

Тамара Михайловна Егорова –
музыковед, соискатель кафедры истории музыки
Нижегородской государственной консерватории
имени М. И. Глинки
egorova.tamara-nn@yandex.ru

Tamara M. Egorova –
musicologist, candidate of the Department
of Music History Nizhny Novgorod State Conservatory
named after M. I. Glinka
egorova.tamara-nn@yandex.ru

УДК 785

DOI 10.61908/2413-0486.2023.36.4.84-96

ОБРАЗ ЗЛА В ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ СОЧИНЕНИЯХ
ПЕТЕРИСА ВАСКСА

THE IMAGE OF EVIL
IN PETERIS VASKS'S INSTRUMENTAL MUSIC

Аннотация

Настоящая статья посвящена образу зла в инструментальной музыке Петериса Васкса. Несмотря на то, что композитор не считает сферу негативного своей, он ищет способы ее отображения в музыке. Данное обстоятельство обусловлено тем, что одним из главных посылов творчества Васкса является понимаемая в религиозном ключе идея победы добра над злом. Негативные образы композитор скорее изображает, поскольку музыкальный материал, несмотря на экспрессивность, «формульный» и не способен к существенной трансформации. Переходя из сочинения к сочинению, он становится символом, который не «воплощает», но обозначает.

Abstract

This article is dedicated to the image of evil in Peteris Vasks's instrumental music. Although the composer doesn't consider this sphere familiar, he is looking for ways to represent it in music. This is due to the Christian idea of the victory of good over evil, which is one of the most important ideas of Vasks's oeuvre. Vasks's

methodology of representation of good and evil is based on the ontological distinction between the two phenomena. Negative images are rather ‘pictured’ than embodied. In spite of expressiveness the music material of non-good is like a formula and incapable of essential developing. In the process of creation of negative images Vasks permanently quotes his own works. That makes the music material a symbol, which cannot embody, but only designate evil.

Ключевые слова: Петерис Вакс, зло, canto perpetuo, токката, ироническое, неоромантизм, инструментальная музыка, латышская музыка

Keywords: Peteris Vasks, evil, canto perpetuo, toccata, “ironico”, neoromantism, instrumental music, Latvian music

Петерис Вакс (р. 1946) – один из ведущих представителей современной латышской музыки. Творческое наследие композитора обширно и разнообразно. Но преобладающей для данного автора является сфера инструментальной музыки. Вакс – автор трех симфоний (1991, 1998, 2005), 10 концертов и сочинений для солирующих инструментов с оркестром (с 1989 по 2021 год), произведений для струнного оркестра (среди которых «Cantabile» (1979), «Musica dolorosa» (1983), «Viatore» (2001), «Epifania» (2010), «Musica serena» (2016) и др.), шести струнных квартетов (1977, 1984, 1995, 1999, 2004, 2019), двух духовых квинтетов (1977, 1982), множества работ для инструментов соло, дуэтов, трио.

Эстетически музыка Вакса в значительной степени связана с христианской религией. Воспринимая жизнь и творчество сквозь призму протестантского учения, композитор всегда стремится говорить о добре – «духовных и вечных ценностях, далеких от обыденной жизни» [цит. по: 5]. Свою миссию он видит в том, чтобы посредством музыки преумножать добро в мире.

Каждое сочинение Вакса становится не просто авторским высказыванием, но особого рода посланием о добре и свете, о непреходящих

ценностях. В своей музыке он стремится «чистыми и страстными звуками выразить красоту созданного Богом мира, силу любви, возможность существования гармонии»¹ [цит. по: 6].

