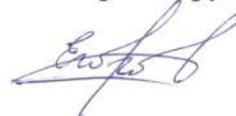


ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«НИЖЕГОРОДСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМ. М.И. ГЛИНКИ»

На правах рукописи



Егорова Тамара Михайловна

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

Специальность

5.10.3 Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение)

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
кандидат искусствоведения, профессор
Присяжнюк Денис Олегович

Нижний Новгород
2024

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
Глава I. Творчество Петериса Вакса в контексте музыкального искусства Латвии второй половины XX – начала XXI вв.....	12
1.1 Профессиональное музыкальное искусство в Латвии: на пересечении культур	13
1.2 Музыка советской Латвии. Многовекторность конца 1950-х -1970-х гг. 21	
1.3 (Нео)романтизм как эстетическая константа латышской музыки 1970-х гг.	26
1.4 Творчество Петериса Вакса в контексте музыки советской Латвии	32
1.5 Петерис Вакс и музыка Латвии после 1991 года	43
Глава II. Философско-эстетическая основа творчества П. Вакса	48
2.1 Музыка как путь к Богу	53
2.2 Композитор и его служение.....	55
2.3 Музыкальное произведение как послание	60
Глава III. Семантико-содержательный аспект творческого метода П. Вакса	68
3.1 Образ добра в музыке Вакса	80
3.2 Образ зла в музыке Вакса.....	92
3.3 Человек: между добром и злом.....	102
Глава IV. Структурно-технологический аспект творческого метода П. Вакса	115
4.1 Авторские методы работы с собственным музыкальным текстом.....	115
4.2 Музыкальный жанр в контексте творческого метода П. Вакса	122
4.3 Особенности формообразования и драматургии посланий Вакса	128
4.4 Слово в контексте творческого метода Вакса.....	134
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	140
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	145
ПРИЛОЖЕНИЯ	166
1. Список оркестровых сочинений П. Вакса	166
2. Нотные примеры	168

ВВЕДЕНИЕ

Петерис Вакс (р. 1946) – один из самых ярких и влиятельных представителей современной латвийской¹ музыки. 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 конкурс 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 в родной стране 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. Наследие одного из ведущих представителей национальной композиторской школы Латвии, безусловно, требует комплексного изучения, что определяет **актуальность** исследования.

¹ Осознавая особенности применения понятий «латвийский» и «латышский», в контексте данной работы мы трактуем их как синонимичности в известной мере синонимичные.

В рамках настоящей работы наследие П. Васкса изучается сквозь призму *творческого (художественного) метода*². Возникшее 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 отечественные 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 «способе освоения и отображения мира, совокупности основных творческих принципов образного отражения жизни» [77, с. 295], 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». Разделяя данные аспекты – «интеллектуальную позицию художника» и «доступные прямому наблюдению стороны его ремесла», – автор отмечает

² В музыкальной науке понятие «творческий метод» возникло по аналогии с литературоведческим «художественный метод». Опираясь на опыт отечественных исследователей, в данной работе два указанных термина мы трактуем как синонимичные.

³ «Из всех терминов, обозначающих вторичность искусства по отношению к объективной действительности, — «отражение», «отображение», «изображение», «подражание», «воспроизведение» — наиболее удачным является последний, но не в значении простого воссоздания, а в смысле «производить вновь»» [37, с. 31].

необходимость «рассматривать и оценивать их в диалектическом единстве» [138, с. 43-44].

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 мира и его воссоздание в произведении искусства» [59, с. 16].

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 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 многих 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 [67-72], И. Лусиня [93]. Эти материалы также содержат ряд наблюдений, касающихся эстетических и стилевых тенденций в творчестве Вакса 1970-х – 1980-х гг.

В развернутой статье Р. Хараджаняна [153], написанной в 1996 году, уделено внимание наиболее значимым сочинениям Вакса. Автор отмечает эволюционные изменения в музыке латвийского композитора, а также предлагает предварительную периодизацию его творчества.

В современном отечественном музыкознании наследию Вакса посвящено небольшое число исследований. К их числу относятся работы И. Копосовой и А. Витоль [75], Н. Хилько [155; 156], Ю. Финкельштейн и А. Насырова [152]. В фокусе внимания – локальная проблематика, касающаяся отдельных сочинений. В частности, в статьях Н. Хилько сквозь призму творчества П. Булеза, О. Мессяна, 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 [128-130] 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. Пелециса.

Значительно более полно композиторская деятельность Петериса Вакса освещена в латвийской музыкальной науке. Прежде всего стоит назвать многочисленные работы Я. Кудиньша [182-189]. 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 латвийского музыковеда И. Будениесе [173-176] 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 [170] 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 [199] посвящена двум сочинениям Вакса для виолончели: «Grāmata ģellam» («Книга») и Концерту № 2 «Klāt būtne» («Присутствие»). В работе описан творческий путь композитора, музыкальный контекст Латвии советского периода. Отдельные разделы посвящены символизму в музыке Вакса, рассмотрению сочинений сквозь призму неоромантизма и минимализма.

Магистерская работа С. Радке [194] посвящена избранным сочинениям Вакса для виолончели, однако здесь они исследуются с исполнительской позиции. М. Тетерис [201] в своей работе анализирует сочинение «Musique du soir» («Вечерняя музыка») для валторны и органа, уделяет внимание особенностям композиторской работы с нетиповым дуэтом. Посвященная Ваксу статья в книге Р. Райли «Путеводитель для слушателя по современной музыке» [195] – обзор наиболее значимых оркестровых работ композитора.

