

На правах рукописи



Егорова Тамара Михайловна

**ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД ПЕТЕРИСА ВАСКСА
(НА ПРИМЕРЕ ОРКЕСТРОВЫХ СОЧИНЕНИЙ)**

Специальность 5.10.3 — Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Нижний Новгород – 2024

Работа выполнена на кафедре истории музыки
ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория
им. М. И. Глинки»

- Научный руководитель:** **Присяжнюк Денис Олегович**
кандидат искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Нижегородская
государственная консерватория
им. М. И. Глинки», профессор кафедры
композиции и инструментовки
- Официальные оппоненты:** **Стогний Ирина Самойловна**
доктор искусствоведения, профессор,
ФГБОУ ВО «Российская академия музыки
имени Гнесиных», профессор кафедры
аналитического музыкознания
- Перерва Елена Ивановна**
кандидат искусствоведения, доцент,
ФГБОУ ВО «Государственный
музыкально-педагогический институт
имени М. М. Ипполитова-Иванова»,
доцент кафедры «Музыковедение
и композиция»
- Ведущая организация:** ФГБОУ ВО «Ростовская государственная
консерватория имени С. В. Рахманинова»

Защита состоится 29 июня 2024 года в 13.00 часов на заседании
диссертационного совета 23.2.011.01 на базе ФГБОУ ВО «Нижегородская
государственная консерватория им. М. И. Глинки», 603005, Нижний
Новгород, ул. Пискунова, д. 40.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке ФГБОУ ВО
«Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки».

Тексты диссертации и автореферата размещены на официальном
сайте ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная консерватория
им. М. И. Глинки»: <http://nnovcons.ru/>.

Автореферат разослан «__» мая 2024 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
доктор искусствоведения



Бочкова
Татьяна Рудольфовна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования.

Петерис Вакс (р. 1946) — один из самых ярких и влиятельных представителей современной музыки Латвии. Его самобытное искусство имеет огромное значение для национальной культуры. Творчество Вакса, всегда сохраняющее связь с традициями латышской музыки, в значительной степени развило и обогатило ее. Деятельность музыканта оказала существенное влияние на несколько поколений современных национальных композиторов; среди них ученики Вакса: И. Земзарис, А. Дзенитис, Э. Радинскис, П. Буравицкий, Э. Скуте и др. С 2011 года на родине композитора действует Фонд Петериса Вакса (Pēteris Vaska Fonds), основная цель которого — поддержка молодых музыкантов. В частности, под его патронажем проводится ежегодный фестиваль в селе Межотне (Mežotne, Латвия), концерты и конкурсы для молодых композиторов.

Музыка Вакса, которая является достоянием национального искусства, вместе с тем, давно переросла масштабы Латвии, став важной частью европейской культуры. Произведения мэтра звучат далеко за пределами родной страны, привлекая внимание исполнителей и слушателей в разных уголках мира.

Творческая, педагогическая и общественная деятельность П. Вакса высоко оценена на родине и за ее пределами: композитор является обладателем многочисленных государственных и международных премий и наград, с 1994 года — почетным членом Латвийской академии наук, с 2001 года — Шведской королевской музыкальной академии.

Творчеству Петериса Вакса еще не уделено достаточно внимания в отечественной науке, что определяет актуальность исследования. Наследие одного из ведущих представителей национальной композиторской школы Латвии, безусловно, требует комплексного изучения.

В рамках настоящей работы наследие П. Вакса изучается сквозь призму *творческого (художественного) метода*¹. Возникшее

¹В музыкальной науке понятие «творческий метод» возникло по аналогии с литературоведческим «художественный метод». Опираясь на опыт отечественных исследователей, в данной работе два указанных термина мы трак-

в отечественном литературоведении в 1920-х гг., данное понятие со второй половины прошлого столетия активно разрабатывалось в трудах Ю. Борева, С. Ваймана, И. Волкова, М. Кагана, О. Лармина, А. Михайлова, А. Скафтымова и многих других. В то же время оно стало активно применяться в пластических и прикладных искусствах, дизайне, кино, театре. В отечественном музыкознании понятие творческого метода оттачивалось в трудах Б. Асафьева, Л. Мазеля, Ю. Тюлина, разрабатывалось Е. Назайкинским, М. Михайловым, Л. Раабеном, А. Сохором, А. Соколовым и др. В настоящее время музыковеды продолжают исследования в области художественного метода, не только уточняя понятие, но также изучая с его помощью творчество композиторов и исполнителей различных эпох.

Суть данного феномена в искусствознании заключается в «совокупности основных творческих принципов образного отражения жизни»², ее «воспроизведения»³. В том же ключе творческий метод определяется в музыкознании. А. Соколов отмечает два основных аспекта данного феномена как «отражения художественного мышления композитора, его индивидуальных творческих установок, понимания им художественной задачи» и «способа самоорганизации в процессе творчества, как определение совокупности конкретных приемов и условий, соблюдаемых композитором при реализации художественной идеи». Выявляя данные аспекты — «интеллектуальную позицию художника» и «доступные прямому наблюдению стороны его ремесла», — автор отмечает необходимость «рассматривать и оценивать их в диалектическом единстве»⁴.

В актуализированном виде творческий метод можно определить как «систему принципов восприятия действительности, идейно-эстетических ориентиров и художественно-выразительных средств, с помощью которых происходит освоение окружающего

туем как синонимичные.

²Крупчанов, Л. М. Теория литературы: учебник / Л. М. Крупчанов. — М.: Флинта: Наука, 2012. — С. 295.

³Волков, И. Ф. Творческие методы и художественные системы / И. Ф. Волков. — 2-е изд., испр. и доп. — Москва: Искусство, 1989. — С. 31.

⁴Соколов, А. С. Введение в музыкальную композицию XX века: учеб. пособие. — М.: Владос, 2004. — С. 43–44.

