

Ключевые слова

А. Вустин, «Героическая колыбельная», серийная техника, авторская техника композиции, музыкальная цитата, Ю. Буцко.

Кошелева Ю.А.

Об особенностях авторского метода композиции в «Героической колыбельной» А. Вустина (1991)

Индивидуальная техника композиции Александра Вустина полностью оформилась к 1990-м годам и стала универсальным способом воплощения различных концепций. В каждом новом произведении трактовка одних и тех же идей подвергалась переосмыслению. В статье на примере секстета «Героическая колыбельная» анализируется работа композитора с тремя базовыми принципами авторского метода: универсальным серийным рядом, двенадцатикратностью и расширенным обиходным рядом, впервые применённым Ю. Буцко. Выбор произведения связан с его нетипичностью в контексте творческого наследия Вустина. Помимо трансформации базовых принципов метода, «Героическая колыбельная» обращает на себя внимание и как один из немногих примеров работы с музыкальным цитированием. «Героическая колыбельная» — своего рода музыкальная автобиография, условными «главами» которой выступают аллюзии на произведения Л. Бетховена, Дебюсси, Шёнберга, Малера и Мусоргского. Все аллюзии намеренно приводятся композитором неточно — «по памяти» — и всегда связываются с развитием ряда. Во многом новаторским стало также взаимодействие тональной и серийной систем: последняя перенимает на себя роль тональности, звуки рядов принимают на себя функциональность, а параллельным «пластом» композитором вводится автоцитата — тональный фрагмент из музыки к кинофильму «Anna Karamazoff».

Key Words

A. Vustin, Heroic Lullaby, serial technique, individual compositional technique, musical quotation, Yu. Butsko.

Yuliya Kosheleva

About the Peculiarities of the Author's Method of Composition in Aleksandr Vustin's *Heroic Lullaby* (1991)

Aleksandr Vustin's individual technique of composition was fully formed by the 1990s and became a universal way of embodying various concepts. In each new work, the same ideas were reinterpreted. Using the example of the sextet *Heroic Lullaby*, the author analyzes the composer's mode of working with three basic principles of his method: the universal tone row, the principle of "twelvefoldness", and the extended Obikhodniy scale, first used by Yuriy Butsko. The choice of the work is related to its non-typical nature in the context of Vustin's oeuvre. In addition to the transformations of the basic principles of his method, *Heroic Lullaby* attracts attention as one of the few examples of working with musical quotations. The piece is a kind of musical autobiography, the "chapters" of which allude to works by Beethoven, Debussy, Schoenberg, Mahler, and Mussorgsky. All such allusions are intentionally given inaccurately, "from memory", and are always associated with the development of the tone row. In many ways, the interaction of tonal and serial systems is also innovative: the latter takes over the role of tonality, the tones of the rows take over the functionality, and the composer, as if in a parallel "layer", introduces an auto-quotation — a tonal fragment from the music to the movie *Anna Karamazoff*.

Одной из тенденций музыкальной культуры второй половины XX века стал поиск оригинального языка авторского высказывания, стимулирующий отбор выразительных средств, разработку новых методов организации музыкального материала и, как результат, создание индивидуальных техник композиции. В контексте этой направленности можно рассматривать и творчество Александра Кузьмича Вустина (1943–2020), чья авторская техника композиции явилась универсальным инструментом воплощения различных концепций.

Базовые принципы техники сформировались под влиянием достижений композиторов Новой венской школы, в особенности творчества Альбана Берга и Антона Веберна. Музыкацией последнего были вдохновлены некоторые черты поэтики творчества Вустина, и, кроме того, одна из важнейших конструктивных деталей авторского метода, связанная с проекцией идеи двенадцатитоновости на метроритмический уровень композиции. Строгие правила канонической додекафонной техники трансформировались в музыку Вустина в *принцип*, служащий «отправной точкой» для создания композиции: «<...> для меня техника — не техника как бы вовсе, а некий язык, который является, собственно говоря, сущностью произведения»¹.

К 1990-м годам авторский композиционный метод оформился окончательно и включил в себя три составляющие: универсальный серийный ряд, двенадцатикратность (экстраполяцию принципов построения звуковысотного ряда на метроритмический уровень) и расширенный обиходный ряд, впервые применённый старшим коллегой композитора Юрием Буцко (1938–2015).

Несмотря на универсальность авторского подхода, «панорамный» взгляд на творчество Вустина обнаруживает огромное количество различных трактовок одних и тех же композиционных законов.

¹ Шульгин Д.И. Музыкальные истины Александра Вустина. По материалам бесед. М.: Композитор, 2008. С. 184.

Целью настоящей статьи стал анализ претворения авторских принципов композиции Вустина на примере инструментального секстета «Героическая колыбельная» (1991).