Творческий метод Петериса Вакса, 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 Вакса.
Предметом является творческий метод композитора.

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

- изучить исторический контекст, в котором происходило творческое становление Петериса Вакса;
- проследить кристаллизацию художественного метода композитора;
- выявить философско-эстетическую основу творчества П. Вакса;
- 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», «Epifania», «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 rasem» и пр., а также хоровые сочинения (к примеру, «The Fruit of Silence»).

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

- Освещена история музыки Латвии конца XX – начала XXI вв., определены основные тенденции и векторы ее развития;
- Изучена иноязычная литература, посвященная творчеству Петериса Вакса, а также современной латвийской музыке;
- С учетом исторического контекста исследован процесс становления художественного метода композитора;
- Выявлена философско-эстетическая основа творчества Вакса;
- Исследовано оркестровое творчество латышского композитора;
- Введено понятие «послание» применительно к творчеству Вакса, дано его определение и описание;
- Определены особенности творческого метода композитора, 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 определяется возможностью 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 Вакса;
- 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 Вакса;
- культурологический метод для осмысления процесса развития музыкальной культуры Латвии во второй половине XX – начале XXI вв.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Становление художественного метода П. Вакса 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;
2. Существенное воздействие на становление творческого метода Вакса оказало его религиозное мировоззрение. Композитор воспринимает музыку как сакральный акт, уделяя особое внимание такому ее свойству, как духовность;
3. В опоре на христианское учение Вакс трактует композиторскую деятельность как миссионерскую, а музыкальное сочинение – как послание, которое всегда адресовано слушателю и посвящено Богу;

4. Идея сочинения как послания основывается на глубокой связи музыки и слова, что позволяет говорить о риторизме как одном из определяющих свойств художественного метода композитора;

5. Основная мысль музыкальных посланий Васкса – победа добра над злом – раскрывается в трех семантических константах, воплощающих категории добра, зла и «человеческого»;

6. 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 и чтениях: 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 8 научных публикациях, в том числе 3 из них в изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

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, латышском и чешском. 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.

Глава I. Творчество Петериса Вакса в контексте музыкального искусства Латвии второй половины XX – начала XXI вв.

С самого начала композиторского пути – на рубеже 1960-х – 1970-х гг. – Вакс проявлял себя как национальный художник. В его творчестве воплотилась глубокая связь с традициями музыкальной культуры Латвии – народной и профессиональной. Как и многие другие представители национальной композиторской школы, Вакс отдает предпочтение романтической эстетике, много работает с фольклором.

Вместе с тем, музыкант чутко вслушивался в звучание современности. В начале творческого пути Вакс был увлечен послевоенным авангардом. В его сочинениях конца 1960-х – 1980-х годов угадывается влияние О. Мессиана, Дж. Крама, композиторов новой польской школы (В. Лютославского, К. Пендерецкого). Их опыт частично был усвоен молодым автором, что обогатило его композиторский арсенал.

Многоплановое воздействие на композиторское становление Вакса оказала советская культура, частью которого во второй половине XX века была музыка Латвии. Советский авангард, неофольклорная волна, поли- и неостилистические тенденции 1970-х гг. – в особенности, неоромантизм – сквозь призму региональных особенностей оказали существенное влияние на формирование эстетико-стилевых ориентиров П. Вакса.

Важным для эволюции творчества и художественного метода композитора фактором стала *sacra nova* – заметная тенденция в отечественной музыке последней трети прошлого века. Импульс «новой сакральности» стал одной из причин значительных изменений в музыке Вакса с конца 1980-х гг. Влияние *sacra nova* в совокупности с эстетикой «новой простоты» способствовала сакрализации, раскрытию «духовного измерения» в творчестве латышского композитора.

Различные факторы оказали влияние на творческое становление Вакса, формирование его индивидуального художественного метода. Но все они, так

или иначе, были восприняты Ваксом сквозь призму национальной музыкальной культуры. Творческие эксперименты композитора всегда осуществлялись с поправкой на «латышское» и, в результате, выражали стремление автора обогатить и расширить художественные возможности родной музыкальной традиции. Поскольку национальная культура является одним из ключевых факторов формирования творческого метода композитора, необходимо уделить внимание музыке Латвии⁴, ее особенностям и традициям, эволюции во второй половине XX – XXI вв.

1.1 Профессиональное музыкальное искусство в Латвии: на пересечении культур

Профессиональная музыка в Латвии имеет хоть и весьма короткую, но драматичную, насыщенную событиями историю. Примерно за двухвековой временной отрезок латышские деятели культуры проделали гигантский путь от первых опытов сочинительства до национальной школы со своими традициями.

С момента возникновения – во второй половине XIX века – и до настоящего времени латышская профессиональная музыка, переживая различные этапы развития, постепенно складывалась и обогащалась как за счет внутренних ресурсов, так и посредством влияний извне. Географическое положение и историческая судьба Прибалтийского региона определили путь развития будущего государства Латвия и специфику его национальной культуры, которая формировалась в постоянном взаимодействии с традициями других стран. В течение долгого времени данная территория

⁴ Балтийский регион в течение долгого времени развивался как единое пространство. Многие процессы в культуре Эстонии, Литвы и Латвии были схожими, однако всегда имели свою специфику. В рамках данного исследования мы сознательно обратимся исключительно к музыкальной культуре Латвии.