Очевидно, что на уровне манифеста, столь высокая цель искусства неоднократно ставилась и ранее. Особый интерес представляют способы воплощения «вечных смыслов», характеризующие, помимо прочего, еще и индивидуальный авторский почерк. Для Васкса божественное благо может быть запечатлено в музыке в «превосходной степени земных ценностей... “высшей” радости, “высшего” счастья» [цит. по: 2, с. 161]. Олицетворением добра выступают для композитора определенные музыкальные явления: духовные песнопения, латышский фольклор, звуковые образы родной природы. На их основе в творчестве Васкса возникла особая идея *santo perpetuo*, как олицетворение «позитивного идеала – вечного пения» [цит. по: 4, с. 310], и связанный с ней тип интонирования, подобный бесконечной диатонической кантилене (см. пример № 1). Постепенно *santo perpetuo* установилось в музыке данного автора в качестве ведущей, обладающей явными признаками «позитивной семантизации» системы интонирования, к которой он обращается в каждом сочинении.

Несмотря на стремление писать лишь о добром, Васксу не удастся обойти вниманием противоположную сферу. По словам композитора, «музыка может поддерживать мечту, но действительность не дает возможности говорить только о светлом идеале» [цит. по: 1, с. 22]. Для «печального оптимиста» [там же, с. 24] Васкса создание негативных образов является непростой творческой задачей, требующей высокого уровня самоотдачи: «очень трудно,.. писать музыку, в которой доминирует момент негатива и агрессии, – это сжигает» [цит. по: 3, с. 21]. Кроме того, практическое решение обозначенной задачи, необходимое, чтобы отразить и «от противного» проакцентировать идею «вечного света»,

¹ Здесь и далее перевод выполнен автором статьи.

технологически столь же показательно для выявления индивидуального авторского подхода. Само собой, способы реализации негативных проявлений демонстративно иные.

Пример № 1

«Cantabile», начало, главная тема

The image shows a musical score for the beginning of the main theme of 'Cantabile'. The score is in 4/4 time and marked 'Andante cantando'. It features five staves: Violin I (Vn. I), Violin II (Vn. II), Viola (Vl.), Violoncello (Vc.), and Contrabasso (Cb.). The Violoncello part begins with a *pp* dynamic and includes a 'sul D' instruction. The Viola part has a *p* dynamic. The Violin I and II parts are mostly silent in this section. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Появление образа зла в музыке Васкса имеет серьезные предпосылки в философско-эстетической основе его творчества. Опираясь на христианское учение, Васкс понимает зло как искажение, отсутствие или недостаток добра. Источником зла является человек, наделенный Богом свободой выбора. В земном несовершенном мире невозможно достижение абсолютного блага, а, значит, всегда присутствует зло.

Однако человек должен стремиться к преодолению зла, всякий раз совершая нравственный выбор в пользу добра. И Васкс в своем творчестве последовательно и постоянно настаивает на идее преодоления зла добром. Даже эмоционально напряженные, драматичные опусы (например, симфонии, Концерт для флейты и симфонического оркестра (2007–2008/2011)) латышский автор заканчивает «на мажорной ноте».

С другой стороны, композитор не может обойти вниманием сферу негативных образов еще и в силу эстетического тяготения к романтической эстетике. Но в отличие от романтиков XIX – начала XX века, Васкс делает акцент на сфере добра. Ее значимость определяется не только количественным преобладанием, но и выражается в качественно ином подходе к музыкальной реализации. Акцентируя внимание на сфере добра, автор использует единый,

универсальный, переходящий из опуса в опус подход к воплощению вечной мировой дихотомии. В рамках данного подхода добро у Васкса всегда имеет индивидуальное, очень конкретное воплощение на основе общей логики «вечного пения». А вот зло в авторской интерпретации, наоборот, нарочито и последовательно «развоплощается», зачастую оставаясь в сфере «предощущений»: «что же касается агрессивного или негативного, то это я передаю как угрозу, которая где-то притаилась» [цит. по: 4, с. 316].

В сопоставлении двух начал заметней становится их несоизмеримость, онтологическое различие. Сколь бы ни были сильны эстетические установки сына баптистского пресвитера на «превосходную степень земных ценностей», несовершенный мир человека остается «зараженным злом». Но оно онтологически искусственно именно потому, что исходит от человека, оно не может сравниться с божественным по природе добром. Зло всегда условно, потому что несовершенно; его возможно лишь *изобразить*, но не *выразить*.

