманова, А. Локшина, Б. Тищенко, А. Шнитке в области программного симфонизма;
4. произведен комплексный анализ хорео-симфонической циклиады Б. Тищенко «Беатриче» и Десятой симфонии А. Локшина.

Теоретическая значимость работы. Достигнутые в диссертации результаты обогащают имеющиеся сведения о творчестве А. Караманова, А. Локшина, Б. Тищенко, А. Шнитке. На примере сочинений последней трети XX – начала XXI века разработан исследовательский аппарат для изучения сложного образно-эмоционального мира программной симфонии, который дает возможность расширить междисциплинарные связи музыкально-теоретических и музыкально-исторических методов изучения произведений этого жанра.

Практическая значимость работы. Результаты исследования могут быть использованы в учебных курсах «История отечественной музыки», «История хоровой музыки», «Анализ музыкальных произведений», «Теория музыкального содержания», «Современная музыка». Диссертация заинтересует музыковедов и исполнителей при изучении персоналий представленных

композиторов, проблем художественного содержания, музыкальной семиотики, поможет в реализации концертных исполнений рассмотренных сочинений.

Методология и методы исследования. Обширный материал требует применения ряда взаимодополняющих методов. С помощью исторического метода прослежены примеры функционирования разных типов художественной информации в музыкальном искусстве. Сравнительный метод позволяет показать особенности авторских семантических систем, действует в оценке и выборе литературных источников. Системный метод позволяет выявить общую музыкальную систему в анализируемых сочинениях, составить информационные таблицы. Структурный метод необходим для обнаружения архитектурных свойств формообразующего процесса. Метод семантического анализа раскрывает значение элементов музыкального языка в контексте содержания сочинения. Культурологический метод позволяет показать программную симфонию в динамике культурно-исторического процесса.

Положения, выносимые на защиту:

1. Исследование программных музыкальных произведений последней трети XX – начала XXI веков в свете семиотического подхода выявляет новые качества программности в творчестве А. Караманова, А. Локшина, Б. Тищенко и А. Шнитке.

2. Жанровая семантика в синтетических произведениях позволяет проследить пути зарождения и реализации уникальных симфонических концепций названных композиторов.

3. Знаково-символический компонент музыкального содержания анализируемых произведений значительно расширяет способы их расшифровки слушателем. Концентрация эмотивной информации увеличивается благодаря введению в симфоническую партитуру вокальной партии. Изобразительная (миметическая) информация трактуется композиторами в аспекте постмодернизма и наделяется дополнительным семантическим значением.

4. Жанр симфонии с религиозным источником в творчестве А. Караманова и А. Шнитке сохраняет устойчивые типологические черты жанра и, в то же время, насыщается разнообразной религиозной символикой, прославляющей все уровни музыкального целого – от интонационной системы до структуры.

5. Литературная программа в основе симфонии позволяет не только ясно интерпретировать замысел, но и рождает многомерную знаковую систему, демонстрирующую диалог композитора и поэта в контексте современной культуры.

Степень достоверности и апробация результатов. Диссертация обсуждалась на кафедре теории музыки Воронежского государственного института искусств и рекомендована к защите. В 8 научных публикациях изложены основные идеи и положения исследования. 3 статьи опубликованы в рецензируемых журналах, рекомендованных ВАК. Статья «Мир *Inferno* в циклиаде Бориса Тищенко “Беатриче“» представлена на Открытом конкурсе музыковедческих работ о творчестве современных композиторов к 85-летию журнала «Музыкальная академия» и награждена дипломом (Москва, 2018 г.). Ряд статей апробировались на конференциях в Воронеже, Москве, Курске.

Структура работы. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы и приложений, включающих нотные примеры.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **введении** охарактеризована актуальность темы, обозначены объект и предмет исследования, сформулированы цель и задачи, обоснованы методы, научная новизна, теоретическая и практическая значимость, осуществлен анализ разработанности темы в научной литературе.

Первая глава «Семиотический подход к анализу музыкального искусства» освещает современное состояние проблемы трактовки произведения музыкального искусства как средства коммуникации и мыслительной деятельности. Следуя за концепциями М. Арановского, А. Кудряшова, Ю. Лотмана, А. Сохора, убеждаемся, что искусство имеет все коммуникативные свойства языка, а произведение является текстом. Посредством работы музыкального мышления происходит его семантизация и структурирование. Для осознания смысла слушатель объединяет обширное поле значений и создает единую уникальную картину, целостный образ. Один из подходов к пониманию произведения – наделение конкретным семантическим значением элементов языка: *символов, музыкальных эквивалентов признаков эмоций, музыкальных эквивалентов изображения*.