находилась под контролем западных соседей⁵ (в первую очередь, немцев⁶), которые распространяли европейскую культуру. С восточной стороны о своих интересах в Прибалтике заявляла Россия⁷.

В разные исторические периоды под влиянием социально-политических и экономических факторов баланс сил в регионе менялся. Чаша весов склонялась то в пользу «русского» (синонимом которого в дальнейшем стало «советское», «российское»), то «западного» («немецкого», «общеευропейского») влияния. Подобное воздействие испытали местная народная традиция и протопрофессиональная музыка, которые в дальнейшем стали основой для зарождения во второй половине XIX века профессионального музыкального искусства.

В рамках настоящего исследования выделим три фактора, повлиявших на формирование профессиональной музыки в регионе: местный «латышский», «западный» и «русский». Такое разделение носит условный характер и предлагается для более наглядной демонстрации процессов, происходящих в латышской музыке и повлиявших на творчество и художественный метод Петериса Васкса.

В различные исторические периоды баланс сил и их влияние на национальную культуру был различен. На рубеже XIX – XX вв. – в эпоху формирования национального стиля – латышская музыка была неразрывно связана с русской композиторской школой, впитывала традиции Санкт-Петербургской консерватории. С 1940-х гг. до 1991 года⁸ национальное

⁵ Активная католическая колонизация Прибалтийского региона началась в XII веке. С конца XIII до середины XVI века территория современной Латвии была под контролем Ливонского ордена. Во второй половине XVI – начале XVIII века над данные земли претендовали Речь Посполитая и Швеция. В результате польско-шведской войны (1600 – 1629 гг.) территории современной Латвии были поделены между противоборствующими государствами.

⁶ Влияние балтийский немцев в регионе значительно усилилось в XVIII – первой половине XIX века.

⁷ В 1721 г., согласно Ништадтскому мирному договору, территория Шведской Лифляндии (в которую входила северная часть современной Латвии) стала частью Российской империи; в 1772 году была присоединена Латгалия.

⁸ Поскольку социальные и культурные изменения открыто проявились уже в 1980-х гг., дата окончания данного периода – 1991 год – имеет условный характер.

искусство Латвии было частью советского культуры. Данный период отмечен значительными изменениями в латышской музыке: расширением эстетических границ, преодолением романтического национального стиля, технологическим обогащением. С конца прошлого столетия музыка Латвии переориентируется на культуру Западной Европы.

Рассмотрение художественного метода Петериса Васкса предполагает сосредоточение на советском и постсоветском периодах в истории музыки Латвии. Однако выделившиеся в обозначенный период в качестве основных тенденции во многом являются следствием процессов, которые были запущены во второй половине XIX века, когда в еще несуществующей стране закладывались основы профессионального композиторского творчества. В данной связи будет оправданным начать с вопроса зарождения национальной музыкальной культуры, ее отличительных особенностей и внутреннем потенциале развития.

В течение длительного времени (до XIX века) доминирующим для Прибалтийского региона было немецкое влияние. Следствием этого стало не только распространение на значительной части территории западно-христианской религии (в ее католической и протестантской версии), но и популяризация европейской духовной и светской музыки, развитие исполнительского искусства, музыкального театра, открытие культурных и образовательных учреждений, появление первых образцов этномузыкалогических исследований⁹. Во многом благодаря немецким просветителям и педагогам в первой половине XIX века на территории будущей Латвии уже работали первые «местные» композиторы и исполнители, а также мастера-изготовители музыкальных инструментов.

⁹ Первые публикации относятся к XVII – XVIII вв. и выполнены на немецком языке (например, выпущенная в 1769 году работа Г. Гердера «*Stimmen der Voelker in Liedern*» («Голоса народов в песнях»)). Авторы фиксировали отдельные народные мелодии различных жанров, поэтические образцы, а также сведения о традициях и принятых обрядах, наблюдения за бытом местных крестьян. Важно отметить, что до конца XIX века этномузыкалогические исследования были редкостью и не имели системного характера.

Западное влияние обогатило культуру Прибалтийского региона: усвоение традиции органного исполнительского искусства, открытие театров и концертных площадок, создание первых образовательных учреждений, культурное сообщение с Европой. Однако при всем этом имели место существенные минусы. Главный из них заключался в том, что ввиду серьезного социального расслоения общества¹⁰ немецкая «культурная надстройка» практически не имела точек пересечения с народным искусством. Западные музыканты и просветители, за редким исключением, не были заинтересованы в изучении и сохранении местного фольклора¹¹. Наоборот, «европейское» активно насаждалось, в то время как народная культура не представляла ценности в глазах образованной элиты.

Существенным образом ситуация начала меняться в середине XIX столетия. Рост национально-освободительного движения, появление в регионе националистически настроенных интеллектуальных кругов (в частности, младолатышей) и их активная деятельность способствовали «пробуждению» латышского народа¹². Самоопределение, осознание своей собственной истории и культуры немедленно повлекло за собой необходимость сохранить и преумножить национальные ценности, выработать систему их передачи будущим поколениям.

¹⁰ Латвийский исследователь Б. Яунслайете отмечает, что «деление на латышей и немцев основывалось не столько на национальной принадлежности, сколько на классовой, поскольку все образование в регионе выше первой ступени было немецким. Следовательно, любой образованный человек был “немцем”, в то время как латыши – необразованными» [178, с. 62].

