

Тарасова О.А.

кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и фортепиано, Харьковская государственная академия культуры

ЭХО «ИСПАНСКОЙ ТЕМЫ» В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СОВРЕМЕННЫХ УКРАИНСКИХ КОМПОЗИТОРОВ

Аннотация. Анализируются музыкально-выразительные средства, семантический потенциал произведений современных украинских композиторов, связанных с воплощением «испанской темы».

Ключевые слова: фламенко, андалусийская гармоническая каденция, канте хондо, фригийский лад, мелизматика кадансов, неоархаика, Sprechstimme, гетерофонный тип изложения.

Анотація. Тарасова О.А. Відлуння «іспанської теми» у творах сучасних українських композиторів. Анализуються музично-виражальні засоби, семантичний потенціал творів сучасних українських композиторів, пов'язаних зі втіленням «іспанської теми».

Ключові слова: фламенко, андалусійська гармонійна каденція, канте хондо, фригійський лад, мелізматика кадансів, неоархаїка, Sprechstimme, гетерофонний тип викладу.

Annotation. Tarasova O. Echo of "spanish themes" in the works of contemporary ukrainian composers. The musical means of expression, the semantic potential of Ukrainian contemporary composer's works to translate the "Spanish themes" are analyzed.

Annotation. Keywords: flamenco, Andalusian harmonic cadence, cante jondo, the Phrygian mode, melismatic Cadence, neo-archaic, Sprechstimme, heterophony type of presentation.

Актуальность темы исследования. В течение XX в. образ «русской Испании»¹ в музыке значительно трансформировался. «Старомодные испанские произведения» (И. Стравинский) стали появляться на музыкальной орбите значительно реже, уступив место созерцательно-медитативному образу Востока. Тем не менее, «реликты испанства» [10] обрели в XX веке новое звучание в условиях кардинального преобразования музыкального языка. Эпически-игровая декоративно-колористическая традиция русской музыки XIX в. получила развитие в комбинаторных политематических конструкциях И. Стравинского («Эспаньола» из Первой оркестровой сюиты, «5 пьес для фортепиано в 4 руки», «вертикальный срез времени» представлен в ироничной оркестровой сюите «Мадрид»), в «Подражании Альбенису» и «Кармен-сюите» Р. Щедрина. Линия «черной испанской легенды», идущая от бетховенского «Эгмонта», продолжилась в творчестве Д. Шостаковича² («Испанские песни», Четырнадцатая симфония), А. Шнитке (Реквием из музыки к спектаклю «Дон Карлос», саундтрек к фильму «Маленькие трагедии»). В художественной панораме отечественного искусства XX века ощутима также неоромантическая («пушкинская») традиция, олицетворяющая тоску по «золотой эре» русской культуры («12 стихотворений Пушкина» В. Шебалина, «Я здесь, Инезилья» А. Шнитке, Т. Хренникова, «Испанский танец» М. Скорика). Центр звучания «испанской темы» смещается в XX веке в сферы театра и кинематографа.

Как же «звучит» Испания в украинской музыке конца XX века? Какие средства и приемы используют современные (в частности, украинские) композиторы для воплощения «испанской темы»?

Цель исследования – обозначить основные тенденции, выявить преемственные и новаторские приемы в трактовке «испанской темы» украинскими композиторами современности.

В украинской музыке XX века, как и в русской, обращения композиторов к «испанской теме» являются эпизодическими. По тематике немногочисленные произведения на «испанские мотивы» можно распределить по трем группам:

- 1) развитие традиций «русской испанианы» от времен А. С. Пушкина (в частности, сценическое воплощение «вечных» испанских сюжетов) – музыка М. Скорика к драме «Каменный хозяин» (по произведению Л. Украинки) (1971); «Espaniola» И. Гайдено к спектаклю «Дон Жуан» (1995);
- 2) «музыкальное приношение» гениям испанской культуры – Симфония № 4 «Испанская баллада» В. Золотухина по роману «Гойя» Л. Фейхтвагнера (2000-2001)³; «Семь поэзий Гарсиа Лорки» Б. Сюты

¹ «Русская» понимается не как национальность, а как принадлежность к культурному полю.