В исследованиях Ч. Пирса рассмотрены три типа художественной информации, которые функционируют по типу соотношения означаемого и означающего: икон, индекс, символ. В музыкальной семиотике аналогом икона можно рассматривать *изобразительную информацию*; индекса¹ – информацию *эмотивную*; символа – *знак*, значение которого закрепилось в истории музыки. Четвертый элемент (условное сходство) А. Кудряшов предлагает в музыке обозначить как релят (от лат. *relatio* – соотнесение, отнесение).

¹В. Холопова эмотивную информацию рассматривает как проявление икона, что кажется нам менее естественным, так как икон – наиболее точное (изоморфное) подобие природным явлениям и ему наиболее близка ситуация *изображения*. Эмотивная информация передается с помощью *признаков эмоций* (в музыке – с помощью *музыкальных эквивалентов* этих признаков). Но в системе Пирса это ближе именно *индексу*.

Системное применение данной семиотической модели способствует более точному и детальному анализу столь сложных музыкальных явлений, как программные симфонии отечественных композиторов последней трети XX – начала XXI столетия.

Важное место в работе занимает **первый раздел главы «Знаково-символический компонент художественного содержания музыки»**. Доля средств знаково-символической информации во всех видах искусства на протяжении XX столетия лавинообразно возрастает. Искусство начинает восприниматься не только как эстетический феномен, но и как интеллектуальная игра с богатым разнообразием внутренних смысловых вариантов.

Символический срез в программной симфонии XX–XXI века показан на примере творчества А. Караманова, А. Локшина, Б. Тищенко, А. Шнитке, где жанровая, стилевая символика, символы-монограммы, лейттемы, цитаты, аллюзии, которые и ранее имели место в музыкальной культуре, переходят на уровень *всеобъемлющего тотального символизма*. Каждый компонент музыкального содержания наполнен семантическими признаками, что позволяет обновлять музыкальный язык. Кроме того, в условиях тотального контроля, исторически существовавшего в советской культуре, символизация становится единственно возможным вариантом высказывания мыслей и идей, которые не приветствовались властью.

Семантика проявляется тем ярче, чем шире масштаб анализируемого элемента, поэтому в работе внимание обращено на авторские символические системы, символику жанров, символику тональностей и монограмм, а также на целостный художественный текст как знаково-символический компонент.

В исследовании показана природа синтеза, порождаемого введением в симфоническую музыку вокальных жанров. В 20–30-е годы XX века наблюдается внедрение *массовой песни* в симфонию (Д. Кабалевский, Л. Книппер, В. Шебалин). Связано это, в определенной мере, с политико-культурными процессами раннего советского периода (эстетика социалистического реализма), когда композиторы были вынуждены искать понятные простому

народу способы выражения драматургических концепций. И введение слова и песенных интонаций становится одним из путей решения этого вопроса. В работе показаны и иные примеры, в которых установка на понятность и близость к массовой песне обретает саркастические черты («Антиформалистский раёк» Д. Шостаковича, 1948–1968).

Жанровые признаки *оратории* особенно ярко проникают в симфоническую музыку в 50–60-е годы XX столетия, привнося с собой масштабность и грандиозность. Наиболее яркие образцы воплотились в сочинениях М. Вайнберга, А. Локшина, Н. Мясковского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича. В работе отмечено, что на этом этапе хор входит в симфонию как один из инструментов оркестра: хоровая фактура сплетается с оркестровой, создается неразрывная ткань с равнозначными составляющими.

Народная песня несет наиболее выраженные признаки через интонацию, переменный метр и ладовую систему. В симфонической литературе последней трети XX столетия мы отметили симфонии А. Тертеряна, в которых часто фигурируют элементы медитации и минимализма, изначально свойственные древнему фольклору.

Яркими видовыми признаками обладают и *литургические жанры*, где показательными выразительными средствами являются богослужебный текст и архаичная мелодика. В симфониях с сакральным содержанием звучание партии хора становится тематическим центром, концепционным ядром, источником интонационного материала. Например, привлекая жанр литургии, А. Шнитке во Второй симфонии выстраивает концепцию неминуемого поглощения человеческого начала современным механистичным миром.

В программном сочинении происходит слияние двух содержательных структур: слова и музыки. Слово в функциональном значении гипертекста является в программной симфонии одним из ярких признаков культуры постмодерна. В циклиаде Б. Тищенко, так же, как и в самой «Божественной комедии» Данте, литургические тексты даются только фрагментарно, хотя за

ними сохраняется закрепленный историей культуры обобщенный семантический контекст.