Схожего мнения придерживается С. Рыжакова, указывая на пренебрежительное отношение немецкой просвещенной элиты к латышскому народу [131, с. 230-231]. Отечественный историк отмечает, что «до середины XIX века представления о латышском... в целом совпадали с кругом представлений о “крестьянском”, “простонародном”, “низком”» [131, с. 265].

¹¹ Данный факт отмечает Б. Яунслайете: «С одной стороны, созданная балтийскими немцами культурная среда была источником ценных впечатлений. С другой стороны, немецкая община предпринимала серьезные попытки ассимилировать местное население, представителей малых наций, что составляло угрозу их культурной самобытности». [178, с. 150-151].

¹² Латышский народ как историческая и социальная общность людей возник в первой половине XIX века в результате слияния туземных балтских (латгалы, курши, земгалы, селы) и финно-угорских (ливы) этносов. «Первое пробуждение» («Первая атмосфера») – «важнейший структурообразующий элемент латышской национальной истории... период 1850-х – 1860-х гг., “народнический” период, заложивший социальную, культурную, экономическую и политическую основу для формирования латышской нации» [131, с. 236].

Первыми деятелями, заложившими основу будущей профессиональной музыкальной культуры в регионе, были Я. Цимзе, Д. Цимзе, Я. Бетынь, К. Бауманис, И. Зиле, Э. Вигнер и др. Многие из музыкантов-просветителей обучались в немецких учебных заведениях, что выразилось в подходе к образовательному процессу. Результатом их деятельности стало увеличение на территории будущей Латвии количества учебных заведений во второй половине XIX века, формирование по немецкому образцу песенных коллективов и хоров, утверждение Вселатвийского праздника песни и танца¹³. Происходящие позитивные изменения, однако, еще не имели системного характера и в тот момент были недостаточными для формирования национальной профессиональной музыкальной традиции.

Другим фактором культурных преобразований стало усиление миграции русского населения на территорию будущей Латвии, чему способствовали экономические и политические преобразования в Российском государстве в середине XIX столетия. Как следствие, Ригу все чаще посещали русские музыканты, в городе зазвучала русская музыка, начали выпускаться периодические издания на русском языке [180, с. 58]. Во второй половине XIX столетия данный процесс усилился так, что к рубежу веков музыка М. Глинки,

¹³ Вселатвийский праздник песни и танца («Vispārējais latviešu Dziesmu un Deju svētki») представляет важную часть культурной жизни Латвии. Задачей мероприятия является сохранение духовного единства нации, народного творчества и популяризация национальной истории, поддержка коллективной художественной деятельности – профессиональной и любительской. Праздник утвержден на государственном уровне, занесен в Культурный канон Латвии и список культурного наследия ЮНЕСКО.

Как отмечает Л. Красинская, «традиция проведения песенных праздников зародилась в немецких кругах под влиянием движения «Лидертафель» (от немецкого Lied – песня), начало которому было положено в Германии в 1809 г.» [76, с.11]. Первый подобный Праздник был проведен в 1864 г. в Дикли (Коценский край) и собрал шесть хоров из ближайших районов. Уже через четыре года состоялся Праздник песни Валкского уезда.

I Вселатвийский праздник пения состоялся в 1973 году в Риге. Его основателем считается латышский музыкант, дирижер и педагог Индрикис Зиле (1841-1919). Изменившийся формат торжества уже предусматривал специальный репертуар, к созданию которого привлекались и профессиональные композиторы.

С течением времени формат Праздника изменился. Сейчас мероприятие предполагает не только хоровую программу, но и концерты симфонической и камерной музыки, музыкально-театральные постановки, премьеры новых сочинений. Помимо хоровых коллективов Латвии – профессиональных и любительских – в нем принимают участие духовые и симфонические оркестры, ансамбли народного танца и песни, этнографические ансамбли, фольклорные группы, студии прикладного искусства, любительские театры со всего мира.

М. Мусоргского, А. Рубинштейна, С. Рахманинова стала неотъемлемой частью культурной жизни региона.

Положительно воспринятое изменение «музыкального фона» способствовало популяризации не только русской музыки, но и отечественной образовательной системы. Во второй половине XIX века Санкт-Петербургская консерватория стала альма-матер для первого поколения профессиональных латышских композиторов: А. Юрьяна, Я. Витола, Э. Дарзиня, Э. Мелнгайлиса, А. Калныньша, Я. Залитиса и др. Многие из них после окончания обучения вернулись на родину, где вели активную творческую, научную, общественную, просветительскую и педагогическую деятельность. Ее результатом стало системное развитие музыкального искусства в будущей Латвии, установление межнациональных связей, активизация концертной жизни, развитие научно-теоретической мысли, музыкальной критики и публицистики, педагогики. Было положено начало формирования собственной композиторской школы.

Отдельно стоит отметить роль «Могучей кучки» в становлении латышской профессиональной музыки. Эстетика творчества композиторов-«кучкистов» отразилась в таких чертах латышской музыки рубежа XIX – XX вв. как народность, тенденция к романтизации национального прошлого, обращение к фольклору (народный эпос, сказки и предания).