² «Испанизмы его менее всего воспевают красоты или радости жизни. Это – грозные и переменчивые знаки судьбы, всплывающие из потаенных глубин психологических подтекстов, скрытых или амбивалентных смыслов» [10, с. 137].

³ Здесь возникают аллюзии с «Гойесками» Э. Гранадоса.

Надійшла до редакції 19.12.2012

(1983); «Primeras canciones» Е. Чистой на стихи Ф. Гарсиа Лорки (1994)⁴;

- 3) воссоздание духа «всемирной архаики» посредством неофольклорных приемов – «Primeras canciones» Е. Чистой на стихи Ф. Гарсиа Лорки (1994); «Испанские фрески» для хора и ударных Л. Дычко⁵ (1996-1999); «Испанская сюита № 2» А. Яковчука для квартета деревянных духовых инструментов и валторны в трех частях («Звоны в сумерках», «Вечерний танец», «Полночные звуки») (2006).

Музыкальное искусство XX в. принято считать «эпохой глобального эксперимента». Но при этом композиторы все чаще обращаются к культурному наследию человечества, возрождая и переосмысливая жанры, стили, традиции музицирования. Их произведения содержат широко разветвленную систему контекстуальных смыслов, культурных аллюзий, осуществляющих «диалог времен».

«Española» И. Гайденко (из музыки к спектаклю «Дон Жуан») (1995) в концертной практике исполняется в двух вариантах авторской инструментовки: 1) для 2 фортепиано; 2) для ансамбля, включающего 2 домры, 2 гитары (акустическая и бас-гитара) и фортепиано. Второй вариант по тембровой окраске вызывает отчетливые ассоциации со средневековой и ренессансной традицией южно-романских народов – пения серенад под аккомпанемент лютни, мандолины и гитары. Таким образом, в воображении слушателя актуализируется семантический пласт, связанный с этим жанром – мантилья, плащ, гитара, вечерняя песня трубадура (*serena*) под балконом возлюбленной...⁶

В музыкальном тексте «Española» представлены многочисленные атрибуты «испанской гитары» и стиля фламенко. Мотивно-фактурной основой (*basso ostinato*) является один из вариантов традиционной малагеньи. В ладогармоническом аспекте «испанский

колорит» создается путем применения фригийского лада (в частности, побочной доминанты ко второй низкой ступени), мажоро-минорных сопоставлений, «андалусийской» гармонической каденции (I – VII – VI – V мажорная). «Страстная пульсация» триольных и пунктирных ритмов, резкие акценты-«росчерки» в финальных точках музыкальных построений, многообразные и сложные, quasi-импровизационные ритмические фигуры и их сочетания (в частности, прогрессирующее ритмическое дробление в «каденциях-импровизациях» ансамблистов) воссоздают метроритмическую специфику фламенко. В плане фактурного изложения следует отметить сочетание речитативной мелодии с ритмичным упругим аккомпанементом, быстрые пассажные «взлеты» к мелодическим вершинам, арпеджированные фактурные формулы (эффект гитарного перебора), а особенно – мелизматику кадансов (неизменный атрибут жанра канте хондо – «мавританский элемент»). Характерным исполнительским приемом являются арпеджированные «аккорды фламенко» со стрелкой, которые сообщают исполнению дополнительную экспрессию, энергетику (это – не просто арпеджированное исполнение аккорда, а способ создания звукового ощущения арпеджированности в сочетании со специфической тембровой окраской).

«Española» И. Гайденко, возникшая как музыкальная «иллюстрация» к произведению «пушкинской тематики», продолжает традицию «русской Испании», представленную именами М. Глинки, А. Даргомыжского, Н. Римского-Корсакова, А. Глазунова. Украинский композитор органично использует характерные приемы, сформировавшиеся в искусстве испанских композиторов и гитаристов XX века.

Вокальный цикл Е. Чистой «Primeras canciones» («Первые песни») на стихи Ф. Гарсиа Лорки (1994), по определению композитора, – «дань особого почтения и любви к средневековой музыке с её исполнителями-универсалами, владевшими многими инструментами, в т.ч. и своим голосом». Замысел цикла – в том, что певцы одновременно поют и исполняют несложные инструментальные партии.