Литература, посвящённая личности и творчеству Вустина, немногочисленна и ограничена высказываниями композитора в формате интервью и рядом аналитических статей, в которых на материале отдельных сочинений Вустина рассмотрены те или иные аспекты его композиционной техники. К источникам, представляющим авторизованную информацию о творчестве композитора, относятся его интервью разных лет, опубликованные в журнале «Музыкальная академия»², газете «Музыкальное обозрение»³ и монографии Д. Шульгина⁴, в вопросно-ответной форме запечатлевшей диалог исследователя и творца. В списке текстов историко-биографической и аналитической направленности — статьи А. Амраховой⁵, М. Высоцкой⁶, В. Ценовой⁷, И. Папиной⁸, С. Савенко⁹, а также раздел диссертационного исследования И. Севериной¹⁰, где подробно рассмотрено

- 2 Вустин А.К. Музыка — это музыка // Музыкальная академия. 1993. № 4. С. 20–29.
- 3 Александр Вустин о «Влюбленном дьяволе» // Музыкальное обозрение. URL: <https://goo.su/LUX5zA> (дата обращения 25.10.2024); Александр Вустин: «Я ощущаю себя свободным» // Музыкальное обозрение. URL: <https://clck.ru/3EeJ98> (дата обращения 25.10.2024); Амрахова А.А. Александр Вустин: «Видимо, судьбе было так угодно» // Музыкальное обозрение. 2020. № 5.
- 4 Шульгин Д.И. Музыкальные истины Александра Вустина.
- 5 Амрахова А.А. Александр Вустин. Без названия. Или еще одна попытка сформулировать невыразимое // Современная музыкальная культура. В поисках самоопределения. М.: Композитор, 2017. С. 137–157.
- 6 Высоцкая М.С. Здесь поле битвы — душа // Музыкальная жизнь. 2019. № 2. С. 34–39; Высоцкая М.С. Принципы серийной организации в отечественной опере 1970-х — 1990-х годов: Фарадж Караев, Александр Вустин, Юрий Каспаров // Опера в музыкальном театре: история и современность: Сборник статей по материалам Международной научной конференции. М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. С. 501–511.
- 7 Ценова В.С. Александр Вустин: поле битвы — душа // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Выпуск 1 / ред.-сост. В. Ценова, ред. В. Барский. М.: Композитор, 1994. С. 223–240.
- 8 Папина И.В. «Письмо Зайцева» Александра Вустина в аспекте знаковой природы композиторской техники // Музыкальная академия. 2019. № 2. С. 202–209.
- 9 Савенко С.И. Александр Вустин: «Время нужно ценить» // Музыкальная академия. 2013. № 1. С. 48–54; Савенко С.И. «Влюбленный дьявол», или Поучительная история о страстях и принципах: МАМТ отметил столетний юбилей мировой премьерой // Музыкальная академия. 2019. № 2. С. 195–201.
- 10 Северина И.М. Модально-серийные системы в отечественной музыке XX века: синкретизм и синтез принципов организации: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / РАМ им. Гнесиных. 2001.

соединение серийности и модальности на примере трёх произведений, в числе которых и «Героическая колыбельная».

Произведение оказалось нетипичным для творчества Александра Вустина. Прежде всего это чуть ли не единственное его сочинение, где композитор выходит за рамки авторского текста и прибегает к аллюзиям на произведения предшественников¹¹, мастерски встраивая их в разработку своего универсального серийного ряда.

Сказанное прослеживается уже в названии произведения. «Героическая колыбельная» — заглавие фортепианной пьесы Дебюсси (1914). Кроме того, композиция в целом наследует «состояние», в которое входит слушатель при знакомстве с одноименным опусом¹². Кроме отсылки к музыке Дебюсси, Вустин вводит аллюзии на произведения Бетховена, Малера, Мусоргского, а также автоцитаты фрагмента музыки к кинофильму «Anna Karamazoff», работа над которой совпала с годами создания «Героической колыбельной».

Автор выстраивает и своего рода автобиографическую процессуальность — также относительно новую для себя, — в которой «главами» становятся слуховые впечатления, повлиявшие на становление его композиторского почерка. Произведение характеризует эстетика ирреальности, проявляющая себя в выстраивании некоего нарратива, оформленного не по законам логики формы или сюжета (что служит отличительной чертой большинства опусов композитора — например, «Музыки для 10», создававшейся параллельно «Героической колыбельной»), а по принципу медленного развёртывания музыкального материала — процесс, в ц. 31 партитуры фиксируемый самим композитором ремаркой «как во сне». Возвращение в реальность «из сна» достигается композитором посредством quasi-концентрической структуры композиции. Вустин замыкает повествование условной репризой двенадцати первых тактов сочинения, воспроизводя ритмическую структуру и обнажая тематическое ядро композиции — интервал терции, открывающий сочинение и, по словам композитора, являющийся концептуальной начальной точкой. При этом репризу нельзя назвать точной: композитор меняет интервал с малой терции на большую и транспонирует его на большую терцию вверх (*e-cis* в начале и *gis-e* в последних тактах).

¹¹ Следует оговорить тот факт, что несмотря на схожесть этого приёма с некоторыми принципами цитатной работы композиторов-постмодернистов, вписать творчество Вустина в контекст эстетики постмодерна нельзя. Его работа с аллюзиями и цитатами не подразумевает интеллектуальной «игры смыслами», но является, скорее, проявлением сугубо романтического отношения к исторической традиции.