Во втором разделе первой главы «Знаково-изобразительный компонент художественного содержания» дан анализ изобразительных компонентов музыкального содержания в симфоническом творчестве отечественных композиторов последней трети XX – начала XXI столетий. *Музыкальные эквиваленты средств изображения* существуют в музыкантской (в том числе, и в слушательской) среде как предмет конвенции, подобной знаку или символу. Напрямую изобразить в музыке можно только реальные акустические явления (пение птиц, шорох листьев, гром, шум машин и паровозов), но далеко не все. Как отмечает А. Сохор, любое изображение в музыке неполно и неточно, так как основано на субъективном восприятии слушателя.

В работе показаны два аспекта, в которых изобразительность проявляет себя в музыке: это конкретные *звучания* (через музыкальные эквиваленты средств изображений) и *графическая запись*. Первые *музыкальные эквиваленты средств изображения* закрепились в XVI веке в жанре итальянского мадригала (некоторые риторические фигуры). Эти символы сохраняют значение и в музыке XX–XXI столетий. В сочинениях с религиозным содержанием, ставших объектом нашего исследования, обнаружены риторические фигуры, которые нередко применяются в связи с картинами страдания Иисуса Христа. Например, крест, *anabasis*, *suspuration* в Третьей симфонии цикла «Совершишася» (часть «По-еврейски, по-гречески, по-римски»), в Четвертой симфонии А. Шнитке (второй цикл вариаций). Есть пример, когда они являются интонационной основой: темы в ораториальном финале «Совершишася» А. Карманова имеют связь с фигурой *circulation*. Это позволяет композиторам ясно донести программное содержание, что особенно актуально при сложном музыкальном языке в сочинениях последней трети XX века.

Изобразительность, расширенная до символического значения, выявлена в комплексе образа Родины из Десятой симфонии А. Локшина. Партия хора вместе с темой птицы трактована как знак «релята сходства» (по

А. Кудряшову), несущего устойчивый образ. Родина, дом, природа способны дать человеку ощущение настоящей жизни, а личные переживания – лишь временные явления, которые необходимо преодолеть.

В симфониях с религиозным источником особое символическое значение обнаружено в звучании колокола, подчеркивающим связь с духовным миром. Колокольность – это, видимо, ярчайший признак православной традиции, принадлежности к духовной культуре в частности, и к русской культуре вообще. Вспомним творчество М. Мусоргского, С. Рахманинова и Г. Свиридова.

В Четвертой симфонии А. Шнитке жесткие созвучия у рояля, челесты и клавесина с первых секунд рожают эффект колокольного звона. Трагический набат возникает в эпизоде распятия Христа и в картине успения Богородицы. С колокольностью связана и тема Богородицы (лейтмотив цикла), которая является основой финального хорового раздела.

В работе отмечена высокая роль изобразительности в циклиаде «Беатриче» Б. Тищенко. Чтобы подчеркнуть неординарность происходящего, автор находит необычные приемы: звук битого стекла в партитуре появляется при приближении персонажей к обледеневшей поверхности озера Коцит девятого круга Ада (Третья *Dante*-симфония, ц. 1518).

Уровень мастерства позволяет композитору применить изобразительность и как формообразующее средство. Образ ветра в партитуре циклиады появляется в узловых моментах формы: во втором круге «адский ветер мчит сонмы душ» – в теме сладострастников (Вторая *Dante*-симфония); ветер в сцене полета на Герионе (Третья *Dante*-симфония, финал I части, партия эолифона); в теме Люцифера он «машет шестью крыльями, создавая страшный ветер» (финал III части Третьей *Dante*-симфонии).

В музыке XX столетия изобразительность ярко проявляется в нотной графике. Этот аспект тесно связан со звучащими параметрами изобразительности. Например, запись нередко напоминает рисунок креста (С. Губайдулина, О. Мессиан, А. Караманов, А. Шнитке, Д. Шостакович). В

циклиаде Б. Тищенко найдены фрагменты партитуры, очерчивающие свойства объектов. В Третьей *Dante*-симфонии – в эпизоде перевоплощения Буозо Донати – в партии тромбонов улавливаются контуры змеиного тела. В симфонии «Рай» (ц. 790) ноты записаны крупными длительностями (в унисон), что напоминает овалы, совпадающие по форме с человеческим глазом. В эпизоде «Восьмое, звездное небо» – III часть симфонии «Рай» (ц. 851) пуантилистическая фактура рождает образ светящихся звезд.

В работе показано как применение *барочных риторических фигур* и *музыкальных эквивалентов признаков изображений* дает возможность композиторам вызывать необходимые слушательские ассоциации и доносить в деталях программный замысел симфонической музыки. Сохраняя традиции изобразительных приемов, творцы ищут средства выразительности своего времени. И в этом поиске рождается уникальная палитра, позволяющая создавать масштабные концепции.

В третьем разделе первой главы «Эмоционально-выразительный компонент художественного содержания» внимание обращено на эмоциональный аспект вокальной партии в симфонических сочинениях.

