

PHILHARMONICA. International Music Journal

Правильная ссылка на статью:

Шибинская А.А. Вечная тема времен года в диалоге прошлого и настоящего в музыке конца XX – начала XXI века // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2024. № 5. DOI: 10.7256/2453-613X.2024.5.72622 EDN:

XUOOQB URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=72622

Вечная тема времен года в диалоге прошлого и настоящего в музыке конца XX – начала XXI века

Шибинская Анастасия Александровна

ORCID: 0000-0002-2310-967X

преподаватель; МБУ ДО ДМШ им. М. М. Ипполитова-Иванова

344112, Россия, Ростовская область, г. Ростов-На-Дону, ул. Пановой, 30, строение 1, кв. 263

✉ lkjl2015@inbox.ru



[Статья из рубрики "История музыки"](#)

DOI:

10.7256/2453-613X.2024.5.72622

EDN:

XUOOQB

Дата направления статьи в редакцию:

08-12-2024

Дата публикации:

22-12-2024

Аннотация: Статья посвящена музыкальным произведениям на тему времен года, созданным в конце XX – начале XXI века на основе уже существующих общеизвестных шедевров на данную вечную тему. Цель исследования заключается в анализе сочинений прошлых лет в сопоставлении с новыми, обновленными опусами на тему сезонов. Предметом исследования являются музыкальные и стилевые особенности взаимодействия первоисточника и нового сочинения. Объектом исследования являются сочинения на тему времен года современных композиторов, написанных на основе шедевров прошлых эпох: А. Раскатова «Времена года. Дайджест» (2001 г.), М. Броннера «Времена года. Венок Чайковскому», М. Рихтера «The seasons. Recomposed», транскрипция цикла танго А. Пьяццоллы «Времена года в Буэнос-Айресе», созданная Л. Десятниковым (1999 г.), балет «Времена года» (2013 г.) В. Мартынова, в котором

прослеживается прием стилизации и цитирования. В исследовании были применены сравнительно-аналитический метод, в результате которого автором были проанализированы новые сочинения "Времена года" на основе музыкальных первоисточников прошлых лет, а также использовались исторический и теоретический методы. Основным выводами проведенного исследования являются: обращение к музыкальным шедеврам прошлых эпох в условиях постмодернизма – явление не редкое. Композиторы воссоздают старинные жанры, формы, практики музицирования. Сам по себе музыкальный шедевр хранит непреходящие ценности, заложенные в его идею, содержание, воплощение. Он становится неким эталоном для создания новых, актуальных для своего времени произведений. В этом контексте, вечная тема времен года гармонично вписалась в новую культурную парадигму конца XX- начала XXI века. Бессмертные шедевры А. Вивальди, П. Чайковского, А. Пяццоллы получили новую жизнь в условиях современного композиторского и исполнительского искусства. Научная новизна исследования состоит в том, что некоторые из названных сочинений впервые анализируются в контексте диалога разных столетий.

Ключевые слова:

вечная тема, Времена года, реинтерпретация, рекомпозиция, транскрипция, стилизация, постмодернизм, музыкальный шедевр, музыкальная рефлексия, диалог эпох

На протяжении многих столетий тема времен года была и остается одной из весьма популярных в разных видах искусства. В частности, в области композиторского творчества на названную тему создано внушительное количество произведений, среди которых встречаются и малоизвестные, почти забытые опусы, и общепризнанные шедевры (скрипичные концерты А. Вивальди, оратория Й. Гайдна, цикл миниатюр П. Чайковского, балет А. Глазунова).

В каждую эпоху тема сезонов раскрывалась новыми гранями своего содержания, но вместе с тем, всегда были примеры, демонстрирующие дань традиции предшествующим высоким образцам. Музыкальное искусство XX – начала XXI века не стало исключением. Это обусловлено, прежде всего, новой эстетической парадигмой эпохи постмодернизма, одной из характерных черт которой является особенное отношение к истории: постмодерн «живет не из мнимого отрицания всего предшествующего, а имеет в виду настоящую одновременность неодновременного. Причем постмодернизм имеет свои античные, средневековые, нововременные праформы [\[1\]](#). Осознание исторических традиций происходит на уровне рефлексии – процесса самопознания, который направлен на авторскую, индивидуальную интерпретацию духовно-эстетического опыта прошлого.