мира и его воссоздание в произведении искусства»⁵.

Подход к изучению наследия П. Вакса с позиций творческого метода предполагает комплексное исследование: жизнь и деятельность музыканта, его мировоззрение, а также особенности художественной практики должны предстать как части единой системы. В рамках работы будем исходить из единства этих параметров, на основе которых воплощается феномен творческого метода.

Выбор данного ракурса исследования обуславливает сама специфика композиторского мышления латышского автора, задачи его творчества, особое отношение к процессу создания музыкального произведения. На первый взгляд, творческая эволюция Вакса демонстрирует весьма характерную для композиторов второй половины XX века тенденцию: от экспрессивных авангардистских опусов музыкант постепенно приходит к сочинениям, отличающимся минималистичным звучанием, созерцательно-медитативным характером. Однако взгляд с позиций художественного метода способствует более глубокому пониманию происходящих процессов. Исследование учитывает вне-музыкальные (до-музыкальные) установки творчества и раскрывает механизмы их реализации в художественной практике.

Степень изученности проблемы. Первые публикации о творчестве Петериса Вакса относятся к советскому периоду. В их число входят посвященные музыке Латвии обзорные статьи А. Клотыня, И. Лусиня. Эти материалы также содержат ряд наблюдений, касающихся эстетических и стилевых тенденций в творчестве Вакса 1970-х — 1980-х гг.

В развернутой статье Р. Хараджяня 1996 года уделено внимание наиболее значимым сочинениям Вакса. Автор отмечает эволюционные изменения в музыке композитора, а также предлагает предварительную периодизацию его творчества.

В современном отечественном музыкознании наследию Вакса посвящено небольшое число исследований. К ним относятся

⁵Ильина, И. А. Творческий метод А. П. Боголюбова в контексте русских и европейских художественных процессов второй половины XIX века: автореферат дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.09 / Ильина Ирина Анатольевна; [Место защиты: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова]. — Саратов, 2021. — С. 16.

работы И. Копосовой и А. Витоль, Н. Хилько, Ю. Финкельштейн и А. Насырова. В фокусе внимания — локальная проблематика, касающаяся отдельных сочинений. В частности, в статьях Н. Хилько сквозь призму творчества П. Булеза, О. Мессiana, В. Лютославского, П. Вакса исследуется жанр «книги» в музыке XX века. Ю. Финкельштейн и А. Насыров обращаются к «Vientulības sonāte» («Соната одиночества») — единственному сочинению латышского композитора для сольной гитары. Характеризуя данный опус как авангардный, авторы статьи рассматривают его драматургические и композиционные особенности, роль расширенных техник игры на инструменте. Работа И. Копосовой и А. Витоль является редким примером исследования хорового творчества Вакса в отечественной музыкальной науке. Статья посвящена авторскому способу претворения национальной темы в сочинениях 1970-х — начала 1980-х гг.

В работах Н. Ручкиной творчество Вакса упоминается в контексте «новой простоты». Исследуя данную тенденцию в отечественной музыке последней трети XX века, музыковед анализирует различные аспекты современной трактовки термина «простота». Ее восприятие как «отказ от нового» Ручкина считает характерной для творчества В. Сильвестрова, П. Вакса, И. Г. Соколова, Г. Пеллеса.

Значительно более полно композиторская деятельность Петериса Вакса освещена в музыкальной науке Латвии. Прежде всего, стоит назвать многочисленные работы Я. Кудиньша. В них сочинения Вакса, наряду с творчеством других национальных композиторов, исследуются с позиции основных стилевых тенденций в музыке Латвии последней трети XX–XXI вв. Музыковед уделяет внимание оркестровому наследию Вакса, анализируя индивидуальное претворение основных стилевых констант в его творчестве, особенности работы с фольклорным материалом.

В работах музыковеда И. Будениесе творчество Петериса Вакса рассматривается в контексте концепции либрожанра. Исследователь изучает особенности работы композитора со словом, предлагает свою жанровую классификацию его сочинений.

Дополняют картину отдельные работы других зарубежных музыковедов. В работе А. Беитика дан обзор творческого наследия Петериса Вакса. Помимо хорового, оркестрового и камерного творчества автор уделяет внимание киномузыке Вакса, упоминает

балетные постановки на его музыку. Диссертация К. Стьют посвящена двум сочинениям Васкса для виолончели: «Grāmata čellam» («Книга») и Концерту № 2 «Klāt būtne» («Присутствие»). В работе описан творческий путь композитора, музыкальный контекст Латвии советского периода. Отдельные разделы посвящены символизму в музыке Васкса, рассмотрению сочинений сквозь призму неоромантизма и минимализма.

Магистерская работа С. Радке посвящена избранным сочинениям Васкса для виолончели, однако здесь они исследуются с исполнительской позиции. М. Тетерис в своей работе анализирует сочинение «Musique du soir» («Вечерняя музыка») для валторны и органа, уделяет внимание особенностям композиторской работы с нетиповым дуэтом. Посвященная Васксу статья в книге Р. Райли «Путеводитель для слушателя по современной музыке» — обзор наиболее значимых оркестровых работ композитора.

Творческий метод Петериса Васкса, истоки и процесс его формирования до сих пор не становились предметом специального исследования. В музыкальной науке не было уделено достаточно внимания оркестровой музыке композитора. Исследование обозначенных вопросов может способствовать заполнению имеющегося вакуума, изучению специфики развития музыки Латвии в советский и постсоветский период.

Объект исследования — оркестровое творчество Петериса Васкса. **Предметом** является творческий метод композитора.