Процесс передачи эмотивной информации для музыкального искусства пока еще не до конца изучен. Повышенное эмоциональное восприятие дает возможность ощутить все грани художественного образа. В музыке то или иное эмоциональное состояние может быть выражено через систему *музыкальных эквивалентов признаков эмоций*.

В вокальной музыке умение певца выразить эмоцию, необходимую для создания художественного образа, опирается на широкий круг общечеловеческих эмоционально-физиологических реакций, когда большая часть содержания речи воспринимается не путем считывания семантики слов, а именно путем передачи *экстралингвистической* информации. Во многих хоровых, ораториальных и вокально-симфонических сочинениях XX столетия отмечается возрастание роли крайних эмоциональных состояний. Поиски новых средств выразительности приводят к использованию нетипичных приемов:

речевое пение (*sprechgesang*), ритмизованная речь (*sprechen*), пение со стиснутыми зубами, интонирование текста с закрытым ртом, гортанное, назальное пение, крик (М. Кагель «*Anagrama*» и «*Hallelujah*»), шепот, свист, громкий выдох или вдох, кашель («*Passaggio*» Л. Берно, «*Aventures*» Д. Лигети).

Крик рассмотрен в диссертации как эмотивный знак, ярко проявившийся в экспрессионизме и постмодернизме. Высокий уровень эмоционального накала позволяет композиторам подчеркнуть драматургически важные моменты формы. В Пятой *Dante*-симфонии (Рай) Б. Тищенко использует крики артистов оркестра и даже кордебалета, чем достигается мощная кульминация раздела «Седьмое небо. Сатурн». Вокальная партия хора в симфониях имеет зависимость от сюжетной линии: крик и визг в Аду, пение в Чистилище и Раю.

Другой яркий эмотивный знак, который мы ассоциируем с человеческим голосом, – это **плач**. В академической музыке его интонации часто являются признаком скорби. Уже в арии *lamento*, согласно эстетике Барокко, формируется образ страдания в предчувствии смерти-возмездия за грех. В отечественной музыке XX столетия он связан с образцами фольклора и расценен как эмотивный знак-символ русской скорби. Например, проникновенное соло контральто в Четвертой симфонии А. Шнитке – это голос матери, увидевшей смерть сына. С жанровыми признаками плача соло контральто сближают хроматические интонации. В музыке симфонии, в противовес жесткому гармоническому контексту, вдруг возникают плавный ритм и неспешное мелодическое развертывание, постепенно наращивающее экспрессивность высказывания.

Пример современной трактовки плача мы обнаружили во Второй *Dante*-симфонии Б. Тищенко (эпизоды «визг Ничтожных» и «стон Безрадостных»). Для каждой партии характерен уникальный ритмический рисунок, а интонация почти неизменна. Создается эффект вибрации нескольких пластов, где каждый голос имеет самостоятельную линию. Сонорное звучание хора напоминает о фольклоре русского Севера. В традиционной культуре

этого региона встречаются плачи, где группы воплениц разделены тонально: каждая вопленица (или одна из них) исполняет партию в своей тональности. Такое разделение показывает «двоемирие» (в свадебных плачах мир невесты и мир остальных девушек).

Пение хора стойко ассоциируется с эмоциональным состоянием **возвышенной радости, экзальтации**, которые сопровождают торжественные моменты жизни человека, что обусловлено исторической связью с церковью. Достаточно вспомнить жанр партесного концерта, отличавшегося пышностью и праздничностью. В ораториальном финале симфонии А. Караманова «Совершишася» мы отметили эффект эмоциональной экзальтации, который достигнут благодаря многоярусной хоровой фактуре. Сложная полигармоническая ткань в Аллилуйе рождает ощущение парения: многотерцовый аккорд на органном пункте *as* не получает разрешения на протяжении всего вступления.

Десятая симфония А. Локшина заканчивается строгим возвышенным хоралом, перекликаясь с баховскими и малеровскими концепциями. Это подчеркнуто тембром органа (ц. 47). Изысканная, но оминоренная гармония (сопоставление *dis-moll*, *d-moll*, *cis-moll*) создает психологическую двойственность: просветленный философский взгляд художника на скорбные жизненные события. Образ осени, как символ угасания природы и, соответственно, угасания жизни, не содержит краски страдания. Сочетание звучания хора в сопровождении органа символизирует гармоничное единство мира и человека.