В то же время, для Васкса остается важным момент коммуникации со слушателем. В авторском послании зло, пусть и механически обозначенное должно быть однозначно понимаемо и считываемо (так же, как и воплощенное, «живое» добро). Таким образом, композитору необходимо создать определенный музыкальный знак, и шире – целую систему символов, обозначающих сферу зла, указывающих на нее, но не «одухотворяющих» негативные образы. С этой целью он конструирует звуковые векторы, «подразумевающие» зло, но *не именующие* его. Это достигается купированием в материале «внешних» связей с явлениями живой, реальной действительности (таких, например, как, интонационность латышской народной песни в *santo perpetuo*). Рассмотрим далее некоторые способы практической реализации заявленного подхода к решению данной художественной задачи.

Характерной чертой творческого метода Васкса является опора на существующую в музыкальном искусстве практику закрепления немusical смыслов с помощью конкретных композиционных приемов и средств выразительности. Сфера зла, как и добра, в его музыке всегда имеет

свою «ауру» звучания, которая создается за счет опоры на конкретный тип интонирования, гармонию, фактуру, темп исполнения. В частности, негативные образы обладают интонационностью инструментальной природы, резким звучанием (за счет опоры на хроматический звукоряд, использования симметричных ладов), исполняются в быстром темпе.

Указанная выше «схематичность» подачи, особенно наглядная в сопоставлении с живой пластикой реализации образов добра, не отменяет практической силы эмоционального воздействия негативной сферы. В рамках очерченных границ автор начинает тематически оформлять образ, наделяя его яркой музыкальной характеристикой. Зло в сочинениях Васкса, как правило, представляется в нескольких, вполне определенных типах материала. Всегда присутствуя вместе, различные музыкальные характеристики создают многоплановый образ зла.

Одна из них связана с жанром токкаты, реализуется через быструю, моторную музыку. В данном случае, тема строится из звеньев – кратких мотивов из нескольких звуков (как правило, на основе уменьшенного звукоряда). Элементы соединяются друг с другом в бесконечную последовательность. В отличие от интонирования *canto perpetuo* – «бесконечного пения» – здесь мелодия не обладает «длинным дыханием», постоянно прерывается аккордами-«восклицаниями». Изложение материала может быть как гомофонным, так и полифоническим.

Пример № 2

«*Episodi e Canto perpetuo*», IV часть, ц. 20

IV
BURLESCA I

20 Allegro assai $\text{♩} \approx 84$

21

Развитие тематизма такого типа происходит восходящими волнами. Динамизация процесса достигается не с помощью качественной трансформации темы, а внешними средствами: расширением диапазона звучания и уплотнением фактуры при помощи увеличения числа голосов (унисоны, приемы имитационной полифонии), усилением динамики, тембровыми модификациями (в сторону большей жесткости звучания). Яркий пример – первая тема IV («*Burlesca I*») и VI («*Burlesca II*») частей трио «*Episodi e Canto perpetuo*» для скрипки, виолончели и фортепиано (1985) (пример № 2). Здесь тематический материал с самого начала предстает в фугированном изложении: сначала появляется в партии фортепиано, после этого исполняется виолончелью, а затем подхватывается скрипкой. Тема повторяется в неизменном виде («переставляется») со сдвигом на октаву вверх.

Для Васкса с образом зла связана также категория «иронического», которая выступает в качестве более агрессивного и жесткого воплощения зла, нежели токката. Но и здесь композитор опирается на конкретные жанровые модели, в данном случае, – бурлеску и вальс. Музыкальный материал данного типа состоит из небольших фраз, которые повторяются и детально варьируются (пример № 3). Как и в первом случае, «маска-бурлеска» зла оказывается лишена возможности сущностно измениться, она развивается экстенсивным путем.