Художественный метод русских композиторов существенным образом повлиял на отношение латышей к фольклорному материалу, избираемый подход в работе с ним. Основным являлся фактор самобытности народной музыки, попытка сохранить и художественными средствами раскрыть красоту ее звучания: «при введении в профессиональное творчество народно-песенного материала не отходить от его первоначального эмоционально-образного, литературно-ассоциативного содержания» [71, с. 149]. Сочинения латышских композиторов отличались картинностью, живописностью образов,

преобладанием эмоционально позитивного начала в музыке, лирическим отношением к материалу народного искусства¹⁴.

Общность образования – большинство латышский композиторов первого поколения были учениками Н. А. Римского-Корсакова, – эстетических предпочтений, а также художественного метода, который во многом опирался на опыт русских композиторов, способствовали формированию на рубеже XIX – XX вв. связанного с романтической эстетикой национального стиля¹⁵. Данный стиль в латышской музыке будет сохранять влияние длительное время – вплоть до середины XX столетия. К началу прошлого века «на смену господствовавшим в 80-е годы школам Вагнера, Брамса в Германии, Франка, Сен-Санса во Франции, Брукнера в Австрии, Верди в Италии, влияниям Чайковского и беляевской школы в России с неотвратимой закономерностью выдвигались новые творческие направления: импрессионизм Дебюсси во Франции, символизм Скрябина в России, новые тенденции в области симфонического творчества – в Германии и Австрии (Р. Штраус, Г. Малер)» [114, с. 27]. Однако данные направления, утверждает Л. Карклинь, не оказали значительного влияния на развитие латышского музыкального искусства, которое еще долгое время будет опираться на романтическое наследие [62, с. 29]. Новое поколение композиторов-учеников Я. Витола и А. Юрьяна: Э. Дарзинь, А. Калнынь, Э. Мелнгайлис, Яз. Медынь и Ян. Медынь, Я. Залитис –

¹⁴ Прежде всего, латышские авторы отдавали предпочтение обработкам народных мелодий – хоровым и инструментальным. В них сохранялась «песня живая и цельная, естественная в своем развитии и вместе с тем несущая в себе самой стройные и своеобразно строгие законы гармонизации, полифонической и симфонической разработки» [41, с. 7]. Сочинения отличались ясностью форм, господством мажоро-минорной системы, характерным использованием диатоники и хроматики, ярко выраженным мелодическим началом и метроритмической гибкостью музыкальных линий. Яркая черта таких сочинений – цитирование подлинных латышских народных песен, развитие музыкального материала по принципу глинкавских вариаций.

Однако латышские композиторы второй половины XIX века не ограничивались развитием хоровой и камерной сфер. Благодаря их деятельности были заложены основы симфонической музыки, возник национальный музыкальный театр.

¹⁵ В качестве основных факторов, под воздействием которых сложился «национальный романтический стиль» в латышской музыке конца XIX – начала XX вв. А. Клотынь выделяет три: «творческие принципы “Могучей кучки”, поздний идилический романтизм григоровского плана и, наконец, традиции Беляевского кружка (в который входил и латышский классик Я. Витол)» [72, с. 17].

эстетически и стилистически сохранили связь с петербургской композиторской школой, продолжили развивать ее традиции.

В целом, латышская музыка в первой половине XX века имела весьма «традиционный» характер. Несмотря на стилевые поиски в творчестве отдельных композиторов, новые подходы к интерпретации фольклора¹⁶ (под влиянием творчества И. Стравинского, Б. Бартока, К. Дебюсси, П. Хиндемита, К. Шимановского и др.) данный процесс не имел массового характера. Также едва ли возможно говорить о формировании в начале прошлого столетия новых тенденций и направлений (например, импрессионизма, экспрессионизма, неоклассицизма) [188, с. 13-14]. Их влияние ограниченно проявилось в творчестве немногих композиторов того времени¹⁷.

Вектор развития национального искусства, обусловленный исторической судьбой будущей Латвии в начале XX столетия, способствовал возникновению определенного рода эстетической и стилевой замкнутости латышской профессиональной музыки. В сложившейся ситуации фольклор и методы работы с народным материалом длительное время оставались практически неизменными, пребывая в русле романтической эстетики. Вплоть до середины прошлого столетия можно встретить сочинения, опирающиеся на традиционные способы работы с фольклорными источниками в духе картинно-живописного симфонизма композиторов «Могучей кучки». Вместе с тем, в кризисные для Латвии 1920-е – 1930-е гг. большее влияние на ее композиторов стала оказывать советская музыка (творчество Н. Мясковского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича и других).

Таково было состояние латышской музыки к 1940 году, когда в истории прибалтийского государства начался новый этап.

¹⁶ Например, «Латышская танцевальная сюита» (1932) В. Дарзиня, Фортепианный концерт (1936) М. Зариня, «Латгальские картины» (1936) Я. Иванова.

¹⁷ Примером такого может служить творчество Алф. Калныня (1879-1951). К 1920-м гг. гармонический язык его сочинений кардинально обновился. От использования диатонических ладов народной музыки через внедрение диссонансов композитор пришел к созданию произведений, в которых уже едва ли возможно определить тональность.

1.2 Музыка советской Латвии. Многовекторность конца 1950-х - 1970-х гг.