Высокая экспрессия реплик хора в «Беатриче» Б. Тищенко подчеркивает драматургию циклады. В симфонии «Чистилище» (Четвертая *Dante*-симфония) используемый словесный текст несет внеязыковую эмоциональную нагрузку. Текстовые средства включаются композитором в кульминации драматургической линии любви Данте и Беатриче: когда Данте делает последний шаг навстречу своей возлюбленной (Седьмой круг Чистилища – «Сладострастники»), женский хор торжественно произносит текст из Еванге-

лия от Матфея (25:34). Эмоциональный тон предельно напряжен, что подчеркнуто высокой тесситурой (у сопрано b^2 , альтов g) и восходящим мелодическим ходом на сексту. Во Второй и Третьей *Dante*-симфониях хоровая партитура почти лишена вербальной составляющей (одно исключение: фраза «чего копить, чего швырять»), все интенсивные эмоциональные движения переданы сонорными средствами.

Применение вокальной и хоровой партии в сочинениях в большой степени расширяет эмотивный пласт музыкального содержания художественных концепций этих мастеров. Обнаруженные в работе средства, связанные с высоко экспрессивными состояниями (крик, плач, экстаз), призваны значительно усилить выразительность программных симфоний последней трети XX – начала XXI веков.

Во второй главе «Художественный мир религиозной симфонии Алемдара Караманова и Альфреда Шнитке» подробно проанализированы произведения вышеназванных композиторов с применением метода семантического анализа. В результате синтеза симфонии и литургического жанров рождается явление, обозначенное в работе как *религиозная симфония* (термин Е. Ключковой) со своими устойчивыми признаками: основой произведения становится сакральный источник, складывается большой суперцикл, драматургическое решение может быть организовано по принципу коллажа.

Элементы литургической музыки и симфонии взаимодействуют на разных композиционных уровнях. Введение в симфонию вокальной и хоровой партитуры сближает ее с духовной музыкой, включает использование особых вокальных принципов формообразования. Стилизация древних музыкальных пластов приводит к созданию новых ладовых конструкций (Четвертая симфонии А. Шнитке). На уровне концепции именно духовный первоисточник становится основой музыкальной драматургии (симфонические макроциклы А. Караманова «Совершишася» по четырем Евангелиям в десяти частях, его же «Бысть» – по Апокалипсису из шести симфоний, Четвертая симфония А. Шнитке).

В первом разделе второй главы «Симфонический цикл “Совершишася” Алемдара Караманова» сочинение рассмотрено сквозь призму религиозно-философских взглядов автора. Здесь отразилось его понимание вселенской сущности музыки: «Всепроникающее, всеобъемлющее средство общения людей друг с другом и Богом. Музыка – проводник звучащего мира, музыкальный дождь, посылаемый нам из необъятной сферы – Вселенной»². «Совершишася» – это большой симфонический суперцикл из четырех симфоний: Первая и Вторая – одночастны, Третья и Четвертая – четырехчастны. В каждой симфонии композитор синтезирует черты разных жанров и форм, выбор которых обусловлен программой. Например, вторая часть цикла: «Таковых есть царство небесное» – это концерт для виолончели с оркестром. На первый план выходит солист – Христос со своими проповедями о мире и любви.

В исследовании показаны следующие стилистические особенности, ставшие основой творческого метода А. Караманова: оригинальный музыкальный язык, четкая структура сочинения, своеобразный подход к программному симфонизму. Семантическая система композитора раскрывается, прежде всего, через интонационно-тематические элементы: *терцовая* интонация закрепляется в темах Иисуса Христа; *многотерцовый аккорд* (с преобладанием мажорной краски) связан с образом Бога Отца; *мотив малой секунды* объединяет Бога Отца и Бога Сына; *нисходящий мелодический ход в басу*, *интонация восходящего трезвучия в басу* ассоциируются с образами разрушения, хаоса, отсутствия Бога; *мажоро-минорная гармония* объединяет образы Бога Отца и Бога Сына.

Симфония «Совершишася» в творчестве А. Караманова – сочинение, выразившее основное направление его философии. Назовем некоторые особенности цикла, которые в дальнейшем развиты композитором.

² Обуховская, Л. А. Послание Алемдара Караманова человечеству [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://c-pravda.ru/newspapers/2011/09/13/poslanie-alemdara-karamanova-chelovechestvu> (дата обращения: 5 февраля 2021 года)

1. Главнейшей темой становится религия и ее место в мире; ведущие образы – Бог Отец, Иисус Христос, Дева Мария; сюжеты – истории Священного писания. Интонации, которыми композитор наделяет Бога Отца и Бога Сына, мы отметили в сочинениях, посвященных духовной теме.

2. В финале симфонии «Совершишася» на первый план выходит тема, синтезирующая нескольких основных мотивов. На развитии одного тематического зерна (нисходящий мотив малой секунды) строится вся композиция. Далее такой принцип применен в цикле «Бысть». Интонационная основа сохраняется, изменяются сопутствующие ей факторы: ритм, регистр, фактура, оркестровка.