Пример № 3

«*Episodi e Canto perpetuo*», IV часть, ц. 24

24 $\text{♩} \approx 152$

Vn. *col legno*

Vc. *f*

Kl. *f*

Ped. * *Ped.*

Примечательно, что при создании образа зла композитор обращается к жанрам, которые в конце XIX – XX веков подверглись существенной семантической трансформации вплоть до «смены знака» с плюса на минус. Творчество романтиков (Ф. Лист, Г. Берлиоз), а также композиторов XX века – С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Р. Щедрина и других – продемонстрировало обратную сторону вальса, токкаты, бурлески, а также в целом «комического» в музыке. Композиторское решение, связанное с обращением к жанрам, от которых слушатель «ждет подвоха», то есть не может «поверить в их искренность», в творческом методе Васкса дополнительно подчеркивает условность и вторичность зла.

Негативное в интерпретации Васкса отличает изобразительность, формульность, декларированная композитором дистанцированность от

создаваемого образа. В данной ситуации становится понятным обращение автора к «готовому» слову (А. В. Михайлов), то есть уже произнесенному, существующему. В отличие от «музыки добра», где композитор избегает даже цитирования народной музыки, здесь возникают аллюзии на творчество композиторов-современников (О. Мессиана, Д. Шостаковича), а также самого Васкса.

В контексте настоящего исследования особое значение приобретает вопрос о работе композитора с собственным, уже созданным музыкальным текстом, как особым видом работы с «готовым» словом. Обращение к своей музыке в различных формах – переложение, автоцитирование, создание макроциклов – является, в целом, одной из черт творческого метода Васкса. В начале статьи было отмечено, что сочинения данного автора всегда являются посланиями, посредством которых он стремится напомнить слушателю о вечных ценностях. По сути, все творчество Васкса в каком-то смысле представляет собой единое произведение *in progress*. В этой связи вполне органичным является возникновение на различных уровнях композиции многообразных внутренних связей, аллюзий и отсылок.

В рамках работы с образом зла обращение Васкса к собственному тексту приобретает специфический смысл. Композитор не перерабатывает найденный ранее материал, а прямо его цитирует в новых сочинениях. Приведем лишь некоторые, наиболее яркие примеры. Две темы «*Burlesca I*» и «*Burlesca II*» Фортепианного трио в дальнейшем использованы во II части «*Toccata I*» (*Allegro*, ц. 35 и *Vivace ironico*, ц. 23) Концерта № 1 для виолончели и симфонического оркестра. Яркая характеристика зла *Presto ironico* (пример № 4) из II части Концерта № 1 для виолончели появляется в Симфонии № 3 (ц. 32), Концерте для флейты и симфонического оркестра (II часть, *Andante ironico*), Концерте № 2 для виолончели и струнного оркестра (II часть, *Presto*, ц. 10).

Прямое повторение музыкального материала, отсутствие развития, тотально воспроизводимая бесконечно статуарная формульность превращают его в символ зла. Темы драматургически (а, следовательно – и семантически) мутируют в своеобразные риторические фигуры, появление которых в музыке обозначает присутствие не-добра.

Справедливо сказать, что сфера негативных образов не является основной для творчества Вакса: она фигурирует далеко не во всех сочинениях и не становится главной темой авторского высказывания. В то же время, в процессе исследования музыкального наследия латышского композитора нельзя обойти вниманием вопрос воплощения зла. Подобно отбрасываемой предметом тени, оно добавляет «объема» образу добра. И хотя основная идея авторский посланий – преодоление зла добром – всегда останется неизменной, сопоставление двух сфер в рамках одного сочинения способствует драматизации звучания, большей экспрессии выражения, что усиливает и корректирует коммуникативный эффект.

Различная природа феноменов добра и зла определяет в творчестве Вакса не только способ музыкального воплощения, но и принципы их взаимодействия. Онтологическое различие добра и зла обуславливает невозможность их явного столкновения, открытого конфликта. Две образные сферы у Вакса всегда сосуществуют на расстоянии, словно в разных измерениях, будучи изолированными друг от друга. В циклических сочинениях они разнесены по разным частям (например, в Концерте № 1 для виолончели: «Cantus I – Toccata I – Monologhi – Toccata II – Cantus II»). В одночастных опусах добро и зло концентрируются в различных разделах, которые автор дополнительно маркирует характерными обозначениями (к примеру, *Andante cantabile* или *Andante ironico*). Внутри себя данные части/разделы оказываются едиными в семантическом отношении.