Цель работы — на музыкальном материале оркестровых сочинений определить особенности творческого метода П. Васкса. В соответствии с поставленной целью определен ряд **задач**:

- изучить исторический контекст, в котором происходило творческое становление Петериса Васкса;
- проследить кристаллизацию художественного метода композитора;
- выявить философско-эстетическую основу творчества П. Васкса;
- зафиксировать и описать понятие «послание» как сверхидею творчества латышского композитора;
- проанализировать оркестровое наследие композитора с позиции творческого метода;

- выявить и описать основные семантические константы в музыке Вакса, особенности их художественного воплощения;
- на основе проведенного анализа оркестрового творчества Вакса, а также с учетом сверхидеи послания описать структурно-технологический аспект его художественного метода.

Материалом исследования выступают оркестровые сочинения Петериса Вакса, среди которых Симфония № 1 «Balsis» («Голоса») для струнного оркестра, Симфонии № 2 и № 3, «Lauda» для симфонического оркестра, многочисленные работы для струнного оркестра: «Cantabile», «Musica dolorosa», «Viatore», «Musica appassionata», «Erifania», «Musica serena» и др.; концерты для различных солирующих инструментов: Концерт № 1 «Tālā gaisma» («Далекий свет») для скрипки и струнного оркестра, Концерт № 2 «In the Evening Light» («В вечернем свете») для скрипки и струнного оркестра, Концерт № 1 для виолончели и симфонического оркестра, Концерт № 2 «Klāt būtne» («Присутствие») для виолончели и струнного оркестра, Концерт для флейты и симфонического оркестра и др. Контекстуально в работе рассматриваются камерные произведения композитора, среди которых фортепианное трио «Episodi e canto perpetuo», Духовой квинтет № 1 «Mūzika aizlidojušajiem putniem» («Музыка улетающим птицам»), органные «Musica seria», «Cantus ad pasem» и пр., а также хоровые сочинения (к примеру, «The Fruit of Silence»).

Научная новизна исследования заключается в том, что впервые в отечественном музыкознании:

- Освещена история музыки Латвии конца XX — начала XXI вв., определены основные тенденции и векторы ее развития;
- С учетом исторического контекста исследован процесс становления художественного метода композитора;
- Выявлена философско-эстетическая основа творчества Вакса;
- Исследовано оркестровое творчество латышского композитора;
- Введено, определено и описано понятие «послание» применительно к творчеству Вакса;
- Определены особенности творческого метода, выработанные Ваксом индивидуализированные принципы создания музыкального послания.

Теоретическая значимость исследования определяется возможностью использования материалов диссертации при изучении

творчества композиторов Латвии и других стран бывшего СССР, истории отечественной музыки советского и постсоветского периода, современной зарубежной музыки.

Практическая значимость работы заключается в возможности применения материалов и результатов исследования в учебных курсах истории музыки XX века, современной музыки, методики анализа музыкальных произведений, истории оркестровых стилей, инструментовки.

Теоретическая и методологическая база. Творческий метод каждого художника уникален и требует поиска индивидуального способа его описания. В данной работе с этой целью используется комплексный подход, включающий:

- биографический метод, способствующий изучению личности и жизни Петериса Васкса;
- системный подход, предусматривающий рассмотрение творческого метода композитора в контексте эпохи;
- герменевтический подход, направленный на исследование философско-эстетических предпосылок формирования художественного метода композитора;
- аналитический метод, который позволяет подробно рассмотреть оркестровое наследие Васкса;
- культурологический метод для осмысления процесса развития музыкальной культуры Латвии во второй половине XX — начале XXI вв.

На защиту выносятся следующие положения:

- Становление художественного метода П. Васкса происходило в рамках советской музыки второй половины XX века, что повлияло на стилевые предпочтения композитора и общий вектор эволюции — от авангарда к *saga nova* и «новой простоте». Принадлежность автора латышской композиторской школе определила эстетические ориентиры творчества, его романтический характер;
- Существенное воздействие на становление творческого метода Васкса оказало его религиозное мировоззрение. Композитор воспринимает музыку как сакральный акт, уделяя особое внимание такому ее свойству, как духовность;
- В опоре на христианское учение Васкс трактует композиторскую деятельность как миссионерскую, а музыкальное сочи-

нение — как послание, которое всегда адресовано слушателю и посвящено Богу;

- Идея сочинения как послания основывается на глубокой связи музыки и слова, что позволяет говорить о риторизме как одном из определяющих свойств художественного метода композитора;
- Основная мысль музыкальных посланий Васкса — победа добра над злом — раскрывается в трех семантических константах, воплощающих категории добра, зла и «человеческого»;
- Творческий метод Васкса предполагает особое отношение к композиционному процессу, что проявляется в определенных закономерностях формообразования и драматургии, особенностях работы композитора с музыкальным жанром и словом.

Степень достоверности и апробация результатов исследования. Основные положения диссертационной работы нашли отражение в докладах на следующих конференциях: IV и V Всероссийская научно-практическая конференция «Музыкальное искусство: проблемы теории, истории и педагогики» (Петрозаводск, 2020, 2021), Восьмой Всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры (Санкт-Петербург, 2021) VII и VIII Международная научно-практическая конференция «Гармонизация межнациональных отношений в условиях глобального общества» (Нижний Новгород, 2021, 2022), «Музыкальное искусство и наука в контексте традиций и новаторства» (2022) и др.; а также в восьми научных публикациях, в том числе три из них в изданиях, рекомендованных ВАК Минобрнауки России.

Структура исследования. Диссертация состоит из Введения, четырех глав, Заключения, Библиографии и Приложения. Библиография состоит из 169 источников на русском языке, 37 на других языках: английском, немецком, французском, чешском и латышском. Большая часть иностранных источников изучены на языке оригинала. Приведенные в работе цитаты переведены автором диссертационной работы. В Приложении дан каталог оркестровых сочинений Петериса Васкса, а также нотные примеры, поясняющие выполненные аналитические операции.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Введение содержит обоснование актуальности избранной темы, обзор литературы, определение объекта и предмета исследования, цели и задач, выносимые на защиту положения. Обоснована научная новизна, теоретическая и практическая значимость работы, приведена краткая характеристика результатов.