¹² Шульгин Д. И. Музыкальные истины Александра Вустина. С. 216.

В первую очередь стоит оговорить те основные стилистические черты Вустина, которые обнаруживаются в «Героической колыбельной», а позднее более полно реализуются в ансамблевой пьесе «Музыка для 10» (1991). Состав исполнителей представляет собой сочетание часто фигурирующих в музыке композитора инструментов — валторны, трио струнных (скрипка, альт, виолончель), фортепиано и большого барабана. При этом каждый из инструментов выполняет свою характерную функцию, типичную для всего творчества композитора. Солирующим мелодическим инструментом становится валторна, фортепиано участвует в развитии «технической линии», трио струнных создаёт «фон» высказывания, в большинстве случаев отвечая развитию партии фортепиано, а большой барабан выступает в роли тембрового «персонажа», как бы возвращающего слушателя из мира сновидений в реальность. Эти концептуальные функции инструментария были открыты Вустиным ранее. В качестве примера приведём пьесу «Возвращение домой» (1981), в партитуре которой развитие серийного ряда осуществляется только в партии фортепиано, в то время как струнным инструментам поручен гармонический фон. Использование в качестве солирующего инструмента тембра духовых характерно для таких опусов, как «Музыка для фантома соло» (1989), «Музыка для ангела» (1995), «К Софии» (2001) и некоторых других. Использование же ударных (в частности большого барабана) в качестве концептуальной, «персонифицированной» составляющей стало лейтмотивом стиля Вустина: назовём такие композиции, как «Посвящение Бетховену» (1984), «Праздник» (1987), «Блаженны нищие духом» (1988), «Agnus Dei» (1993), «Veni, Sancte Spiritus» (1999).

Параллельно выполнению обозначенных функций все инструменты вступают в осязаемое взаимодействие друг с другом: большой барабан откликается эхом на ритмическую структуру партий валторны и рояля¹³, а струнные, напротив, предвосхищают процессы дальнейшего развёртывания тематического материала, связанного с появлением аллюзий.

Основой системы стал показанный на ил. 1 звуковой «квадрат» 12 на 12, идентичный в структурном отношении по вертикали и горизонтали. Первый ряд квадрата является ядром всей серийной системы Вустина: интервальные отношения 12 звуков будут экстраполированы на все последующие модификации. Вертикальный 12-элементный ряд идентичен последовательности звуков первого ряда, выполняющего роль «ядра». Чередование модификаций регулируется принципом наибольшего контраста и фиксируется

¹³ Что было применено ранее в опусе «Блаженны нищие духом».

композитором цифрой над буквой, где 1 означает прямое движение ряда, 2 — ракоходную инверсию, 3 — ракоход и 4 — инверсию. После исчерпания всех возможностей первого «квадрата» композитор начинает работать со вторым, за ядро которого принимается второй ряд первого «квадрата». Последовательность 12-сторонних «квадратов» Вустин обозначает порядками, где первый «квадрат» будет назван серией первого порядка и так далее. В результате получается неисчерпаемое множество различных модификаций ряда, которых может хватить на создание крупномасштабных сочинений¹⁴.

1	b ¹	d ²	e ³	dis/es ⁴	fis/ges ³	c ¹	a ⁴	h ²	f ²	g ⁴	as/gis ¹	des/cis ³
2	d ⁴	g ²	as/gis ³	b ¹	e ¹	fis/ges ³	dis/es ²	a ⁴	c ³	h ⁴	des/cis ¹	f ²
3	e ¹	g ³	b ²	as/gis ⁴	d ⁴	c ²	dis/es ³	a ¹	fis/ges ²	g ¹	f ⁴	des/cis ³
4	dis/es ⁴	h ³	a ²	b ¹	g ²	des/cis ⁴	e ¹	d ³	as/gis ³	fis/ges ¹	f ⁴	c ²
3	fis/ges ¹	des/cis ³	c ²	b ⁴	e ⁴	d ²	f ³	h ¹	as/gis ²	a ¹	b ⁴	dis/es ³
1	c ¹	e ²	fis/ges ³	f ⁴	as/gis ³	d ¹	h ⁴	des/cis ²	g ²	a ⁴	b ¹	dis/es ³
4	a ⁴	f ³	dis/es ²	e ¹	des/cis ²	g ⁴	b ¹	as/gis ³	d ³	c ¹	h ⁴	fis/ges ²
2	h ⁴	e ²	f ³	g ¹	des/cis ¹	dis/es ³	c ²	fis/ges ⁴	a ³	as/gis ⁴	b ¹	d ²
2	f ⁴	b ²	h ³	des/cis ¹	g ¹	a ³	fis/ges ²	c ⁴	dis/es ³	d ⁴	e ¹	as/gis ²
4	g ⁴	dis/es ³	des/cis ²	d ¹	h ²	f ⁴	as/gis ¹	fis/ges ³	c ³	b ¹	a ⁴	e ²
1	as/gis ¹	c ²	d ³	des/cis ⁴	e ³	b ¹	g ⁴	a ²	dis/es ²	f ⁴	fis/ges ¹	h ³
3	des/cis ¹	as/gis ³	g ²	f ⁴	h ⁴	a ²	c ³	fis/ges ¹	dis/es ²	e ¹	d ⁴	b ³