3. Караманов развивает материал путем тембрального многообразия, что в свою очередь создает необходимую оркестровую динамику. Например, в партитуре «Совершишася» так построен финал «Были всегда в церкви», первоначальный мотив из «*Dies irae*» («*Requiem*») постепенно разрастается и охватывает всю звучность оркестра, достигая огромной динамической кульминации.

4. Композитор создает суперциклические симфонические произведения. В 1974 году он пишет цикл из двух симфоний под названием «*E ti na morem vivi ficantem*»³, в 1976–1980 – цикл из шести симфоний «Бысть».

5. Звучание хора подчеркивает связь религиозной симфонии с духовными жанрами. Далее в своем творчестве Караманов проявляет интерес к хоровым жанрам и создает выдающиеся сочинения. Это «*Stabat mater*» и «*Requiem*», «Воспоминания», «Легенда-быль Аджимушкая».

6. Такие жанровые компоненты, как вальсовость и заклинание возникают в моменты экзальтации, большого эмоционального подъема (финал первой части «Ибо так возлюбил Бог мир», номер *Sanctus* («*Requiem*») построен на остигатном мотиве для мужского хора в вальсовом размере $\frac{3}{4}$).

³ И во любовь животворящую

«Совершишася» не только открывает новый этап творчества композитора, но и является примером новаторского подхода к духовной теме.

Второй раздел второй главы «Четвертая симфония Шнитке в аспекте семантического анализа» посвящен особенностям символики композитора в названном сочинении. Труды Е. Акишиной, Д. Тиба, Е. Чигаревой позволили показать средства музыкального языка, обладающие устойчивыми значениями: тональность, инструментовка, лад, числовая символика, жанр.

Интонационную основу Четвертой симфонии составляют лады, созданные как стилизация культовой музыки трех христианских конфессий и иудаизма. «Это два тетра хорда, мажорный и минорный, один для католической музыки, другой – для православной. Кроме того, для иудейской музыки есть цепь не из тетра хордов, а из три хордов. И для лютеранской музыки – шестиступенная гамма»⁴. В нашем исследовании отмечена ранняя попытка через систему символов объединить разные учения. Это сочинение «*Cantus perpetuus*» 1975 года, в партитуре которого содержатся картинки – символы религий: треугольник – желтый (буддизм и христианство), скрещенные треугольники – желтые (буддизм, христианство), углы (полумесяцы) – зеленые (ислам), свастика – коричневая (индуизм).

Для создания симфонического полотна, композитор применяет метод полистилистики. Вокальные эпизоды подчеркивают структуру сочинения и придают ей твердые семантические черты. На основе четырех ладов созданы григорианская, лютеранская, православная и иудейская темы. Они получают развитие на протяжении сочинения. В своем становлении темы претерпевают не только ритмические, гармонические, фактурные, но и мелодические преобразования. В работе отмечено, что григорианский и обиходный лады интонационно близки, но имеют разное наклонение: григорианский – мажор, обиходный – минор. Но проявляют они себя по-разному – в образе колокола (ц. 15) или в образе знаменного распева (ц. 113). А в третьем разделе они

⁴Ивашкин, А. В. Беседы с композитором Альфредом Шнитке. – М.: Культура, 1994. – 302 с. – С. 122.

сближены ритмически и интонационно (ц. 93). Так, символически подчеркнута исконная близость конфессий. Это четко просматривается в коде симфонии, когда в партии хора в контрапунктическом соединении звучат все основные темы.

В диссертацию включен подробный программный комментарий из духовной литературы, расширяющий понимание Четвертой симфонии А. Шнитке.

В третьей главе «Художественный мир программной симфонии на основе литературного первоисточника» рассмотрены сочинения А. Локшина и Б. Тищенко. В первом разделе **«Симфоническое творчество Александра Локшина»** продемонстрирована своеобразно отраженная философская идея жизни и смерти. Применение богатых возможностей выразительности оркестра, хора и вокала, высокий уровень владения техникой и особый чуткий подход к интерпретации поэтического текста в музыке рожают великолепный образец программной симфонии. Дарование композитора позволило создавать сочинения, в которых архитектоника, метрика, фонетика, синтаксис поэтического оригинала находятся в состоянии идеального равновесия.

В Десятой симфонии поэтические строки Н. Заболоцкого занимают центральное место. Стихотворения выбраны и сгруппированы таким образом, что создается многомерная жанровая картина. Поэтические тексты сочетают рассказ и монолог, посвященные размышлениям лирического героя. Исторические и философские темы отражают объективный план мироздания. На фоне вариационной структуры симфонии прорисовывается и трехчастная форма: три песни (обозначенные как вариации) обрамлены хоровыми строфами (обозначенными как тема и интермедии). Буквально для каждого смыслового оттенка слова найдено неповторимое музыкальное решение. Например, изысканно применена семантика православной службы: во время исполнения слов о поминальном хлебе в партии оркестра появляется плагальный (русский) гармонический оборот *F-dur* – *C-dur* в аккордовом

складе, а вокальная партия имитирует знаменное пение.