Хотя культурные связи между Латвией и Россией в первой половине XX века не ослабевали, для профессионального музыкального искусства республики советский период стал качественно новым этапом развития. Интегрированная в новое культурное пространство, латышская музыка оказалась сопричастна всем тенденциям второй половины прошлого столетия: создание монументальных полотен советского симфонизма, экспериментаторство послевоенного авангарда и увлечение новыми композиторскими техниками, возрождение в новом ракурсе интереса к фольклорной традиции, появление неостилей и полистилистические опыты, работа с популярными направлениями (джаз, рок-музыка и др.), поиск духовности и обращение к *sacra nova*, аскетизм «новой простоты», минимализма и пр. – все это нашло отражение в творчестве латышских композиторов.

За пятьдесят советских лет музыкальное искусство прибалтийской республики коренным образом преобразилось. Проанализировав произошедшие за данный период времени изменения, предлагаем выделить три существенно различных этапа в истории латышской музыки второй половины прошлого столетия:

- 1940-е – 1950-е гг.: развитие тенденции соцреализма, оформившейся на рубеже 1930-х – 1940-х гг., активная работа в сфере симфонической музыки;
- вторая половина 1950-х – начало 1970-х гг.: время стилевых поисков, обновление музыкального языка;
- 1970-е – начало 1990-х гг.: установление в музыке Латвии неоромантизма как стилевой доминанты.

Первый период связан с возрождением в республике музыкального искусства после потрясений войны и немецкой оккупации. Несмотря на трудности послевоенных лет, латышские музыканты быстро влились в общее

русло советского симфонизма. В их творчестве богато представлена крупная форма: симфония, концерт, оратория, кантата и пр.¹⁸ В то же время, музыка советской Латвии сохранила свойственный ей ранее романтический характер звучания, связь с народной мелодикой.

В свою очередь, второй период развития музыкального искусства прибалтийской республики связан с активными эстетическими и стилевыми поисками, обновлением средств выразительности. Данные поиски осуществлялись в двух направлениях. С одной стороны, в открытой форме проявился «процесс преодоления застывшей пассивно-романтической традиции созерцательного житевсприятия» [67, с. 21]. В музыке композиторов Латвии ярче стала тенденция к «естественной» трансформации¹⁹ романтизма в поздний романтизм, импрессионизм [5, с. 22] – восполнению пробелов прошлого.

С другой стороны, 1950-е – начало 1970-х гг. стали для латышской, как и для советской музыки в целом, временем открытий. Перемены в государстве и обществе создали возможность для более близкого знакомства с западной музыкой как настоящего (П. Булез, К. Штокхаузен, Л. Ноно, Д. Лигети, В. Лютославский, К. Пендерецкий, Х. Гурецкий), так и прошлого (И. Стравинский, Б. Барток, П. Хиндемит, А. Шенберг и др.). Этот период в творчестве латышских композиторов отмечен большим стилевым разнообразием.

Не ставя цель рассмотреть всю стилевую палитру в музыке Латвии того времени, уделим внимание двум базовым тенденциям, а именно влиянию современной западной музыки и неофольклоризму. Такой выбор, в данном случае, связан с их заметным влиянием на творчество и художественный метод П. Вакса. Иные тенденции, получившие яркое воплощение в музыке

¹⁸ Например, «Торжественная прелюдия» (1940), Симфонии № 6 «Латгальская» (1949) и № 8 (1956) Я. Иванова, Симфония №2 (1944) В. Уткина, «Симфония Победы» (1945) А. Лепина, Симфонии № 1 «За мир» (1954) и № 2 «Ave sol» (1959) А. Скулте.

¹⁹ Данная тенденция ярко проявилась, например, в творчестве композиторов-симфонистов Я. Иванова (Симфонии № 4 (1941), № 5 (1945), № 9 (1960), № 11 (1965), № 14 (1971), № 17 (1976)), А. Скулте (Симфония № 5 (1974)).

других латышских композиторов (например, неоклассицизм в творчестве М. Зариня и П. Плакидиса), практически не оказали влияния на стилевые и эстетические предпочтения Васкса.

Интерес к зарубежной музыке – «старой» и «новой», современным техникам письма отразился в латышской музыке, в целом, характерным для всего советского культурного пространства образом. Экспериментальные по характеру первые опусы быстро уступили место сочинениям, где технологические новации были поставлены на службу более сложной и многоплановой концепции²⁰.

Наибольший интерес у латышских композиторов вызвали новации польской школы: сонорика и ограниченная алеаторика. Многие молодые авторы (П. Плакидис, Ю. Карлсонс, П. Васкс и др.) стремились адаптировать новые техники в русле индивидуального художественного метода.

Следствием освоения советскими композиторами опыта западной музыки XX века стало значительное языковое обогащение. Вместе с тем, неминуемо возрастало стремление к «эмоционально-непосредственной музыкальности» [60, с. 77], «живой» интонации, значимость которых в ходе освоения новых техник зачастую ослабевала.

В поисках «естественной эмоции» музыканты обратились к народной традиции. В работе с ней, однако, советскими композиторами был избран актуальный подход. С одной стороны, он выразился в поиске нового материала: обращение к неизведанным пластам народной музыки, расширение «ареала фольклорных жанров» [60, с. 79], интерес к фольклору других народов. С другой, изменилось само отношение к народной традиции, а, соответственно, и способы работы с ней.

²⁰ Наиболее яркий пример «музыкального радикализма» в музыке советской Латвии – творчество Р. Гринблатса. В 1960-х – 1970-х гг. композитор неоднократно обращался к серийной и сериальной техникам (например, в Симфонии № 3 (1964), № 4 (1968), Концерте для фортепиано и малого оркестра (1968), Концерте для флейты и камерного оркестра (1970)).