В этом контексте, можно говорить, по крайней мере, о пяти произведениях на тему времен года, в которых, так или иначе, прослеживается историческая преемственность предшествующим культурным традициям. При этом, каждое из сочинений демонстрирует оригинальный подход.

Один из рассматриваемых опусов имеет отношение к методу реинтерпретации, который выявляет «переосмысление традиции, выступая в качестве формирующего заново понятие истины творческого акта» [\[2, с. 15\]](#). В результате опыта реинтерпретации появляется новое, оригинальное произведение, которое заслуживает анализа и осмысления со стороны слушателя. В отличие от транскрипции, интерпретации или

пародии, реинтерпретация – это «осознанная форма художественной провокации с целью актуализации диалогической ситуации» [\[2, с. 15\]](#).

Речь идет о цикле А. Раскатова «The seasons. Digest» (2001 г.), который был написан на основе «Времен года» П. Чайковского. Композитор полностью сохранил первоисточник, значительно сократив пьесы, а также оставил названия пьес и эпиграфы к ним. Его реинтерпретация состоит в том, что, во-первых, сочинение П. Чайковского он переложил для струнного оркестра, скрипок соло, ударных и специально подготовленного фортепиано. Во-вторых – ввел новые ремарки и авторские музыкальные фрагменты в пьесы и между ними. Сам композитор так объяснил свою идею сочинения: «На помощь пришла ассоциативность, а может, парадоксальность мышления, которая привела меня к ремаркам в партитуре “Времена года” Вивальди. И я решил сделать ремарки к нашим временам года – периоду экологического крушения планеты, трансформировать оркестровку и сопроводить надписями в партитуре – новые времена и новые “Времена года” и рассмотреть это пантеистическое сочинение Чайковского с точки зрения экологического краха» [\[3, с. 45 – 46\]](#). Как известно, авторские ремарки в партитуре А. Вивальди находятся в начале и в середине каждой пьесы. А. Раскатов следует той же традиции, сопровождая каждую из ремарок новым музыкальным материалом. Например, первая пьеса «Январь» открывается небольшим вступлением с короткими репликами фортепиано на фоне скрипок с ремаркой «*Quasi speluhr*» («в духе музыкальной шкатулки»). В конце пьесы композитор добавляет новую ремарку «*За окном собачий холод. Старые часы бьют полночь*». При этом, музыкальный материал пьесы, принадлежащий П. Чайковскому, звучит на фоне напряженного тремоло струнных, что создает атмосферу оцепенения. Приведем примеры других ремарок: в пьесе «Май» – «*Тихо падают, занесенные каким-то неведомым энергоблоком отдельные снежинки*». В середине пьесы «Июнь» – «*Плещется мутная вода*», а в конце этой же миниатюры – «*Вода, увь, с тяжелыми металлами*!» Пьеса «Октябрь» начинается с ремарки «*Упадничество одинокого интеллигента*» и т.д. Таким образом, А. Раскатов, на основе музыкального шедевра прошлого, рассмотрел неприглядные стороны жизни в отношении состояния природы XXI столетия.

В композиторском творчестве рубежа XX-XXI веков широкое распространение получила рекомпозиция, как метод работы с заимствованным музыкальным материалом. Это способ создания нового, обновленного варианта произведения прошлых лет с целью установления связи, диалога между искусством разных эпох. Рекомпозиция «предполагает переосмысление и адаптацию конкретного “чужого” музыкального текста к иным условиям бытования» [\[4, с. 57\]](#). В контексте вечной темы времен года можно говорить о двух сочинениях – российского композитора М. Броннера и британского композитора-минималиста М. Рихтера.