В драматургическом решении симфонии мы выделили два образа: *Родины* (интонационный комплекс из темы птицы и мотив квинты с триольным ритмом в партии хора) и *Судьбы* (нисходящие, как бы обрушивающиеся ходы темы у валторны и тромбона в динамике *ff*). В финальном хорале трагическая тема судьбы отсутствует, а сочетание красочных гармоний у хора в сопровождении органа и «кружевных» партий солирующих инструментов оркестра (кларнет, скрипка) символизирует желанное единение мира и человека.

Подробный анализ показывает технологию выстраивания циклической модели, характерной для симфонического творчества Локшина:

- по форме – это вариации на одну философскую тему;
- в повторяющихся рондообразных разделах звучит авторский комментарий, выраженный через обширные инструментальные монологи;
- временные рамки сочинений небольшие по масштабу;
- взаимоотношение музыки и текста дано в многомерности значений, позволяющих раскрывать сложные философские идеи и художественные образы;
- в донесении содержательной сути сочинений важнейшую роль играет тембровая драматургия;
- характерна полифоничность музыкальной ткани (развитие тематических элементов сочинения на всех этажах фактуры и во всех временных интервалах).

Второй раздел третьей главы «Символика в циклиаде „Беатриче“ Бориса Тищенко: знаково-символическая система во Второй и Третьей Dante симфониях (Ад)» посвящен анализу масштабного сочинения современного нам классика. Хорео-симфоническая циклиада «Беатриче» Б. Тищенко – уникальное явление культуры, в котором детально воплотились образы бессмертной поэмы Данте Алигьери. Мощная разветвленная система средств музыкальной выразительности направляется действием особой

сферы знаков и символов. Композитор применяет анаграммы, связанные с именами главных героев. В Первой *Dante*-симфонии закодировано латинское написание: *D A nt E A LiGi E Ri; B E AtRi C E*. Заметим, что в наборе этих букв есть как совпадения (аналогичные звукам *E, A, Re*), так и индивидуальные отличия: *D, G* – для Данте; *B, C* – для Беатриче. Объединение интонационной сферы героев становится символом их глубокой внутренней связи. Символика образа Беатриче в циклиаде более значима, поэтому интервалы кварты и квинты (*B – E; E – B*), а также их варианта (*E – H*), наделены функциями лейтмотива.

В работе показано, как лейтмотив Беатриче изменяется в зависимости от контекста: звучит то как чистая квинта, то как уменьшенная. В первом варианте он символизирует образ счастливой и вечно юной Беатриче, а во втором – страдание героини. Тритоновая интонация особенно полно развивается в картине ее безвременной смерти (Первая *Dante*-симфония, ц. 541).

Образы Беатриче и Бога связаны тонально (*Des*) и тембрально (канителенное пение хора). В лейтмотиве Беатриче и в партии хора мы показали сходное мерцание мажора и минора в мелодии: однотерцовый мажоро-минор и одноименный мажоро-минор. Имя Бога в хоровой партии подчеркнуто появлением звучания тональности или ноты *Des*. Фуга «515», ставшая основой раздела «Мистическая процессия» («Чистилище») построена на основе квартного мотива в *Des*. Композитор поясняет в программе происхождение этой монограммы следующим образом: римскими цифрами 515 – DXV, при перестановке букв получится DUX – вождь, Бог. Тональность *Des* почти *Deos* и это имя в хоровой партии подчеркнуто появлением тональности или ноты *Des*.

Во всей циклиаде прослеживается связь с учением Пифагора о гармонии сфер. Темы, связанные с Богом, Данте и Беатриче, содержат в себе интонации квинты (тема Беатриче) и кварты (фуга «515»).

В диссертации составлена обширная таблица, иллюстрирующая соответствие программы и музыкально-тематического содержания. В ней отра-

жен поэтический текст, краткие аналитические справки о многочисленных персонажах и их музыкальные характеристики. Широкое драматургическое развитие тем Данте и Вергилия придает сквозной форме партитуры признаки сонатности, проявляющиеся в архитектурно важных моментах.

Тембро-интонационные знаки позволяют сгруппировать персонажи, населяющие Ад. Например, темы, характеризующие образы бесов и демонов, даны в звучании медных и ударных инструментов (Плутос, Минос, Медуза). Франческа да Римини, Кавальканте Кавальканти, Брунетто Латини, Уголино делла Герардеска – образы, вызывающие сочувствие у Данте – объединены тембрами деревянных духовых.