Такая тенденция наблюдалась, в том числе, в латышской музыке, для которой «новая фольклорная волна» стала мощным толчком к развитию. Фольклор всегда оставался главной опорной точкой национального стиля. Существовавшая вплоть до середины прошлого столетия эстетическая и стилевая замкнутость напрямую выражалась в работе композиторов с народной музыкой. А. Клотынь отмечал сохранившееся еще в творчестве М. Зариня и Э. Голдштейна разделение на «фольклорный» (для обработок) и «индивидуальный» (для остальных произведений) стили [71, с. 153]. «Стиль для обработок» опирался, главным образом, на ставший традиционным для латышской профессиональной музыки рубежа XIX – XX вв. подход к фольклору, который сформировался под влиянием русской композиторской школы.

Происходившая во второй половине 1950-х – начале 1970-х гг. смена эстетических и стилевых векторов оказала существенное влияние и на отношение латышских композиторов к народной музыке, открывая новые пути развития данной сферы. Трансформация была связана, в первую очередь, с переходом от «воплощения глубинной сущности народной духовности» [134, с. 16], к духовному миру самого художника, связанного с народным, но подчеркнuto индивидуальным мироощущением.

К 1960-м гг. в музыке Латвии наметились две новые тенденции в работе с фольклором [71, с. 172]. В первом случае фольклорный источник индивидуально прочитывался композитором с учетом стилистики и технологии, а также замысла конкретного сочинения. На глубинном уровне происходило срастание «музыкальной лексики народного искусства» и стилистики автора «для создания непосредственно современной музыкально-психологической образности» [71, с. 172]. Такой метод работы характерен, например, для Я. Иванова, И. Калныня²¹. Сочинения данных композиторов отличались радикальной переработкой элементов фольклора: автор,

²¹ Например, в Симфонии № 2 (1965), Концерте для оркестра (1966).

конструируя новую художественную ситуацию, мог изменить их первоначальный смысл. Для метода характерно взаимодействие не с «цельными фольклорными образцами» [72, с. 20], а с интонационно-ритмическими и жанровыми элементами, инкрустация элементов народной музыки в современную языковую систему.

Второй подход связан с пониманием фольклора как особого музыкально-эстетического феномена, который непреодолимо дистанцирован от сознания современного человека. Его реализовывали в своем творчестве П. Дамбис²², П. Плакидис и др. Как и в первом случае, народная традиция не представляла целостной и монолитной, а дифференцировалась и распадалась на отдельные приемы и элементы: интонационные, ладовые, жанровые и т.д. Они обретали самостоятельное значение и «роль устойчивых стилевых средств» [71, с. 154].

Упомянутый подход связан с «подчеркиванием более частных, экспрессивных черт интонационности народной музыки и распространением их выразительности на гармонию, структуру, фактуру» [71, с. 160]. Отдельные лексемы народного музыкального искусства также использовались композитором в рамках современной эстетики творчества. Но, в отличие от первого подхода, теперь они становились определяющими, задавая эстетические и стилевые параметры сочинения и подводя, тем самым к «стилизации народного прошлого как форме его идейно-эстетического освоения» [71, с. 172].

В профессиональном музыкальном искусстве Латвии произошло глубокое переосмысление фольклорной традиции. «Прежние национальные стили, обращаясь к фольклору, воссоздавали в первую очередь представление о народе как о цельном, стихийно сложившемся коллективе... Теперь же... акцент ставится в основном на личностном, лирическом восприятии» [72, с. 23].

²² Например, «Женские песни (1996), «Видземские обрядовые песни» (1968), «Сиротские песни» (1969).

Суммируя, еще раз отметим, что период второй половины 1950-х – начала 1970-х гг. в истории музыки Латвии связан с изменением стилевой картины: на смену задержавшемуся до середины XX века романтизму пришли тенденции нового времени. Ярко проявилось влияние «новой фольклорной волны» и неостилей, благодаря авангарду значительно расширились композиторские возможности.

В то же время стоит подчеркнуть условность «преодоления» романтической эстетики в латышской музыке. Господствовавший до середины XX века национальный романтизм определил особенности композиторского мышления, идеалистическое мировосприятие. Наверстывание упущенного (эволюция стиля в поздний романтизм, импрессионизм), активное стилевое обновление пришлось на относительно небольшой период второй половины 1950-х – начала 1970-х гг. Столь быстрые перемены не могли коренным образом изменить или отменить свойственное композиторам идеалистическое мировосприятие романтическую эстетику их творчества – «родовые черты» латышской музыки.

1.3 (Нео)романтизм как эстетическая константа латышской музыки 1970-х гг.

Семидесятые годы XX века в советской музыке стали порой серьезных перемен. Активно шел процесс «реадаптации культурного прошлого» [97, с. 146], когда «идеи новизны, питавшие искусство и политику в послевоенные годы, оценивались как исчерпанные. Вместо “рая немедленно” нарастает ощущение того, что “будущее было вчера”» [97, с. 146]. Свойственное авангарду стремление к интригующей оригинальности угасало уже в прошлом десятилетии вместе с ростом популярности неофольклорной волны и неоклассицизма. «Радикальные тенденции теперь заметно подчинились возрожденным классическим нормам, потеряв самостоятельно

“типологическое” выражение» [44, с. 119]. Более того, изменилось само понимание новизны, а «интерпретации вытесняли инновации» [97, с. 146].