М. Броннер создал свой цикл по заказу автора и ведущей программы «440 Герц» А. Гениной, в 1992 году. В заголовок он добавил: «Венок Чайковскому». Произведение имеет две редакции в отношении исполнительского состава. Изначально цикл был написан для фортепиано, скрипки, виолончели, флейты и кларнета. Вторая версия 2007 года для камерного оркестра, флейты и кларнета оказалась более успешной в исполнительской практике.

Рекомпозиция предполагает частичное использование музыкального материала первоисточника, однако произведение М. Броннера – полностью оригинальное. В его цикле не 12, а 13 частей: он открывается пьесой «Посвящение», после чего следуют миниатюры календарного года от «Января» к «Декабрю». Каждая последующая пьеса,

как и у П. Чайковского, имеет программное название, состоящее из имени месяца и уточняющей характеристики образа (у М. Броннера, однако, отсутствуют поэтические эпиграфы).

Порядок миниатюр в произведении следующий: «Посвящение», 1. Январь. «Узоры на стекле», 2. Февраль. «Дорога, занесенная снегом», 3. Март. «Прощальная песня зимы», 4. Апрель. «Весна Воды», 5. Май. «Вино из одуванчиков», 6. Июнь. «Бабочка», 7. Июль. «Чайки на воде», 8. Август. «Разговор кукушек», 9. Сентябрь. «Полнолуние», 10. Октябрь. «Колыбельная лесу», 11. Ноябрь. «О чем рассказал северный ветер», 12. Декабрь. «Рождество».

Цикл, очевидно, был задуман как дань памяти П. Чайковскому и его бессмертному произведению. Возможно поэтому большинство пьес цикла М. Броннера лиричны и наполнены оттенком ностальгии.

Три пьесы-месяцы каждого времени года раскрывают разные оттенки и грани, характерные для природы определенного сезона. Например, весна – это и «Прощальная песня зимы» (Март), создающая как бы противостояние весеннего образа пробуждения природы (мягкая, лиричная, выразительная мелодия у флейт), и зимнего «дыхания» (имитация завывания ветра токатной темой в быстром темпе, нисходящими хроматическими пассажами); «Апрель. Весна воды» – развернутая пьеса, в которой отсутствуют контрасты и царит ликующий, бодрый, светлый характер; и пьеса «Май. Вино из одуванчиков», представляющая собой неторопливую миниатюру медитативного характера. Использование в этом сочинении названия известной повести Р. Бредбери, по-видимому, продиктовано вложенными в пьесу образами ностальгии, сохранения воспоминаний: «Вино из одуванчиков. Сами эти слова — точно лето на языке. Вино из одуванчиков — пойманное и закупоренное в бутылке лето» [\[5, с. 22\]](#). Однако, в повести речь идет о лете, а пьеса М. Броннера посвящена маю. Возможно, здесь для автора было важно состояние тоски по прекрасному ушедшему времени, которое оказалось перенесенным в контекст позднего весеннего, а фактически раннего летнего месяца.

Таким образом, отталкиваясь от замысла П. Чайковского, М. Броннер создал оригинальный цикл разнохарактерных пьес-месяцев и выстроил собственную гармоничную картину мира с конкретными образами природы, живых существ, философскими размышлениями. Но главной концепционной линией произведения, является ностальгия по прошлому и дань памяти композитору, чей цикл уже почти полтора столетия остается одним из популярных, узнаваемых сочинений на вечную тему времен года.

Второе произведение, относящееся к методу рекомпозиции связано с не менее известным и популярным циклом на тему времен года – с шедевром А. Вивальди. Британский композитор М. Рихтер в 2012 году создал цикл, который так и называется: «Пересочинённые времена года» («The four seasons recomposed»). Выбор первоисточника автор объяснил тем, что хотел «заново влюбиться в оригинал», «по-новому взглянуть на хорошо известный пейзаж» [\[6, с. 167\]](#).