Ил. 1

Вустин не придерживается строгого следования канону серийной техники. В большинстве случаев серия выступает неким импульсом, творческим началом, побуждением к музыкальному «строительству», допускающему разного рода отступления от правил. Композитор применяет комбинаторные перестановки звуков, не придерживается выписанного в схеме порядка, в некоторых случаях повторяет уже отзвучавшее. Кроме того, серийной системе Вустина не противоречит использование на определённых участках музыкального развития

¹⁴ Подробнее об авторской технике композиции см.: Ценова В.С. Александр Вустин: поле битвы — душа // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Выпуск I / ред.-сост. В. Ценова, ред. В. Барский. М.: Композитор, 1994. С. 223-240.

ладотональных структур. В некоторых случаях тональность и серийность «сталкиваются» («Возвращение домой»), в других — взаимодействуют как элементы одной системы («К Софии»).

К моменту создания «Героической колыбельной» композитор пришёл к решению начинать каждое новое произведение с того момента развития серии, на котором оно завершилось в предшествующем сочинении¹⁵. При этом «начало» предстаёт не механическим продолжением ряда, а концептуальной точкой отсчёта, которая, в свою очередь, влияет на дальнейшую композиционную работу. Так, «Героическую колыбельную» композитор начинает со звуков *a, f, dis, e* (первые звуки инверсионной формы первого «квадрата» от звука *a*), что трактуется композитором как квазитональный элемент и, как следствие, провоцирует использование тональных структур на протяжении всего произведения. Композитор разворачивает серийное развитие до шестого ряда серии пятого квадрата, при этом, однако, маскируя его различными фактурными приёмами и не фиксируя внимание слушателя на обнаружении серийной техники. Это также характерно для Вустина, который по примеру Стравинского трактовал ограничивающий принцип (в данном случае серийность) как мотивацию к поиску новых музыкальных решений.

Работа с серийным рядом коррелирует с эмоциональным состоянием, воспроизводимым в музыке. Первые двенадцать тактов произведения — условно тональные — вызывают ассоциацию с «погружением в сон», что воплощено в музыке медленным развитием серии: ряд как бы «собирается», уже появившиеся звуки повторяются, постепенно выстраиваясь в вертикаль. Фрагменты, отмеченные большим напряжением, связаны со звучанием ряда или его фрагмента в одновременности.

Серийная система А. Вустина, позволяющая использовать диатонические созвучия, вступает во взаимодействие с тональной системой. В последнем разделе произведения звук *a* высвечивается квазитональным устоем, вокруг которого выстраивается мелодический вид минора. Последний же звук произведения *e*, появляющийся «вне очереди» вместо *f*, должно быть двенадцатым звуком модификации, трактуется как доминантовый.

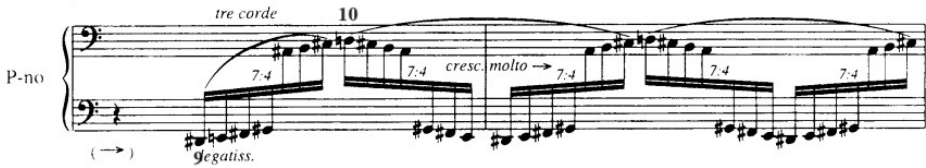
Дополнительным ограничивающим элементом в середине 1980-х стало использование расширенного обиходного ряда. Специфика принципа заключается в опоре на законы древнерусской церковной системы, построенной на трихордах — согласиях. Четыре согласия сопряжены между собой интервалом малой секунды, внутри каждое

из них организовано сочетанием двух больших секунд. Юрий Буцко расширяет ареал действия системы, используя её за пределами чисто вокальной традиции и распространяя на инструментальную сферу — см. ил. 2. Система согласий регулирует возможность использования некоторых звуков в рамках той или иной октавы.



Ил. 2

В итоге применение звуков регламентируется развитием серии, а их высотное положение (в некоторых случаях нотная фиксация) — обиходным рядом. Это позволяет композитору преобразовывать свою технику в направлении пуантилизма или, в случаях энгармонической замены звука дважды альтерированным эквивалентом, создавать уникальные ладовые структуры. В «Героической колыбельной» композитор прибегает ко второму из обозначенных методов, что мотивировано стремлением избежать резких фактурных перепадов и, тем самым, «удерживать» ирреально-медитативный эмоциональный настрой. Вместе с тем композитор использует «обиходные гаммы», построенные на согласиях, принимая за их начальный звук порядковый серийный и выстраивая от него восходящую или нисходящую гамму в соответствии с используемой системой — см. ил. 3¹⁶ (в данном случае звуки *dis* и *d* соответствуют 9 и 10 звукам ряда RI от *f*).