Сразу же обращает на себя внимание исполнительский состав: «для сопрано, меццо-сопрано, контральто, баритона, продольной флейты, гитары, тэмпл-блоков, колокольчиков и валдайских колокольчиков». Тембр флейты вносит пасторальный оттенок, звучание гитары «уточняет» «географические» «испанские координаты», разнообразные колокольчики создают обобщенный образ звона.

Семантика «колокольчиков» в мировой культуре многослойна и разнообразна. В восточных религиях ритуальный колокольчик имеет созидательную силу, символизирует гармонию между человеком и Небом, покачивания колокольчика подобны чаше весов, колеблющихся между добром и злом, смертью и бессмертием, звон маленьких колокольчиков на морском ветру олицетворяет «нежные звуки рая». По убеждениям китайцев, трубчатые подвески (сямисэны) и колокольчики – «музыка ветра» – создают благотворную воздушную вибрацию, снижающую уровень негативной

⁴ Поэзия Ф. Гарсиа Лорки, человека с яркой жизнью и потрясающей судьбой, стала источником вдохновения для многих композиторов XX века, «разминувшихся во времени» с великим «певцом Испании». Среди них: Ф. Пуленк (вокальный цикл «3 песни на стихи Гарсиа Лорки», 1946), Д. Шостакович (Симфония № 14, Ор. 135 в 11 частях для сопрано, баса, струнных и ударных, 1969); Г. Фрид (вокально-инструментальный цикл «Поэзия», 1973); Ф. Гершкович («Малая камерная сюита» для меццо-сопрано, скрипки, 2 альтов, виолончели, 2 кларнетов и фортепиано, 1979); «Мадригалы» для голоса и камерного ансамбля (1983) и др. Для современности характерен всплеск интереса к творчеству испанского поэта в сферах авторской песни и рок-музыки (композиции Е. Камбуровой, Б. Гребенщиной, Д. Арбениной, А. Розенбаума, Витаса).

⁵ «Меня интересуют все культуры, я чувствую, что все народы мне близки. Хочу знать их мифы и фольклор и сопоставить со своей Украиной» (из интервью с Л. Дычко // <http://www.dau.kiev.ua>). Помимо «Испанских фресок», перу Л. Дычко принадлежат «Французские фрески» (2000) и «Швейцарские фрески» (концерт на духовные стихи (на немецком, французском, итальянском и ретороманском языках) для меццо-сопрано, детского и смешанного хоров, органа, чтеца и ударных) (2001-2002). Эти хоровые концерты словно репрезентируют различные грани мира, бесконечно разнообразного в своих звуковых портретах.

⁶ Со времен моцартовского «Дон Жуана» обращение к жанру серенады вносит романтический старинный нюанс в контекстуальное поле произведения.

энергии. Тэмпл-блоки – корейские колокола⁷ – являются атрибутом буддийского культа.

В русской культуре «колокольчик однозвучный» – это пушкинская мифологема дороги. Валдайские колокольчики, отличающиеся особой звонкостью и чистотой тона, известны с 1478 года. Они тоже являются символом: это – «осколки» свободы и вольности, рассеянные по земле российской.⁸ Удивительно, как отголоски этой легенды прозвучали в XX веке в рок-музыке: стихотворение и песня А. Башлачева «Время колокольчиков» стали визитной карточкой русской рок-поэзии 1980-х годов («Если нам не отлили колокол, значит, здесь – время колокольчиков»). Колокольчик ассоциируется «с сердцем музыканта, звенящим «под рубашкою», противопоставляется «сбитым и расколотым» колоколам, традиционно символизирующим общий «глас народа» или даже «глас Божий», величие, спокойствие и стабильность» [6].