В **Главе I «Творчество Петериса Вакса в контексте музыкального искусства Латвии второй половины XX — начала XXI вв.»** латышская культура рассматривается как контекст становления данного автора, формирования его художественного метода; учитываются особенности взаимовлияния индивидуального авторского творчества и национальной музыкальной культуры на различных исторических этапах (советском, постсоветском).

В **Первом параграфе «Профессиональное музыкальное искусство Латвии: на пересечении культур»** обсуждаются истоки возникновения профессиональной латышской музыки, формирование композиторской школы и национального стиля — факторы, влияние которых прослеживается и в современной музыке Латвии.

Географическое положение и историческая судьба Прибалтийского региона определили путь развития будущего государства Латвия и специфику его национальной культуры, которая формировалась в постоянном взаимодействии с другими традициями: «западноевропейской» (в первую очередь, «немецкой») и «русской» («советской»). В различные исторические периоды баланс сил и их влияние на национальную культуру был различен. На рубеже XIX–XX вв., когда формировался национальный стиль, латышская музыка активно взаимодействовала с русской композиторской школой, перенимала ее традиции. Влияние оказали «творческие принципы “Могучей кучки”, поздний идиллический романтизм григоровского плана и, наконец, традиции Беляевского кружка»⁶, что отразилось в таких чертах латышской музыки рубежа XIX–XX вв., как обращение к фольклору, картинность и живописность образов, преобладание эмоционально позитивного начала.

Вектор развития национальной культуры, обусловленный

⁶*Клотынь, А. Э.* Эстетика прочтения фольклора // Советская музыка. — М.: Советский композитор, 1972. — № 2. — С. 17.

исторической судьбой Латвии в начале XX столетия, способствовал возникновению определенного рода стилевой и технологической замкнутости латышской профессиональной музыки. Сложившийся в конце XIX века национальный стиль продолжал господствовать вплоть до 1940-х — 1950-х гг.

Во *Втором параграфе «Музыка советской Латвии. Многовекторность в конце 1950-х — 1970-х гг.»* анализируются процессы стилевых поисков в латышской музыке. В ней выразились характерные для советского музыкального искусства того времени тенденции, которые воплощались с учетом национальной специфики. Данные изменения, однако, лишь незначительно затронули эстетический аспект латышской музыки, которая, в целом, сохраняла романтический характер.

В *Третьем параграфе «(Нео)романтизм как эстетическая константа музыки Латвии 1970-х гг.»* рассматривается проблема эстетического обновления в латышской музыке. Сопоставление неоромантизма с национальным стилем второй половины XIX — первой половины XX вв. обнаруживает как значительные различия, так и преемственность двух эстетико-стилевых явлений. Как и в случае со стилем XIX столетия, важной чертой неоромантизма 1970-х гг. стала идея национальной самоидентификации.

Четвертый параграф «Творчество Петериса Вакса в контексте музыки советской Латвии» содержит информацию о музыкальной биографии композитора, периодизацию его творчества:

- конец 1960-х — 1970-е гг. — с момента окончания Литовской государственной консерватории до завершения обучения в Латвийской государственной консерватории: время эстетического и стилевого поиска, увлечение послевоенным авангардом;
- конец 1970-х — начало 1990-х гг. — «неоромантический» период: становление творческого метода, определение главенствующих образных сфер, обретение индивидуальной стилистики, стабилизация музыкального языка;
- с 1990-х гг. по настоящее время: изменения под влиянием эстетики *sauga nova*, обращение к духовной музыке, стилевое и языковое обновление в русле «новой простоты».

Периоды творчества не только хронологически совпадают

с характерными этапами развития музыки Латвии в целом, но и существенно отражают ее основные тенденции и направления.

В 1960-х гг. Вакс работал в различных симфонических и камерных оркестрах Литвы и Латвии. Музыкант увлекался творчеством О. Мессиана, Д. Лигети, Дж. Кейджа, Дж. Крама, А. Шнитке, композиторов новой польской. Интересы Вакса нашли яркое отражение в работах, написанных во время обучения в консерватории в 1973–1978 гг. Сочинения этих лет демонстрируют большое стилевое и технологическое разнообразие, освоение новых техник — от додекафонии до алеаторики.

Характерные для начала творческого пути технологические поиски довольно быстро сменились интересом к содержательной стороне приемов и средств выразительности. Первоочередными для композитора становятся семантический пласт и концепция вне прямой зависимости от конкретной техники письма. Эстетический и стилиевой поворот можно наблюдать уже в поздних сочинениях консерваторского периода.

Характеризуя раннее творчество Вакса, А. Клотынь отмечал, что «неоклассицизм, полистилистика или же явное упование на поэтическую ассоциативность... для Вакса не характерны». В его музыке всегда «много медитативности и романтических настроений», она «принципиально лирична — в том смысле, что всегда... является голосом “от автора”»⁷. Сказанное подтверждают многие оркестровые и камерные сочинения П. Вакса.

Важной чертой музыки Вакса 1970-х — начала 1990-х гг., объединяющей, по сути, все сочинения, является пафос национальной самоидентификации. Не в последнюю очередь с ним связано постоянное обращение автора к темам родной природы и истории, народным текстам и творчеству отечественных поэтов, а также фольклору как главному интонационному и гармоническому источнику.

Произошедшие во второй половине 1980-х гг. изменения связаны с влиянием «новой сакральности» и знаменуют постепенное наступление нового этапа в творчестве Вакса. Перемены вырази-

⁷Клотынь, А. Э. Композиторы — дебютанты 70-х гг. // Музыка Советской Латвии: [Сб. ст.] / Сост. Л. Мурнице; [Введ. А. Даркевича]. — Рига: Лиесма, 1988. — С. 107.