Ил. 3

Третьим и наиболее сложно реализуемым элементом техники становится *двенадцатикратность*. Этот конструктивный приём трактуется композитором в каждом конкретном случае по-разному. Канонически принцип осуществляется в работе с рядом из двенадцати ритмических ячеек (всегда различных по масштабу), которые условно приравниваются к двенадцати звукам серии. Дальнейшее развитие происходит по законам того же серийного «квадрата», где все обратные формы (ракоход, инверсия и ракоход-инверсия) представляют собой вид обращённой ритмической ячейки (то есть следование рисунка с конца на начало), а последовательность выстраивается в соответствии с теми звуками серийного «квадрата», с которыми соотносится та или иная ритмическая ячейка. Реализацию этого принципа можно обнаружить в «Белой музыке» для органа соло (1990) — см. ил. 4.

P	(b) $\frac{4}{4} \frac{4}{4} + \frac{3}{8} \frac{5}{8} \frac{4}{4}$	(d) $\frac{4}{4} \frac{3}{8} \frac{5}{8} \frac{4}{4} \frac{4}{4}$	(e) $\frac{4}{4} \frac{2}{4} + \frac{5}{8} \frac{2}{4} + \frac{5}{8} \frac{3}{4}$	(dis/es) $\frac{4}{4} \frac{2}{4} + \frac{5}{8} \frac{2}{4} + \frac{5}{8} \frac{3}{4}$	(fis/ges) $\frac{2}{4} + \frac{5}{8} \frac{5}{8} + \frac{2}{4} \frac{4}{4} \frac{3}{4}$	(c) $\frac{3}{4} \frac{4}{4} \frac{4}{4} \frac{5}{4}$
RI	(d) $\frac{4}{4} \frac{4}{4} \frac{5}{8} \frac{3}{8} + \frac{4}{4}$	(g) $\frac{3}{2} \frac{2}{4} \frac{2}{4} \frac{3}{2}$	(gis/as) $\frac{4}{4} \frac{5}{8} \frac{3}{8} + \frac{4}{4} \frac{4}{4}$	(b) $\frac{4}{4} \frac{5}{8} \frac{3}{8} + \frac{4}{4} \frac{4}{4}$	(e) $\frac{3}{4} \frac{5}{8} + \frac{2}{4} \frac{5}{8} + \frac{2}{4} \frac{4}{4}$	(fis/ges) $\frac{3}{4} \frac{4}{4} \frac{2}{4} + \frac{5}{8} \frac{5}{8} + \frac{2}{4}$
R	(e) $\frac{3}{4} \frac{5}{8} + \frac{2}{4} \frac{5}{8} + \frac{2}{4} \frac{4}{4}$	(h) $\frac{5}{4} \frac{4}{4} \frac{4}{4} \frac{3}{4}$	(b) $\frac{4}{4} \frac{5}{8} \frac{3}{8} + \frac{4}{4} \frac{4}{4}$	(gis/as) $\frac{4}{4} \frac{5}{8} \frac{3}{8} + \frac{4}{4} \frac{4}{4}$	(d) $\frac{4}{4} \frac{4}{4} \frac{5}{8} \frac{3}{8} + \frac{4}{4}$	(c) $\frac{5}{4} \frac{4}{4} \frac{4}{4} \frac{3}{4}$

P	(c) $\frac{3}{4} \frac{4}{4} \frac{4}{4} \frac{5}{4}$	(a) $\frac{4}{4} \frac{4}{4} \frac{3}{8} \frac{5}{8} \frac{5}{8}$	(h) $\frac{3}{4} \frac{4}{4} \frac{4}{4} \frac{5}{4}$	(f) $\frac{4}{4} \frac{4}{4} \frac{3}{2}$	(g) $\frac{3}{2} \frac{2}{4} \frac{2}{4} \frac{3}{2}$	(gis/as) $\frac{4}{4} \frac{4}{4} + \frac{3}{8} \frac{5}{8} \frac{4}{4}$	(cis/des) $\frac{32}{8}$
RI	(fis/ges) $\frac{3}{4} \frac{4}{4} \frac{2}{4} + \frac{5}{8} \frac{5}{8} + \frac{2}{4}$	(dis/es) $\frac{3}{4} \frac{5}{8} + \frac{2}{4} \frac{5}{8} + \frac{2}{4} \frac{4}{4}$	(a) $\frac{5}{8} \frac{5}{8} \frac{3}{4} \frac{4}{4} \frac{4}{4}$	(c) $\frac{5}{4} \frac{4}{4} \frac{4}{4} \frac{3}{4}$	(h) $\frac{5}{4} \frac{4}{4} \frac{4}{4} \frac{3}{4}$	(cis/des) $\frac{32}{8}$	(f) $\frac{2}{4} \frac{3}{4} \frac{4}{4} \frac{4}{4}$
R	(c) $\frac{5}{4} \frac{4}{4} \frac{4}{4} \frac{3}{4}$	(dis/es) $\frac{3}{4} \frac{5}{8} + \frac{2}{4} \frac{5}{8} + \frac{2}{4} \frac{4}{4}$	(a) $\frac{5}{8} \frac{5}{8} \frac{3}{4} \frac{4}{4} \frac{4}{4}$	(fis/ges) $\frac{3}{4} \frac{4}{4} \frac{2}{4} + \frac{5}{8} \frac{5}{8} + \frac{2}{4}$	(g) $\frac{3}{2} \frac{2}{4} \frac{2}{4} \frac{3}{2}$	(f) $\frac{2}{4} \frac{3}{4} \frac{4}{4} \frac{4}{4}$	(cis/des) $\frac{32}{8}$