Несмотря на предпринятые композитором меры, взаимовлияния образов добра и зла избежать невозможно, поскольку само наличие антитезы уже провоцирует реакцию. Однако их способность к существенной трансформации

оказываются существенно ограниченными. Добро и зло в философии творчества Васкса являются константами: их значение четко фиксировано, «перетекание» одного в другое оказывается невозможным. Ввиду «герметичности» феноменов и воплощающих их музыкальных образов происходящие с ними изменения носят, в итоге, внешний характер, скорее символически необходимый, чем практически реализуемый.

Развитие образа зла в сочинениях Васкса проходит несколько волн и обязательно имеет свою кульминацию, где тема приобретает поистине устрашающее звучание (пример № 5). Однако главные драматургические зоны всегда связаны с образом добра, воплощением которого становится главная тема: она доминирует в экспозиции, на ней строится генеральная кульминация сочинения. Также со сферой добра связан и материал коды.

Пример № 5

Концерт № 2 для виолончели и струнного оркестра, II часть, ц. 35

35 Presto

Зло в художественной концепции Васкса не представляет реальной угрозы. Подчеркнутая изобразительность этого образа, превращение связанного с ним тематического материала в музыкальный знак, не «способный» к

преобразованиям, указывают на слабость зла по отношению к добру. Итог их встречи для композитора всегда предопределен.

Литература

1. Лебедева Н. Петерис Васкс. Смотреть на мир добрыми глазами // Советская музыка. 1989. № 12. С. 21–24.
2. Митрохин Л. Н. Баптизм. 2-е изд. М.: Политиздат, 1974. 263 с.
3. Незвецкая С. Страницы из Латвии // Музыкальная академия. 1996. № 3–4. С. 20–28.
4. Хараджанян Р. Петерис Васкс: песнопения, послания и птицы // Музыка из бывшего СССР / сост. В. Ценова. М.: Композитор, 1996. Вып. 2. С. 304–319.
5. Vrins O. Rencontre avec un infatigable «Viatore» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.crescendo-magazine.be/rencontre-avec-un-infatigable-viatore/>. (дата обращения: 01.04.2023).
6. Verner A. Zeugnis für die Schönheit der Welt [Электронный ресурс]. URL: <http://alexander-werner.org/klassische-musik/peteris-vasks-im-interview.html>. (дата обращения: 01.04.2023).

References

1. Lebedeva N. Peteris Vasks. Smotret' na mir dobrymi glazami [Peteris Vasks. Looking kindly at the World]. *Sovetskaja muzyka* [Soviet Music]. 1989. No.12, pp. 21–24.
2. Mitrokhin L.N. *Baptizm* [Baptism]. 2nd edition. Moscow: Politizdat, 1974. 263 p.
3. Nezvetskaya S. Stranicy iz Latvii [Pages from Latvia]. *Muzykal'naja akademija* [Music Academy]. 1996. No.3–4, pp. 20–28.
4. Kharadzhanyan R. Peteris Vasks: pesnopenija, poslanija i pticy [Peteris Vasks: Songs, Messages, and Birds]. *Muzyka iz byvshego SSSR* [Music from the Former USSR]. Ed. by V. Tsenova. Moscow: Kompozitor, 1996. Issue 2, pp. 304–319.
5. Vrins O. *Rencontre avec un infatigable «Viatore»* URL: <https://www.crescendo-magazine.be/rencontre-avec-un-infatigable-viatore/>.
6. Verner A. *Zeugnis für die Schönheit der Welt*. URL: <http://alexander-werner.org/klassische-musik/peteris-vasks-im-interview.html>.