лись в интересе к религиозной теме и «упрощении» музыкального языка. Существенным знаком происходящих перемен является, в том числе, отказ композитора от использования новых техник письма, столь характерных для музыки Васкса 1970-х — 1990-х гг. — алеаторики, сонорики и сонористики.

В заключительном *Пятом параграфе «Петерис Васкс и музыка Латвии после 1991 года»* освещаются характерные для современной музыки тенденции, рассматривается третий период творчества Васкса. Важные приметы «постсоветского» искусства, так или иначе, связаны с изменением отношения к «культурному окружению». Присутствовавший ранее антагонизм «национальное — советское» постепенно сглаживался (но не исчезал до конца). Вместе с этим утрачивала значение тема «латышскости», национальной идентичности, менее заметным становился пафос борьбы.

У композиторов поколения Васкса прошлое «договаривалось» посредством ухода в медитативность, сферу «новой сакральности», «новой простоты», минимализм, популярную музыку. Музыка молодых авторов с самого начала была лишена романтического национально-освободительного пафоса и ориентирована на современное западное искусство. Стоит отметить, что новая музыка также сохраняла связь с романтической эстетикой.

Третий и, на данный момент, крайний период творчества Васкса начался на рубеже XX–XXI вв. и длится по сей день. Определяющими тенденциями остаются стремление к сакрализации музыки и «упрощение» языка, обозначившиеся в сочинениях рубежа 1980-х — 1990-х гг. Сказанное справедливо как для инструментальной, так и хоровой музыки мастера.

В то же время Васкс оставляет место для открыто эмоциональных высказываний. Особой экспрессией отличаются, например, Симфонии № 2 и № 3, струнная «Musica appassionata» и др. Лишенные пафоса национальной борьбы, они, тем не менее, могут быть рассмотрены как прямой отклик композитора на происходящие события.

Глава II «Философско-эстетическая основа творчества П. Васкса» состоит из трех параграфов. В *Первом параграфе «Музыка как путь к Богу»* уделено внимание отношению латышского автора к музыке, которую он трактует в религиозном ключе.

Во *Втором параграфе «Музыкальное служение композитора»* раскрывается понимание Васксом роли композитора как пастора-миссионера. Его цель — неустанно напоминать слушателям (пастве) о вечных, непреходящих ценностях.

Восприятие Васксом творческой деятельности сквозь призму религии напрямую повлияло на формирование авторского художественного метода, который восходит к структуре и принципам проповеди. Однако, чтобы избежать ненужных отсылок к внемusикальным характеристикам, мы предлагаем использовать более обобщенное «послание».

До настоящего момента послание как специальный термин не применялось исследователями в отношении творчества латышского композитора. На наш взгляд, в контексте творчества Васкса данное понятие весьма показательно и выявляет важные характеристики его творческого метода в эстетическом, семантическом, технологическом аспектах. Послание как сверхидея творчества Васкса одухотворяет каждое сочинение независимо от его индивидуальной концепции, поскольку связано с миссией композитора — донесением до слушателя высших ценностей, преобразованием человека и мира в целом. Рассмотрению данного вопроса посвящен *Третий параграф «Музыкальное произведение как послание»*.

«Послания» Васкса представляют наполненные содержанием нравственного характера и эмоционально выразительные обращения к слушателю. В каждом из них зафиксирована основная мысль творческой деятельности мастера — идея победы добра над злом. Под ее воздействием формируется образное наполнение музыки Васкса — три семантические константы, которые связаны с добром, злом и человеческим началом.

В зависимости от содержания и драматургии в музыке латышского композитора можно выявить три основных типа (модели) послания, которые гибко и разнообразно претворяются в художественном пространстве. К первому типу — «музыке добра» — относятся сочинения, воплощающие образ прекрасного, абсолютной гармонии. Вторая модель послания отличается авторским стремлением к ясной, наглядной демонстрации борьбы двух начал, что придает им характер притчи. Полем битвы добра и зла всегда выступает человек, который, преодолевая сомнения, должен обрести

свет. В третьем типе послания композитор, наоборот, максимально субъективен. Отталкиваясь от индивидуального опыта, Васкс говорит о человеческих сомнениях и необходимости, несмотря ни на что, стремиться к добру.

В Главе III «Семантико-содержательный аспект творческого метода П. Васкса» последовательно раскрываются особенности воплощения добра, зла и «человеческого» в музыке данного композитора. Особенностью творческого метода Васкса является создание устойчивых семантических констант, что предполагает соблюдение определенных технологических и композиционных закономерностей.

Васкс исходит из онтологического различия явлений, понимая добро как «естественное», а зло — «искусственное». Одним из музыкальных проявлений такого различия выступает антитеза «вокальное — инструментальное». На ее основе трактуется не только интонационная и ладовая организация музыкального материала, но и принципы тематического образования и развития, гомофонный и полифонический тип фактуры, алеаторическая техника, темп.

«Вокальность» образа добра у Васкса исходит от народной и религиозной музыки. Отсюда проистекает тяготение к хоральному складу, гетерофонии, порой перерастающей в контрастную полифонию, диатонике.

Образ зла, в свою очередь, «искусственен», его музыкальное воплощение «формульно», а значит — эмблематично. В отличие от «живой пластики» тем добра, музыкальный материал противоположной сферы строго упорядочен. В его основе — не просто небольшая фраза, но «формула»-паттерн, из буквальных (либо ограниченно варьированных) повторений которого складывается линия. В некоторых случаях устройство темы связано с классической формой периода повторного строения. Ладовой основой выступает, как правило, симметричный звукоряд. Важной чертой является опора на европейские инструментальные жанры: фугато, токката, вальс, скерцо, бурлеска, марш и пр.

Поскольку ведущим в творчестве П. Васкса был и остается струнный оркестр, проявление дихотомии добра и зла на уровне тембра приобретает особый вид. В этих условиях обозначить различие контрастных образных сфер помогает применение различных

штрихов и приемов игры.