Обнаруженная в симфонии семантика *марша* позволяет подчеркнуть кульминацию развития темы Магомета и сделать на ней смысловой акцент. Торжественное шествие обезглавленных изуродованных тел предстает перед глазами как отражение всех распрей и раздоров, учиненных ими.

Хорал, как духовный символ, становится основой двух разделов циклиады: эпизода, посвященного истории башни Дит, и цикла вариаций, рисующего обитателей третьего пояса седьмого круга (богохульников, лихоимцам, содомитам).

Подробное воплощение литературной программы, драматургические линии главных персонажей (Данте, Вергилия, Беатриче), развитая система лейттем и лейттембров, многочисленные изобразительные компоненты, жанровая полисемантичность – всё это позволяет буквально видеть картины реальной жизни Данте, его Ада, Чистилища и Рая. Подобно живописцу, композитор воссоздает музыкальную вселенную, охватывающую всё наполнение мира, созданного воображением великого флорентийца.

В *Заключении* подчеркивается, что музыкальная культура демонстрирует большое количество примеров, когда расшифровка содержания – это трудоемкая задача, требующая знаний и методов работы с первоисточником. Многогранный художественный мир сочинения раскрывается через разветвленную систему разнообразных семантических единиц, составляя цельное

содержание. Программные симфонии А. Караманова, А. Локшина, Б. Тищенко, А. Шнитке позволяют показать, что системное применение сематического анализа (в «полифоническом» сочетании знаково-символических, изобразительных и эмотивных компонентов) становится методологической базой для многоаспектного постижения сложнейших философских и художественно значимых концепций современных нам композиторов.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

I. Статьи в рецензируемых научных журналах, рекомендованных ВАК:

1. *Долматова, М. В.* Эмоции в музыке. Эмоционально-выразительный дискурс хоровой партитуры в симфонических сочинениях Б. Тищенко, А. Караманова, А. Шнитке // *Музыковедение*. – 2019. – № 4. – С. 37–46, [0,5 п. л.].
2. *Долматова, М. В.* Мир *Inferno* в циклиаде Бориса Тищенко «Беатриче» // *Музыка и время*. – 2019. – № 6. – С. 31–37, [0,3 п. л.].
3. *Долматова, М. В.* Художественное пространство музыкально-литургического синтеза во Второй и Четвёртой симфониях Альфреда Шнитке // *Проблемы музыкальной науки*. – 2020. – № 1. – С.44–50, [0,3 п. л.].

II. Другие публикации:

4. *Декина (Долматова), М. В.* Духовная тематика в симфониях композиторов XX века // *Материалы VIII всероссийской научной конференции Болховитиновские чтения 7–8 декабря 2015 года: «Человек в искусстве: в поисках национальной идентичности»*. – Воронеж: «Издательство Алейникова», 2016. – С. 60–67, [0,4 п. л.].
5. *Декина (Долматова), М. В.* Симфонический цикл «Совершишася» Алемдара Карманова как символ духовного периода творчества композитора

// Духовный мир искусства. От личности к цивилизации / материалы IX всероссийской научно-практической конференции Болховитиновские чтения 5–7 октября 2016 года. – Воронеж: «Издательство Алейникова», 2017. – С. 75–90, [0,9 п. л.].

6. *Декина (Долматова), М. В.* Хоровая партитура в симфонии «Совершишася» Алемдара Караманова – символ духовного содержания макроцикла // Октябрьская революция 1917 года. Влияние на ход развития культуры России и творчества Г. В. Свиридова / Материалы XIII международной студенческой научно-практической конференции Свиридовские чтения 14–16 декабря 2017 года. – Курск: «Издательство КМК им. Г. В. Свиридова», 2017. – С. 253–260, [0,4 п. л.]

7. *Долматова, М. В.* Изобразительность как аспект художественного содержания в симфонических сочинениях А. Локшина, Б. Тищенко, А. Шнитке // Искусство как феномен культуры: традиции и перспективы / Сборник статей по материалам Международной научной конференции 18–20 ноября 2020 года. – Гос. класс. акад. им. Маймонида. – Москва: Изд-во «Академия имени Маймонида», 2021. – С. 255–266, [0,6 п. л.].

8. *Долматова, М. В.* Программная симфония Александра Локшина // Музыказнание: Культура. Искусство. Образование / Сборник статей по материалам Международной научной конференции 22–21 апреля 2021 года. РГУ им. А.Н. Косыгина (Академия имени Маймонида). – Москва: Изд-во «Академия имени Маймонида», 2021. – С. 255–267, [0,7 п. л.].