М. Рихтер пояснил, что в его сочинении только малая часть музыкального материала принадлежит А. Вивальди, а остальной – его собственный, авторский: «...в некоторых эпизодах партитура абсолютно не похожа на оригинал. Например, в первой части концерта "Весна" я использую всего несколько тактов первоисточника, однако звучит всё-таки Вивальди» [\[6, с. 169\]](#). М. Рихтер сохранил строение сверхцикла, последовательность частей, инструментальный состав. Но привнес изменения: к

программным заголовкам каждой части он добавил римскую цифру, например: «Winter I», «Winter II», «Winter III» и т. д.; добавил авторскую пьесу «Sprig 0» в качестве вступления; ввел арфу и синтезатор в партитуру для осуществления более современного звучания. Композитор сделал большой акцент на работе с тембрами, а также активно использовал «эмбиент», стиль электронной музыки, создающий атмосферное, фоновое звучание (в пьесе «Весна 0» и на границе концертов «Лето», «Осень»). В финал концерта «Лето» композитор ввел запись звука механической шкатулки, а в пьесе «Весна 0» звучит тема из ритурнеля первой части «Весны», записанная на магнитофон [\[6, с. 169\]](#). Эти звуковые символы создают эффект ностальгии по прошлому. Таким образом, в «Пересочиненных временах года» шедевр барокко рассматривается сквозь призму современного музыкального искусства. Достижение композитора заключается в том, что обновленные «Времена года» «переносят» А. Вивальди в XXI век, а самого М. Рихтера – в XVIII-й [\[7\]](#). В 2022 году Рихтер перезаписал альбом, внося в музыку некоторые изменения в темпах и тембрах, с целью создания более «грубого, панк-рок звучания» [\[8\]](#).

Еще одно произведение, имеющее отношение к рассматриваемой теме – транскрипция цикла танго «Времена года в Буэнос-Айресе» А. Пьяццоллы, принадлежащая Л. Десятникову. Произведение также направлено на установление диалога с произведением А. Вивальди.

В исполнительскую практику с большим успехом вошла вторичная версия цикла танго А. Пьяццоллы «Времен года в Буэнос-Айресе», а вовсе не первоначальная: в 1999 году скрипач Г. Кремер заказал композитору Л. Десятникову транскрипцию всех четырех танго для скрипки и струнного оркестра. Помимо переложения для совершенно другого состава, он ввел в каждую часть цикла несколько цитат из скрипичных концертов «Четыре времени года» А. Вивальди. Основываясь на географическом различии времен года в двух полушариях, композитор ввел в «Лето в Буэнос-Айресе» сольные эпизоды из концерта «Зима» А. Вивальди, тем самым, создав некий стилевой диалог между двумя разными сочинениями.

Заслуживает внимания и другой пример, демонстрирующий диалог прошлого и настоящего в искусстве – балет «Времена года» (2013 г.) известного российского композитора В. Мартынова. Четырехчастное произведение отражает вовсе не сезонные изменения в природе, а эпохи композиторской и концертной практики в историческом срезе. Сложно назвать это произведение опытом реинтерпретации или рекомпозиции: автор не опирается на конкретные произведения композиторов-предшественников, но пользуется приемом стилизации. При этом, связь с прошлыми традициями музыкального искусства играет здесь основополагающую роль.

Первая часть балета посвящена А. Вивальди – композитору, который своим творчеством, по мнению Мартынова, открыл композиторское и исполнительское искусство в широком смысле. Часть так и называется: «Вивальди. Весна». Музыкальный язык пьесы основывается на стилизации с привлечением принципа цитирования: используется тема из скрипичного концерта «Весна» А. Вивальди.

Вторая часть «Послеполуденный отдых Баха» посвящена И. С. Баху, творчество которого знаменует расцвет композиторской мысли и символизирует лето. Третья часть балета – «Бал эльфов» – осень – соотносится с Ф. Мендельсоном, который, в известном смысле, открыл творчество барочного композитора для европейской музыкальной концертной жизни, и с этого периода, вероятно, началась ностальгия по старинной музыке.