Звоном колоколов и колокольчиков наполнена поэзия Ф. Гарсиа Лорки:

*«Серебрист бубенчик на шее вола»
«На желтом ветре звон плывет в зените.
Над желтой баиной тает звон»
«Исчезает звон за облака»
«Нисходя на равнины, ты медлительным звоном
открываешь в груди сокровенные розы»
«Дождь спокойный и кроткий, колокольчик убогий»
«Травы растут. Как часто звон их шаг раздастся
под небосводом дуплистым» [5].*

Колокольный звон – это и образ католической Испании, полный «глубоко религиозного темперамента», «пылкого мистического духа» (И. Стравинский) [9], и символ времени. В цикле Е. Чистой совместное звучание колокольчиков, принадлежащих разным культурам и религиозным культам, словно накрывает благодатью всю планету.

Еще одной характерной чертой цикла Е. Чистой является звучание испанского языка. По словам композитора, это «продиктовано, с одной стороны, несовершенством русского перевода (рифма в переводе вместо белого стиха у Лорки), а с другой – пониманием того, что испанский текст Лорки уже есть музыка. И задача композитора – показать эту музыку слова». Как не вспомнить здесь М. Ломоносова – «*Гипитанским языком с Богом ... говорить прилично!*»⁹

⁷ Их также используют в ритуалах Китая и Японии.

⁸ В книге «По северу России» Константин Случевский в 1886 году писал: «... Толкуют, будто царь Иван, сняв в Великом Новгороде Вечевой колокол, велел нести или везти его в Москву. Государева рать дошла до Валдая и тяжесть ли колокола, трудность ли пути или просто желание царю, но колокол был разбит. Ушло царское войско, а черепки остались лежать, их-то и подобрали валдайцы и стали лить свои колокольчики и льют до сих пор» [8].

⁹ Практически ритуальное использование испанского языка (языка оригинала) в цикле «Primeras canciones» Е. Чистой воскрешает в памяти высказывание И. Стравинского по поводу выбора латинского языка для «Симфонии псалмов»: «И я подумал, что более старый, даже полузабытый язык, должен содержать в звучании речи заклинательный (incantatory) элемент, который мог бы быть использован в музыке. Подтверждением у Франсиска Ассизского служило иератическое (ритуальное) использование провансальского диалекта, языка ренессансной поэзии на Роне, в отличие от его повседневного итальянского или латыни медного века» [9, с. 170].

Звучность и величественная торжественность испанского языка обусловлены особенностями его просодии: 1) преобладание гласных (47% звуковой материи), дифтонгов и трифтонгов¹⁰, сонорных согласных; 2) чистота звучания гласных, неизменность их качества и сохранение тембра в безударном положении вследствие энергичности и напряженности артикуляции (без редукции, как в русском языке); 3) озвончение (а не оглушение) согласных в конце слов; 4) недопустимость «скопления согласных» путем их ослабления, упрощения группы, выпадения согласной, добавления гласной перед группой согласных; 5) слоговое ядро (под ударением) образуют сильные гласные *a, e, o*, к ним примыкают слабые *-i, u* [4, с. 16-17]. Слитность синтагмы в речевом потоке формируется с помощью наиболее характерных закономерностей испанского произношения, а именно – 3 форм сочетаний гласных: *глатус* (позволяет произнести элементы гласных сочетаний в разных слогах (в сочетании с ударением и соответственно, продлением звучания гласной), наблюдается в замедленной, четкой и ясной речи – эталоне торжественного звучания), *синересис* (цельное сочетание гласных в одном слоге на одном дыхании, преобладает в быстрой речи), *синалефа* (тенденция к слиянию 4-5 элементов на стыке слов) [4, с. 33-34]. Сочетание этих тенденций и создает «музыку» звучания испанской речи.

Выявлению красоты и величия испанской речи в цикле Е. Чистой способствуют: приемы *Sprechstimme*, особая прозрачность фактуры, рождающей звоны и отзвуки, лаконичные средства выражения музыкальных смыслов. Здесь преобладают горизонтальные линии распева, изредка «раздвоенные» гетерофонным звучанием, «тающие» в пространстве ушедших времен. Каждое появление сквозной темы-лейтмотива – в новом контексте – это «перевернутая страница истории», отголосок минувших событий, пережитых чувств – вечный отблеск прошедшего в настоящем.