Ил. 4

Однако в ряде случаев композитор использует другие варианты реализации того же принципа. Так, в «Героической колыбельной» он осуществлён не полностью: Вустин обозначает одной ритмической ячейкой двенадцать тактов (фиксируя это построение одной партитурной цифрой) и, таким образом, делит произведение на три равные части, что соответствует, в свою очередь, трём серийным рядам — основному в прямом движении, ракоходно-инверсионному и ракоходному. Соответствия, которые должны были бы возникать при канонической реализации техники, обнаруживаются редко и являются условными, однако мы приведём некоторые из них, наглядно подтверждающие использование этого принципа — см. ил. 5.

The image shows a musical score for three parts: P (Piano), RI (Right Inversion), and R (Right). The score is divided into three parts, each corresponding to a different rhythmic pattern. The first part (P) is marked '6' and 'simile'. The second part (RI) is marked 'Adagio' and 'Gr. c.'. The third part (R) is marked 'pp quasi eco' and '5-4'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Specific rhythmic patterns are highlighted with boxes and circles, and some are labeled with numbers like '6', '1', '2', '3', '4', '5', '6', '7', '8', '9', '10', '11', '12', '13', '14', '15', '16', '17', '18', '19', '20', '21', '22', '23', '24', '25', '26', '27', '28', '29', '30', '31', '32', '33', '34', '35', '36', '37', '38', '39', '40', '41', '42', '43', '44', '45', '46', '47', '48', '49', '50', '51', '52', '53', '54', '55', '56', '57', '58', '59', '60', '61', '62', '63', '64', '65', '66', '67', '68', '69', '70', '71', '72', '73', '74', '75', '76', '77', '78', '79', '80', '81', '82', '83', '84', '85', '86', '87', '88', '89', '90', '91', '92', '93', '94', '95', '96', '97', '98', '99', '100'.

Ил. 5

Как уже было отмечено, в «Героической колыбельной» пространство авторского текста расширяется благодаря цитатам и аллюзиям, дополняющим систему диалогических отношений, которые возникают между вустинским серийным рядом и системой Ю. Буцко.

Несмотря на прямую отсылку к Дебюсси в названии и эмоциональном модусе произведения, Вустин создаёт собственную музыкальную интерпретацию словесного оксюморона. Произведение как бы находится в точке пересечения двух векторов композиторского стиля — бесконфликтного нарратива (ирреальность) и действенности. Если первый проявляется в характере музыкального изложения, то второй («героический») композитор воплощает посредством цитат. К таковым относятся четырехзвучный «мотив судьбы» Бетховена из Пятой симфонии (в данном случае воплощённый ритмической фигурой из трёх шестнадцатых и половинной ноты) и аллюзия на начало Пятой симфонии Малера. Оба мотива появляются в процессе развития и как бы рождаются из авторского текста: начиная с ц. 2 композитор использует ритмическую фигуру из четырёх шестнадцатых, которые уже со второго метрического серийного круга

превращаются в три шестнадцатые, что вызывает ассоциации сразу с обоими мотивами-символами.

«Бетховенский» мотив остаётся относительно стабильной составляющей на протяжении всего произведения и включается Вустинным в контекст всех последующих тематических аллюзий. Композитор использует его в качестве фактора «приземления» сонного сознания, возвращая слушателя в реальность.

Все «чужие» тексты вводятся композитором либо по памяти, как бы в пелене сна, либо в переработанном виде, и в каждом случае идентифицируются соответствующей авторской ремаркой. Последовательность их ввода выстраивается в своеобразный «сюжет». В первую очередь обращает на себя внимание список цитируемых сочинений: фрагмент кантаты Шёнберга «Уцелевший из Варшавы», сцена коронации из пролога оперы Мусоргского «Борис Годунов» и упомянутая аллюзия на вступительный мотив трубы из первой части Пятой симфонии Малера. По мнению И. Севериной, выбор произведений напрямую связан со стремлением создать некий трагический образ¹⁷. Добавим также, что концепция сочинения, возможно, сформировалась как отклик на драматические события отечественной истории¹⁸, благодаря чему название «Героическая колыбельная» может иметь расширительное толкование.

Каждая аллюзия заранее подготавливается композитором, что ещё больше подчеркивает текстовую слитность своего и «чужого». Так, мотив из «Уцелевшего из Варшавы» Шёнберга вводится на окончании ракоходного ряда от *es* и начале основной формы ряда от *a*. Аллюзия подготавливается и с позиции ритмики: композитор использует ритмический рисунок, появившийся ранее (во втором ритмическом серийном круге), несколько трансформируя его.