Четвертая часть – зима – современный и последний этап развития «умирающей» композиторской практики, который олицетворяет творчество А. Пярта. В некотором смысле концепция балета отражает взгляды В. Мартынова на композиторское и исполнительское искусство, изложенные в его книге «Конец времени композиторов» [9]. Постулируемая идея исчерпанности принципа композиции проявляется в «неизменном использовании им репетитивной техники и лишённого индивидуального облика "неавторского" материала» [10, с. 131]. Балет «Времена года» – музыкальная рефлексия Мартынова на тему судьбы композиторского творчества и музыкального искусства в целом.

В результате проведенного исследования можно сделать вывод, что обращение к музыкальным шедеврам прошлых эпох в условиях постмодернизма – явление не редкое. Композиторы воссоздают старинные жанры, формы, практики музицирования. Сам по себе музыкальный шедевр хранит непреходящие ценности, заложенные в его идею, содержание, воплощение. Он становится неким эталоном для создания новых, актуальных для своего времени произведений. В этом контексте, вечная тема времен года гармонично вписалась в новую культурную парадигму конца XX- начала XXI века. Бессмертные шедевры А. Вивальди, П. Чайковского, А. Пяццоллы получили новую жизнь в условиях современного композиторского и исполнительского искусства. Научная новизна исследования состоит в том, что некоторые из названных сочинений впервые анализируются в контексте диалога разных столетий.

Библиография

1. Дианова В. М. Постмодернизм как феномен культуры // Введение в культурологию: Курс лекций. / под ред. Ю. Н. Солониной, Е. Г. Соколова. СПб.: 2003. URL: <http://anthropology.ru/ru/text/dianova-vm/postmodernistskaya-filosofiya-iskusstva-istoki-i-sovremennost> (дата обращения: 30.11.2024).
2. Волкова П. С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века): автореф. дисс. ... докт. иск. Саратов, 2009. 50 с.
3. Абрамова О. В. Особенности биографии композитора А. Раскатова как фактор формирования творческого стиля // Актуальные проблемы высшего музыкального образования, 2020. № 2 (56). С. 40 – 48.
4. Изергина А. Р., Алексеева И. В. «Времена года» Антонио Вивальди в реинтерпретации британского композитора-минималиста Макса Рихтера // Проблемы музыкальной науки, 2020. 40 (3). С. 55 – 64.
5. Брэдбери Р. Вино из одуванчиков / пер. с англ. Э. Кабалева. М.: ЭКСМО, 2014. 318 с.
6. Изергина А. Р. Концепция времени в рекомпозиции шедевра Антонио Вивальди британским минималистом Максом Рихтером // Манускрипт, 2020. 13 (№4). С. 166 – 171.
7. Halban T. Recomposed or refragmented? Baroque, Minimalist & Stravinskian sound worlds in Max Richter's Recomposed Vivaldi // Notesonnotes. 2012. URL: <https://thnotesonnotes.wordpress.com/2012/11/28/recomposed-or-refragmented/> (дата обращения: 04.12.2024).
8. Lozano K. The New Four Seasons-Vivaldi Recomposed // Pithfork. 2022. URL: Max Richter: The New Four Seasons-Vivaldi Recomposed Album Review | Pitchfork (дата обращения: 04.12.2024).
9. Мартынов В. И. Конец времени композиторов. М.: Русский путь, 2002. 296 с.
10. Борисова Е. В. Свойства художественного времени в отечественной инструментальной музыке 70 – 90-х годов XX века: дисс. ... канд. иск. Москва, 2005. 108 с.

Результаты процедуры рецензирования статьи

В связи с политикой двойного слепого рецензирования личность рецензента не раскрывается.

Со списком рецензентов издательства можно ознакомиться [здесь](#).

Предметом исследования в представленной для публикации в журнале «PHILHARMONICA. International Music Journal» статье, как автор обозначил в заголовке («Вечная тема времен года в диалоге прошлого и настоящего в музыке конца XX – начала XXI века»), является тема времен года (в объекте) в диалоге прошлого и настоящего в музыке конца XX – начала XXI вв.