Обратимся к музыкальному тексту «Primeras canciones». № 1 «Remansos» («Заводи»). Из тишины в партии контральто рождается звук (fs) в динамике *piano* как «примарный планетарный тон», «космический камертон». К нему «притягивается» нисходящая тема меццо-сопрано (сквозная в цикле). В третьем проведении от нее, как «расходящаяся тропинка», «отпочковывается» восходящий мотив у сопрано. Комплементарное взаимодействие «расходящихся» мотивов становится основой развития в № 1. Во втором разделе номера диалог-шепот баритона и контральто в манере музыкального чтения (*Sprechstimme*) будто представляет четыре мира, абрисы которых лишь намечаются под непрерывный тихий звон *Sonagi* (символ времени): кипарис (символ смерти), черный тополь (духовный символ Каталонии)¹¹, ива (символ весеннего обновления),

¹⁰ «В системе испанских гласных всего пять фонем, но частотность их употребления очень высока. Кроме того, они имеют способность сочетаться друг с другом в разных комбинациях, и очень часто эти сочетания произносятся на едином выдохе, что дает нам право поместить их в один и тот же слог и назвать **дифтонгами**, если сочетаются два звука, и **трифтонгами** в случае слияния трех звуков» [4, с. 29].

¹¹ Из черного тополя вырезана фигура Черной мадонны монастыря Монтсеррат.

зрачок («заводь» человеческой души). Этот диалог на- поминает псалмодию – ритуальную речь, характерную и для византийской, и для григорианской традиции.

№ 2 “Remansillo” («Затон») звучит в сопрово- ждении гитары. Три куплета-варианта – три цвета (белый, алый, черный) – чистота, страсть, смерть... Старинный колорит придают звучанию протяженные линии вокально-декламационных фраз, выразитель- ность которых подчеркнута подробными ремарками артикуляционных приемов (*tenuto*, *marcato*, *non le- gato*). «Испанские приметы» становятся более отчет- ливыми: фригийский лад, мелизматика кадансовой зоны на внутрислоговом распеве с заключительным акцентом-«росчерком», имитация дроби кастаньет¹² на характерной «фламенковой» пульсации двух/трех- дольных метров. К третьему куплету отмечается рост экспрессии и динамическое нагнетание («Глаза твои вижу»); на кульминационном пике неожиданно по- является нисходящий лейтмотив (фатальный символ цикла), сопровождаемый темповым (100 – 50 ММ) и динамическим «сбросом» (*forte* – *pianissimo*), переходом на *Sprechstimme* («Но мертва ты, мертва»). Кода построена на усиливающейся «дроби кастаньет», об- ретающей семантику необратимости времени.

№ 3 “Variasion” («Вариация») – еще один вариант «заводей» – «любовного омута». Этот номер написан для сопрано, баритона, 1,2 *Campanelli*, *Sonagi*¹³. В этой части цикла преобладают широкие октавные нисхо- дящие скачки (подобные «падающим звездам»), с по- следующим центростремительным «затягивающим» кружением. Перезвон колокольчиков чередуется- «подхватывается» вокальными фразами а *carpella*, что придает звучанию особую прозрачность.

№ 4 “Remanso, Cancion Final” («Заводь. Последняя песня») завершает микроцикл «заводей» – символа «оста- новленного времени», «горизонта, сходящегося в точку любимого лица». Этот номер характеризует метрическая переменность, придающая импровизационную свободу высказыванию, темп *Allegro energico*. Звучание *wood- blocks* иллюстрирует поэтический текст: «Бьют лучи луны по наковальне вечера». Обращаю на себя внимание канонические имитации, рождающие отзвуки, силлабиче- ские распевы, удлиняющие окончания фраз, опора на VII натуральную ступень в кадансах, орнаментальные распев- ы на «о», характерные для жанра канте хондо.

Призрачно-иллюзорный образ создается в № 5 “Media luna” («Луна идет по воде») посредством соче- тания тембров колокольчиков и женских голосов, шепота *Sprechstimme* в приглушенной динамике, эхоиче- ских лиг, «зависающих» в пространстве.