В сочинениях для симфонического оркестра у композитора есть возможность сделать различные образы тембрально более рельефными. В условиях симфонического оркестра *archi*, воплощающие добро, усиливаются группой деревянных духовых инструментов. В свою очередь, к созданию негативных образов активно подключаются медные, а также обширно представленная ударная группа.

В *Первом параграфе «Образ добра в музыке П. Вакса»* анализируется авторский способ воплощения добра. Многоаспектное религиозное «благо» в сочинениях композитора уточняется и получает воплощение в более конкретных музыкальных феноменах: звуковые картины родной природы, латышский фольклор, духовные песнопения.

Композитор создает ясно читаемый музыкальный образ добра посредством особого авторского конструкта — *santo perpetuo*⁸. Изначально появившееся как технологический элемент, «бесконечное пение» Вакса постепенно трансформировалось в базовую для художественного метода систему интонирования. Она предполагает опору на вокальную интонационность, диатоничность, максимальную мелодизацию ткани.

Santo perpetuo эволюционировало в соответствии с периодами творчества. В сочинениях Вакса 1970-х — начала 1990-х гг. «бесконечное пение» фигурирует в «национально-романтическом» варианте, что обуславливается авторскими эстетическими предпочтениями того времени. Основным истоком формирования *santo perpetuo* стала латышская народная протяжная песня.

В 1990-е гг. вместо национально-ориентированного, экспрессивного романтического звучания *santo perpetuo* начало обретать более возвышенный, медитативный, «наднационально-духовный» характер. Источником музыкального обновления «бесконечного пения» и в целом образа добра у Вакса являются религиозные песнопения. «Народное» звучание *santo perpetuo* постепенно сглажива-

⁸«Обычно в музыке бывает *perpetuum mobile*. У меня же — *santo perpetuo*. Это и есть предлагаемый мною позитивный идеал — вечное пение» [*Хараджаня, Р. И.* Петерис Вакс: послания, песнопения и птицы // Музыка из бывшего СССР/ Сост. В. Ценова. Вып.2. — М.: Композитор, 1996. — С. 310].

ется, интонационность становится более обобщенной, нейтральной. Васкс обращается к хоральному складу, отказываясь от применения алеаторической техники.

В настоящий момент две версии *santo perpetuo* — романтическая и духовная — сосуществуют в рамках художественного метода Васкса. Однако заметна тенденция к сакрализации творчества, что выражается не только в количественном преобладании духовных сочинений, но и в качественной трансформации авторского послания, его языковом и стилевом обновлении.

Воплощение добра в музыке П. Васкса не ограничивается *santo perpetuo*. В его сочинениях присутствует ряд других, относительно самостоятельных «звуковых проявлений» добра, которые по-новому раскрывают и дополняют «бесконечное пение». В частности, к ним относятся *quasi* народные темы плясового характера. Несмотря на качественно иной (пусть и онтологически родственный) музыкальный материал открыто народных тем, прослеживается интонационная и ладогармоническая общность с *santo perpetuo*, а также схожий принцип развития, суть которого состоит в полном заполнении музыкального пространства и максимальной мелодизации ткани.

В понимании Васкса, вся его музыка генетически связана с родной природой. В ней он видит «главный стимул к творчеству... источник вдохновения»⁹. Особым проявлением «природного» в музыке П. Васкса служит образ птиц. Как символ надежды, жизни, красоты и гармонии он появлялся и в «радостных», и в драматических сочинениях Васкса. «Музыка птиц» — краткие диатонические попевки (мелодизированные или репетитивные), сопровождаемые оркестровой педалью в партии струнных инструментов. «Дискретный», на первый взгляд, материал развивается в соответствии с общими принципами *santo perpetuo*.

Несмотря на стабильные, максимально наглядные практические принципы воплощения добра, итоговый художественный результат всегда оказывается индивидуализированным. Такой подход отвечает одной из эстетических установок П. Васкса: добро, которое имеет божественную природу, бесконечно в многообразии

⁹Лебедева, Н. Петерис Васкс. Смотреть на мир добрыми глазами // Советская музыка, 1989. — № 12. — С. 21.

своих проявлений.

Во *Втором параграфе «Образ зла в музыке П. Вакса»* осмысляются закономерности отображения «негативного». Как и в случае с добром, композитор не просто работает на уровне характера звучания, музыкальных ассоциаций и антитез, но стремится запечатлеть отличительные качества избранного явления. В интерпретации Вакса зло и его музыкальная проекция наделяются такими свойствами, как обезличенность, стихийность, схематичность, искусственность. С ними связан подчеркнуто изобразительный характер музыкального явления. Зло нельзя *выразить*, возможно лишь убедительно *изобразить* его. При этом «негативное» намеренно «развоплощается» Ваксом до мелких, похожих на паттерны, повторяющихся структур, форм общего движения, растворяется в гармонической «атмосфере» уменьшенного звукоряда.

Эмблематический характер образа зла методологически реализуется за счет «типизирования»: создания ярких, легко узнаваемых тематических комплексов. Особую роль обретает жанровая характеристика. Зло в музыке П. Вакса предстает в виде вихреобразной токкаты или же гротескового, страшного «бурлеска-вальса». Несколько риторически типизированных тематических характеристик всегда появляются в посланиях композитора *вместе*, представляя собой обобщенный, собирательный образ зла. Однотипность, неизменность зла подчеркивается приемом автоцитирования. Характерные темы зла многократно воспроизводятся в различных оркестровых и камерных сочинениях Вакса.

В *Третьем параграфе «Человек: между добром и злом»* анализируется авторский подход Вакса к воплощению в музыке человеческого начала. «Человеческое» наглядно проявляется в сочинениях, относящихся ко второй и третьей моделям послания. В каждой из них авторский подход различается в связи с тем, от какого лица — третьего или первого — идет повествование.