Вполне уместно автор помещает предмет исследования в контекст эстетической парадигмы эпохи постмодернизма, предполагающей раскрытие новых оттенков смысла и эстетических переживаний в деконструкции и интерпретации шедевров минувших времен. В качестве эмпирического материала автор обращается к произведениям А. Раскатова «The seasons. Digest» (2001 г.), М. Броннера «Венок Чайковскому» (1992–2007), М. Рихтера «Пересочинённые времена года» («The four seasons recomposed») (2012), транскрипции Л. Десятникова цикла танго «Времена года в Буэнос-Айресе» А. Пьяццоллы (1996–1998), балету В. Мартынова «Времена года» (2013). Существенным теоретическим наблюдением автора является разграничение художественно-композиционных методов реинтерпретации и рекомпозиции, предполагающих различную степень цитирования и варибельного алеаторического отношения между элементами музыкальной ткани анализируемых произведений. Благодаря акцентам автора на основных художественных приемах композиторских техник между методами реинтерпретации и рекомпозиции выстраивается достаточно прозрачная демаркационная линия: если первый метод (реинтерпретация) погружает слушателя посредством композиторской техники в семантику первоисточника, раскрывая актуальные для слушателя смыслы в уже существующей музыкально-образной сфере, то второй (рекомпозиция) — помещает музыкально-образную сферу минувшего в семантику современного слушателю музыкального языка, конкретно переживаемого интонационного потока современной эпохи. Разграничив два различных художественно-композиционных метода, автор прибегает к анализу произведений, в которых оба они присутствуют (Л. Десятников, В. Мартынов), что дополнительно обогащает эвристический потенциал музыкальной компаративистики в плане обзора ярких явлений современной музыкальной культуры.

Автор приходит к обоснованному выводу, «что обращение к музыкальным шедеврам прошлых эпох в условиях постмодернизма – явление не редкое. Композиторы воссоздают старинные жанры, формы, практики музицирования. Сам по себе музыкальный шедевр хранит непреходящие ценности, заложенные в его идею, содержание, воплощение. Он становится неким эталоном для создания новых, актуальных для своего времени произведений. В этом контексте, вечная тема времен года гармонично вписалась в новую культурную парадигму конца XX- начала XXI века. Бессмертные шедевры А. Вивальди, П. Чайковского, А. Пьяццоллы получили новую жизнь в условиях современного композиторского и исполнительского искусства». Вывод хорошо аргументирован и заслуживает доверия.

Таким образом, предмет исследования рассмотрен автором на высоком теоретическом уровне, и статья заслуживает публикации в авторитетном научном журнале.

Методология исследования опирается на принципы музыкальной компаративистики, позволяющей типологизировать и классифицировать общее и различное в художественных методах композиторских техник. Опора автора на сопоставление

композиционных решений музыкальных произведений, посвященных одной из «вечных» тем времен года, позволила разграничить принципы композиционных методов реинтерпретации и рекомпозиции, а также продемонстрировать их взаимодополняемость в творчестве современных композиторов.

Актуальность выбранной темы автор поясняет тем, что «на протяжении многих столетий тема времен года была и остается одной из весьма популярных в разных видах искусства», но далеко не все шедевры композиторского творчества на эту тему получили достойное освещение в теоретической литературе.

Научная новизна исследования, состоящая в анализе слабо изученного до последнего времени эмпирического материала и впервые обозначенного их общего контекста диалога разных столетий и, соответственно, разных музыкальных эпох, заслуживает теоретического внимания.

Стиль текста автором выдержан исключительно научный.

Структура статьи следует логике изложения результатов научного исследования.

Библиография, с учетом опоры автора на анализ эмпирического материала, в достаточной мере раскрывает проблемное поле исследования, оформлена без грубых нарушений требований редакции и ГОСТа.

Апелляция к оппонентам вполне корректна и достаточна. Автор, в том числе, актуализирует ряд дискуссионных вопросов, поднятых в рамках теоретической рефлексии методов композиторского творчества теоретиками и композиторами позднесоветского времени (А. Шнитке, Э. Денисов, Р. Щедрин и др.).

Статья безусловно представляет интерес для читательской аудитории журнала «PHILHARMONICA. International Music Journal» и может быть рекомендована к публикации.