В ц. 29 партитуры Вустин вводит аллюзию на тему колокольного звона из пролога «Бориса Годунова». Композитор сохраняет лишь «удары колокола», имитируемые тритоном, который образуется между звуками *gis* и *d* в партии фортепиано. Они же оказываются пятым и шестым звуками инверсионного ряда от *e*. Аллюзия одновременно вводится в контекст предыдущего развития и без видимой границы становится связкой-переходом к следующему его витку. Имеется в виду мотив из четырёх шестнадцатых, позднее редуцируемый до узнаваемого слушателем мотива Бетховена и, одновременно, предвосхищающий появление темы трубы из симфонии Малера.

¹⁷ Северина И.М. Модально-серийные системы в отечественной музыке XX века. С. 156

¹⁸ В 1991 году была принята декларация о прекращении существования СССР.

Параллельно звучат упомянутые ранее обиходные гаммы, как бы встраивающиеся в разворачиваемый «сюжет» голос и комментарий автора.

Аллюзия на сочинение Малера оказывается наиболее точной. В отличие от оригинала, мотив звучит на звуке *d*. Вустин не придерживается оригинальной тональности, но воспроизводит знаменитый малотерцовый ход из партии трубы. Этот же ход оказывается неким «ответом» на интервал терции, открывающий произведение и охарактеризованный Вустиным как «ядро». Его воспроизведение становится очередным фактором стабилизации и «приземления» в ирреальном пространстве сна.

Завершающим этапом развития становится автоцитата — тема поезда из музыки к кинофильму «Anna Karamazoff». Этот фрагмент формирует квазитональный итог всего развития — остановку на принятом за тонику звуке *d* с последующей разработкой музыкального материала, основанного на его обертоновом звукоядре. Исполнители-струнники поочередно извлекают шумовые призывки, канонически интонируя мелодию, которая вводит слушателя в медитативное состояние. Последний виток развития оказывается замыкающим: композитор возвращается к первоначальному звуку *a*, повторяет ритмический ряд первых 12 тактов произведения и воспроизводит ключевой для опуса терцовый ход, но уже на новых звуках.

В «Героической колыбельной», наряду с построением интертекстуального «сюжета» на основе диалога с историческим прошлым, Вустин демонстрирует целый ряд важных приёмов из арсенала накопленного к 1990-м годам опыта — всего того, что станет «визитной карточкой» авторского стиля и авторского метода композиции. Это специфическая театральность трактовки инструментального ансамбля, связанная с характерным разделением ролей и функций, с образной персонификацией тембров. Это концептуальность названия, с одной стороны, акцентирующая связь с прошлым, а с другой, неявно отсылающая к современному контексту, сообщающему категории «исторического» новые коннотации. И, конечно, это главные репрезентанты авторской техники: серия и олицетворяемая ею идея двенадцатикратности — конструктивный базис сочинения, детально разрабатываемый на предкомпозиционном этапе и реализуемый в масштабе различных слоёв композиции.

Выход за пределы серийной техники, возвращение к принципам классической гармонии — характерные черты стиля Вустина, окончательно сформировавшегося к 1990-м годам. Наметившееся движение к упрощению и выходу за рамки системы оказалось предвосхищением нового этапа творческого пути. «Героическая колыбельная», иллюстрирующая данный принцип, явилась как бы

сжатым изложением эволюции стиля Вустина. В ней, как и в большинстве последующих опусов, композитор воплотил движение от сложности к простоте, одновременно предвосхитив следующий этап творчества и оказавшись в авангарде творцов, определивших новые тенденции отечественного искусства.

MP3 http://sias.ru/upload/music/2024-31/Kosheleva_Vustin.mp3
Александр Вустин. «Героическая колыбельная». Ансамбль «Студия новой музыки», дирижер Игорь Дронов

ЛИТЕРАТУРА

- 1 Александр Вустин о «Влюбленном дьяволе» // Музыкальное обозрение. URL: <https://goo.su/LUx5zA>.
- 2 Александр Вустин: «Я ощущаю себя свободным» // Музыкальное обозрение. URL: <https://clck.ru/3EeJ98>.
- 3 *Амрахова А.А.* Александр Вустин. Без названия. Или еще одна попытка сформулировать невыразимое // Современная музыкальная культура. В поисках самоопределения. М.: Композитор, 2017. С. 137–157.
- 4 *Амрахова А.А.* Александр Вустин: «Видимо, судьбе было так угодно» // Музыкальное обозрение. 2020. № 5.
- 5 *Вустин А.К.* Музыка — это музыка // Музыкальная академия. 1993. № 4. С. 20–29.
- 6 *Высоцкая М.С.* Здесь поле битвы — душа // Музыкальная жизнь. 2019. № 2. С. 34–39.
- 7 *Высоцкая М.С.* Принципы серийной организации в отечественной опере 1970-х — 1990-х годов: Фарадж Караев, Александр Вустин, Юрий Каспаров // Опера в музыкальном театре: история и современность: Сборник статей по материалам Международной научной конференции. М.: РАМ имени Гнесиных, 2019. С. 501–511.
- 8 *Папина И.В.* «Письмо Зайцева» Александра Вустина в аспекте знаковой природы композиторской техники // Музыкальная академия. 2019. № 2. С. 202–209.
- 9 *Савенко С.И.* Александр Вустин: «Время нужно ценить» // Музыкальная академия. 2013. № 1. С. 48–54.
- 10 *Савенко С.И.* «Влюбленный дьявол», или Поучительная история о страстях и принципах: МАМТ отметил столетний юбилей мировой премьерой // Музыкальная академия. 2019. № 2. С. 195–201.
- 11 *Северина И.М.* Модально-серийные системы в отечественной музыке XX века: синкретизм и синтез принципов организации: диссертация ... кандидата искусствоведения: 17.00.02 / РАМ им. Гнесиных. 2001.
- 12 *Ценова В.С.* Александр Вустин: поле битвы — душа // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Выпуск I / ред.-сост. В. Ценова, ред. В. Барский. М.: Композитор, 1994. С. 223–240.
- 13 *Шульгин Д.И.* Музыкальные истины Александра Вустина. По материалам бесед. М.: Композитор, 2008.