Диахронный эффект возникает в № 6 “Cuatro baladas amarillas (Balada I)” («Желтая баллада») пу- тем применения принципа единовременного контра- ста – сочетания двух (а в коде – трех) пластов: темы

грациозно-танцевального пасторального наигрыша (в партиях поперечной флейты, сопрано и меццо-сопрано), метрически-неопределенного орнаментального распе- ва у контральто («Пастух уходящий») и нисходящего лейтмотива из № 1. Интересными нюансами являются: неоднородное тембровое звучание унисона с его после- дующим расслоением, неравномерное строение перио- да, в котором фразы начинаются попеременно с заката и с сильной доли, гетерофонные эффекты (тт. 48-58), параллельно-ладовая переменность с «испанским» нюансом (D-dur – h фригийский), заключительное «многоточие»-уход – фигура, формируемая «бесконеч- ным повтором» основного мотива номера в сочетании с нисходящим лейтмотивом цикла.

Восходящая мотивно-интонационная устрем- ленность как воплощение чистоты характеризует № 7 «Primer a pagina» («Первая страница»).

Протяженные орнаментальные фразы сопра- но, флейты и колокольчиков в № 8 “Cautiva” («Плен- ница») звучат как одинокие голоса, «затерянные во времени»¹⁴. Цикл завершается нисходящим лейтмоти- вом – круг замыкается.

Выводы. Звуковой образ Испании в творчестве украинских композиторов конца XX-XXI вв. опи- рается, как и прежде, на комплекс специфических музыкально-выразительных средств гитары фламен- ко и пения канте хондо – репрезентативных жанров испанского музыкального искусства, – помещенных в новаторский языковой контекст современного композиторского письма. В «Эспаньоле» И. Гайдено воссоздает звучание гитары фламенко, продолжая декоративно-колористическую традицию русской му- зыки XIX в. Е. Чистая в цикле “Primeras canciones” опирается на закономерности жанра канте хондо, рас- сматривая их с позиций неофольклоризма.

Список литературы:

1. Астахова Е. В. Испания как метафора (к перекрестному году Испании в России и России в Испании) // Вестник МГИМО-Университета. – 2011. – № 6. – С. 60-65.
2. Ахундов П. Испанская музыка // Музыкальная энциклопедия. – Т. 2 / П. Ахундов. М.: Сов. энциклопедия, 1974. – С. 574 – 583.
3. Багно В. Из испанцев в русские. По великой европейской диагонали // Вестник Европы. – 2001. – № 3. / В. Багно
4. Баршак М. А. Испанский язык. Практическая фонетика / М. А. Баршак. – М.: Высшая школа, 1989. – 224 с.
5. Гарсиа Лорка Ф. Избранное: Пер. с исп. / Сост. Н. Р. Малиновский, А. Б. Матвеева. – М.: Просвещение, 1987. – 256 с.
6. Кошелев В. «Время колокольчиков»: литературная история символа // Ю. В. Доманский. Русская рок-поэзия: текст и контекст: сб. науч. трудов. — Тверской государственный университет, 2000. — Т. 3. — С. 142.
7. Мартынов И. И. Музыка Испании / И. И. Мартынов. – М.: Сов. композитор, 1977. – 376 с.
8. Новгородская область. Валдайские колокольчики // [www. statesymbol.ru/image/regionsymbol/20050726/39600995.html](http://www.statesymbol.ru/image/regionsymbol/20050726/39600995.html)
9. Стравинский И. Ф. Диалоги / И. Ф. Стравинский. – Л.: Музыка, 1971. – 448 с.
10. Сыров В. Н. Испанские мотивы в музыке Шостаковича // Творчество Д. Д. Шостаковича в контексте мирового художественного пространства: Сб. ст. Международной научной конференции. – Астрахань, 2007. – С. 131 – 137.

¹² Ф. Гарсиа Лорка сравнивает кастаньеты со «звонким ска- рабеем»: «Воздух, горячий и пьяный, / Ты в пауке руки / раздираешь на лоскутки / и задыхаешься в деревянной трели своей» [5].

¹³ “Sonagi” – так называют во Вьетнаме краткий, но сильный тропический ливень, который начинается внезапно, обычно в жаркий полдень. “Sonagi” – так называется рассказ Wang Sun-won о короткой, но страстно-трагической любви.

¹⁴ «По веткам непрочным шла девушка, которая была жиз- нью... Пленница времени»