Отличительной чертой второй модели является демонстративность и риторическая «объективированность» образов. Здесь Вакс воплощает человека не в модусе «я», а в понимании «каждый из нас». Сферой практической реализации «человеческого» становится концертный жанр и шире — концертность. Солист выступает как персонаж, о котором автор ведет речь и чью нравственную транс-

формацию наглядно демонстрирует.

Риторичность творческого метода Васкса наглядно проявляется в партии солиста, где композитор фиксирует мельчайшие изменения состояния героя, и максимально ярко — в каденциях, где «внутренний монолог» достигает эмоционального пика. Особой, семантически важной деталью подобных разделов формы у Васкса является фиксация музыкального пространства по тесситурному признаку, что символизируют эмблемы басового и скрипичного ключей (риторические полюса «верха» и «низа»).

Иначе трактуется «человеческое» в третьей модели послания. Здесь человек предстает не как обобщенная фигура, а как персонафицированный герой, — прежде всего, сам композитор. Добро и зло сразу воплощаются сквозь призму человеческого восприятия: в их звуковом облике запечатлено состояние автора, переживания в конкретный момент жизни. Неслучайно многие произведения этой группы связаны с биографией Васкса.

Как и прежде, музыкальные образы добра и зла создаются описанным ранее методом. Однако существенное влияние индивидуального авторского начала и контекста создания произведений способно, сохраняя образы узнаваемыми, в значительной степени трансформировать их.

Заключительная **Глава IV «Структурно-технологический аспект творческого метода П. Васкса»** состоит из четырех параграфов, в которых сочинения-послания Васкса рассматриваются в контексте отдельных параметров творчества. В *Первом параграфе «Авторские способы работы с собственным музыкальным текстом»* описываются различные принципы реализации характерной для творческого метода Васкса «идеи повтора», которая возникает из содержательной и семантической общности его посланий. К данным способам относятся автоцитирование, переложение и создание макроциклов.

Автоцитирование представляет важную часть художественного метода П. Васкса. Данный способ работы является наиболее «чистой» реализацией «идеи повтора», поскольку предполагает закрепление и повторение лексем внутри послания. Лишь ограниченно автоцитирование применяется в «музыке добра». Такой подход отвечает авторскому пониманию добра, которое всегда не-

повторимо. Семантика «негативного», наоборот, является примером активного, последовательного, поистине радикального применения автоцитирования.

Иным способом работы является создание переложений. Относительно легкая авторская адаптация музыкального текста сочинений к новым тембровым реалиям свидетельствует, в первую очередь, об особом типе ритмоинтонирования, который Васкс обретает в «духовной» версии *santo perpetuo*. Опора на «обобщенную» вокальную мелодику (протестантский хорал), отсутствие радикальных техник письма и исполнения, относительно простая фактура позволяют без существенных изменений темброво «переосмыслить» музыкальный текст посланий. Знаковым является авторское отношение к *archi* как к аналогу человеческого голоса.

Метод создания макроциклов связан с возвращением к идее конкретного сочинения и ее переосмыслением или же дополнением (порой контрастным) с учетом нового хронологического и художественного контекста. Семантическая связь посланий, как правило, усилена на уровне музыкального материала (цитаты, аллюзии, общая символика). Примером такого рода являются два Концерта для скрипки «Далекий свет» и «В вечернем свете», а также пара сочинений для струнного оркестра «*Musica dolorosa*» и «*Musica appassionata*».

Во **Втором параграфе «Музыкальный жанр в контексте творческого метода П. Вакса»** анализируется жанровая палитра творчества композитора. Вакс активно работает как с «традиционными» моделями, так и с «индивидуальными проектами» (Ю. Холопов). Вне зависимости от отношения к традиции, композитор постоянно имеет в виду общность «жанрового содержания» (А. Сохор). Вакс всегда работает с конкретным набором семантических констант, которые подразумевают единые комплексы средств выразительности, принципы экспозиции и развития материала, взаимодействия образов, схожие драматургические решения. Как итог, несмотря на несомненную уникальность художественного результата, творческий метод Вакса посредством сверхидеи послания (которая действует как своеобразный «сверхжанр») обеспечивает внутреннее родство его сочинений на содержательном и композиционном уровне.

Исследование творчества Вакса с позиции различных видов послания позволяет выявить некоторые закономерности и на уровне жанра. Большинство образцов «музыки добра» (первая модель) у Вакса являются «индивидуальными проектами» («Cantabile», «Lauda», «Epifania», «Musica serena» и др.). Со вторым типом послания связан концертный жанр. К третьему типу, прежде всего, относятся все симфонии композитора, которые выступают жанровым индикатором данной группы.

Третий параграф «Особенности формообразования и драматургии посланий Вакса» посвящен соответствующим проблемам. Исследование различных сочинений — камерных и оркестровых, одночастных и циклических, жанрово определенных и «свободных» — демонстрирует общее тяготение к базовой для Вакса трехчастной схеме А-В-А₁ с кодой. В зависимости от семантического наполнения, типа драматургии — является сочинение образцом «музыки добра» или же драматическим, конфликтным опусом, — она модифицируется в сложную трехчастную или же сонатную форму.

Особенности художественной реализации характерной для Вакса трехчастной схемы послания зависят также от того, является ли сочинение циклическим. В таком случае, трехчастность масштабируется и проявляется на различных уровнях — от, собственно, темы до музыкального произведения целиком (как, например, в Концерте для английского рожка или Виолончельном концерте № 1).

Авторская концепция музыкального сочинения как послания указывает на глубокую генетическую связь слова и музыки. Рассмотрению данного вопроса посвящен **Четвертый параграф «Слово в контексте творческого метода Вакса»**. Риторизм как черта художественного метода композитора, общая установка на максимальную ясность высказывания и точное донесение смыслов требуют включения дополнительного авторского комментария, сопровождающего музыкальный текст.