REFERENCES

- 1 Aleksandr Vustin o "Vlyublennom d'yavole" [Aleksandr Vustin about the *Devil in Love*] // Muzikal'noe obozrenie [Music Review]. URL: <https://goo.su/LUx5z>.
- 2 Aleksandr Vustin: "Ya oshchushchayu sebya svobodnim" [Aleksandr Vustin: "I feel free"] // Muzikal'noe obozrenie [Music Review]/ URL: <https://clck.ru/3EeJ98>.
- 3 Amrakhova A.A. Aleksandr Vustin. Bez nazvaniya. Ili eshche odna popitka sformulirovat' nevirazimoe [Untitled. Or another attempt to formulate the inexpressible] // Sovremennaya muzikal'naya kul'tura. V poiskakh samoopredeleniya. [Contemporary Music Culture. In Search of Self-Determination]. Moscow: Kompozitor, 2017. P. 137–157.
- 4 Amrakhova A.A. Aleksandr Vustin: "Vidimo, sud'be bilo tak ugodno" [Aleksandr Vustin: "Apparently, fate willed it so."] // Muzikal'noe obozrenie [Music Review]. 2020. No. 5.
- 5 Vustin A.K. Muzika — eto muzika [Music is music] // Muzikal'naya akademiya [Music Academy]. 1993. No. 4. P. 20–29.
- 6 Visockaya M.S. Zdes' pole bitvi — dusha [Here the battlefield is the soul] // Muzikal'naya zhizn' [Musical life]. 2019. No. 2. P. 34–39.
- 7 Visockaya M.S. Principi seriynoy organizatsii v otechestvennoy opere 1970-kh — 1990-kh godov: Faradzkh Karaev, Aleksandr Vustin, Yuriy Kasparov [The principles of serial organization in the Russian opera of the 1970–90s: Faraj Karaev, Aleksandr Vustin, Yuriy Kasparov] // Opera v muzikal'nom teatre: istoriya i sovremennost' [Opera in Music Theatre: History and the Present], collection of articles based on the materials of an International Scholarly Conference. Moscow: Russian Gnesin Academy of Music. 2019. P. 501–511.
- 8 Papina I.V. "Pis'mo Zayceva" Aleksandra Vustina v aspekte znakovoy prirodi kompozitorskoy tekhniki ["Zaitsev's Letter" by Aleksandr Vustin in the aspect of the semiotic nature of the composer's technique] // Muzikal'naya akademiya [Music Academy]. 2019. No. 2. P. 202–209.
- 9 Savenko S.I. Aleksandr Vustin: "Vremya nuzhno cenit'" [Aleksandr Vustin: "Time should be appreciated"] // Muzikal'naya akademiya [Music Academy]. 2015. No. 1. P. 48–54.
- 10 Savenko S.I. "Vlyublenniy d'yavol", ili Pouchitel'naya istoriya o strastyakh i principakh: MAMT otmetil stoletniy yubiley mirovoy prem'eroy [The *Devil in Love*, or an instructive story about passions and principles: MAMT celebrated its centenary with a world premiere] // Muzikal'naya akademiya [Music Academy]. 2019. No. 2. P. 195–201.
- 11 Severina I.M. Modal'no-seriynie sistemi v otechestvennoy muzike XX veka: sinkretizm i sintez principov organizatsii [Modal-Serial Systems in Russian Music of the 20th Century: Syncretism and Synthesis of Organization Principles]. PhD Dissertation. Russian Gnesin Academy of Music, 2001.
- 12 Cenova V.S. Aleksandr Vustin: pole bitvi — dusha [Aleksandr Vustin: The battlefield is the soul] // Muzika iz bivshego SSSR [Music from the Former USSR]. Collection of articles. Issue I. Moscow: Kompozitor, 1994. P. 223–240.
- 13 Shul'gin D.I. Muzykal'nie istini Aleksandra Vustina. Po materialam besed [The Musical Truths of Aleksandr Vustin. Based on the Materials of Conversations]. Moscow: Kompozitor, 2008.