подавляющее большинство сочинений Вакса, независимо от жанровой принадлежности, имеют «имена». В ходе исследования было выявлено, что, помимо индивидуальных и повторяющихся («музыка», «пейзаж», «пение» и др.), в творчестве Вакса присутствует особая группа названий. К ней относятся «Canto», «Cantus», «Elegy», «Toccata», «Burlesca», «Monologhi». Такие названия с ярко

выраженной жанровой основой принадлежат, как правило, частям сочинений. Они закреплены за соответствующими семантическими константами, являясь их индикатором.

Помимо «имен», слово в сочинениях Васкса приобретает вид характерных (также темповых) обозначений (например, «Andante cantabile», «Vivace ironico», «Giocososo» etc.). Такого рода «технические комментарии» фиксируют смену семантических констант, отмечают новые этапы развития и трансформации образов. Их «функциональность» подкрепляется систематичностью применения.

Многие произведения Васкса дополнены аннотацией, которая раскрывает содержание послания, а также включает информацию о его драматургических и композиционных особенностях. Данное обстоятельство свидетельствует о риторичности как свойстве творческого метода П. Васкса: музыка и слово в рамках его посланий оказываются практически неразделимыми и служат выражению общих смыслов.

Аннотации к произведениям дополняют авторские комментарии в интервью и беседах. В свободной форме Васкс много говорит о своем творчестве и конкретных сочинениях, словесно объясняя и уточняя смысл посланий, раскрывая некоторые особенности своего творческого метода.

В **Заключении** диссертационной работы подводятся итоги, полученные в ходе исследования, в соответствии с выносимыми на защиту положениями формулируются результаты.

Творческий метод Петериса Васкса представляет уникальное явление. В нем традиции национальной музыки и характерные для второй половины XX века тенденции индивидуально претворились сквозь призму авторского способа мышления, понимания творчества как миссионерской деятельности. Смысл композиторской работы, как и бытия в целом, Васкс видит в преобразовании человека и мира, донесении до слушателя «божьего слова» посредством своего искусства.

Результаты представленного в диссертационной работе анализа оркестрового наследия композитора в совокупности с рассмотрением философско-эстетической основы творчества, подробностями биографии позволяют выявить основные черты творческого метода П. Васкса, проследить закономерности его становления от конца

1960-х гг. до наших дней.

Многие параметры творческого метода Петериса Вакса, выявленные в ходе данного исследования, характерны не только для оркестровой музыки. Следующим этапом может стать рассмотрение с позиции художественного метода хоровых и камерных сочинений Вакса, а также создание обобщающей работы, которая бы подытожила изучение творческого наследия латышского композитора.

Творческий метод как система является универсальной категорией, которая применима к музыке композиторов различных эпох и стран. В качестве аналитического инструмента, творческий метод дает ключ к параметрам, недостижимым при иных способах исследования художественного материала. В пользу перспективности творческого метода говорит его актуализация в современном музыкознании, активное применение по отношению к композиторскому, а также исполнительскому творчеству.

ОСНОВНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Публикации в рецензируемых научных изданиях, включенных в Перечень ВАК при Минобрнауки России:

1. *Егорова Т.* О двух биографиях Петериса Васкса: точки пересечения // Bulletin of the International Centre of Art and Education (Бюллетень Международного центра «Искусство и образование») — Международный центр «Искусство и Образование», 2023. — № 6–2. — С. 197–201. (0,5 п.л.)
2. *Егорова Т.* Образ зла в инструментальных сочинениях Петериса Васкса // Музыкальный журнал Европейского Севера, 2023. — № 4 (36). — С. 84–96. (0,75 п.л.)
3. *Егорова Т.* Образ добра в инструментальных сочинениях Петериса Васкса // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания, 2024. — № 1 (23). — С. 58–63. (0,65 п.л.)

Публикации в других изданиях:

4. *Егорова Т.* О драматургической роли контролируемой алеаторики в ранних сочинениях Петериса Васкса (на примере «Cantabile» и «Musica dolorosa») // Музыкальное искусство: проблемы теории, истории и педагогики: сборник научных статей. Вып. 1. — Петрозаводск: Версо, 2020. — С. 95–103. (0,5 п.л.)
5. *Егорова Т.* О музыкальном языке «диптиха» для струнного оркестра Петериса Васкса // Материалы VII Международной научно-практической конференции «Гармонизация межнациональных отношений в условиях глобального общества», XXVI Нижегородской сессии молодых ученых (гуманитарные науки). — М.: Издательство «Перо», 2021. — С. 283–285. (0,3 п.л.)
6. *Егорова Т.* Особенности композиторского стиля Петериса Васкса (на примере сочинений для струнного оркестра) // Восьмой Всероссийский конкурс молодых ученых в области искусств и культуры: сборник работ лауреатов. — М.: Институт Наследия, 2021. — С. 904–943. (3,5 п.л.)
7. *Егорова Т.* Специфика трактовки жанра в инструментальном творчестве Петериса Васкса // Материалы VIII Международной научно-практической конференции «Гармонизация межнациональных отношений в условиях глобального общества», XXVII Нижегородской сессии молодых ученых (гуманитарные

- науки). — М.: Издательство «Перо», 2022. — С. 331–334. (0,3 п. л.)
8. *Егорова Т.* «Viatore» и «Eriřania» Петериса Вакса в контексте musica sacra nova // Музыкальное искусство: проблемы теории, истории и педагогики: сборник научных статей. Вып. 2. — Петрозаводск: VVPrint, 2021. — С. 121–135. (0,8 п. л.)

Подписано в печать 27.04.2024. Формат 60*84/16.
Усл. печ. л. 1.3. Тираж 100 экз. Заказ № 14-2024.

ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная
консерватория им. М. И. Глинки»
603005, Нижний Новгород, ул. Пискунова, д. 40.
www.nnovcons.ru

Отпечатано в ФГБОУ ВО «Нижегородская
государственная консерватория им. М. И. Глинки»