Обращение к музыкальному прошлому приобрело к 1970-м гг. качественно новый характер. Произошло утверждение полистилистики не только как «особого вида композиторской техники» [12, с. 152], но шире – как «свойства всех уровней организации художественного творчества» [44, с. 111]; все ярче проявлялся «синтетический тип мышления» [44, с. 112] современного художника.

В то же время, 1970-е гг. в советской музыке раскрылись через противопоставление предшествующему десятилетию как «эпоха *рефлексирующая*, вызвали к жизни чувство памяти, потребность в связи времен» [60, с. 182]. Взгляд многих композиторов обратился «к той стилевой системе, которая в наибольшей степени способна к раскрытию глубинных свойств личности» [44 с. 115], отвечала «потребности в лирическом (в широком смысле), личностном высказывании – без отстранения, без дистанцированности, без гротеска» [39, с. 12].

Произошедшая в советском искусстве смена эстетико-стилевого вектора повлияла и на латышскую музыку: в предложенной нами схеме-периодизации 1970-е гг. – крайне важное десятилетие. С ним связано завершение стилевых поисков и освоения современных техник письма, закрепление в качестве эстетической доминанты неоромантической тенденции, в которой отразилось стремление «молодых авторов... по-новому и более полно раскрыть духовный мир современника» [5, с. 15]. Выделившись в 1970-е гг. как смысловая константа латышской музыки, неоромантизм «притянул» к себе и другие тенденции того времени, которые развивались в орбите его влияния: неостили, неофольклоризм, минимализм и др.

В действительности, романтическое мировосприятие – не примета времени, а сущностная черта латышской музыки, композиторского мышления. Редуцированное в предшествующие десятилетия, оно вновь

актуализировалось в новых условиях, способствуя «возрождению на новом этапе с новым жизненным содержанием романтических тенденций» [5, с. 31].

Новая тенденция в музыке Латвии имела много точек пересечения с романтизмом XIX века: общеэстетические установки творчества, лирико-психологический тип высказывания, существенная роль фольклора, возвращение к романтически трактованной тональности и пр. Кроме того, неоромантизм унаследовал и характерный для XIX века национально-освободительный и политический пафос.

В то же время, латышский неоромантизм не замыкался лишь на собственном прошлом, не возрождая и не «осовременивая» его. Романтизм второй половины XIX – начала XX вв. и установившаяся в музыке советской Латвии неоромантическая тенденция нетождественны. «Различия между музыкальным языком, его восприятием и эстетической оценкой позволяют провести достаточно четкую границу между романтизмом и неоромантизмом как явлениями одного происхождения в двух различных формах выражения» [188, с. 31]²³. Для наглядности изложим в таблице различия романтизма XIX века и неоромантизма XX века в латышской музыке (таблица 1).

Таблица 1. Особенности романтизма второй половины XIX века и неоромантической тенденции последней трети XX столетия в латышской музыке

Романтизм	Неоромантизм
<ul style="list-style-type: none"> • <i>Национальный стиль</i>, опирающийся на фольклорную традицию и русскую профессиональную музыку второй половины XIX вв. (преимущественно школу Римского-Корсакова); • Тяготение к эстетической и стилевой герметичности; 	<ul style="list-style-type: none"> • <i>Эстетико-стилевая тенденция</i>, которая не регламентирует семантических и технологические параметры; • Фольклор – не единственная ценность, но наиболее отвечающая

²³ Здесь и далее перевод с иностранного языка выполнен автором диссертации.

<ul style="list-style-type: none"> • Фольклор как «канонизированный эстетический идеал» [71, с. 19]; 	<p>запросу времени; новая тенденция к идеализации «национального»;</p>
<p>В музыке:</p>	
<ul style="list-style-type: none"> • Преобладание лиро-эпического начала; • Опора на латышскую народную песню («распеваемого» типа) как основного выразителя идеи национального; • Романтически трактованная тональность, лады народной музыки; • В определенном смысле ограниченность жанрового спектра: преобладание «романтических» жанров (симфонические поэма, симфоническая картина, баллада, романс и т.д.), обработки народного материала. 	<ul style="list-style-type: none"> • Новый баланс между «лирическим» и «драматическим», заметная роль последнего; • Нет ограничений в выборе интонационного и мелодического источника. В то же время многие композиторы обращаются к народной музыке (аллюзии, цитирование); • Работа с гармоническим языком XIX века посредством современного композиторского «инструментария»; • Жанр как средство выразительности: большое разнообразие, сложные миксты, «индивидуальные проекты» (В. Холопов).

В неоромантизме латышской музыки последней трети XX века реализован широкий спектр воплощений романтического образа. «Тема несовместимости идеального и действительности, недостижимого идеального или *достижимого нереального...* разрешается в отдельных и самых разнообразных вариантах, в синтезе с разнообразными стилистическими и образными дополнениями» [188, с. 34]. Я. Кудиньш, анализируя сочинения своих соотечественников, выявляет значительное число вариантов воплощения «романтического» [188, с. 34-35]. В их числе, например,

лироэпическая пастораль («lyric-epic pastoral aspect»), лирическое утешение («lyrical consolatory aspect»), внутреннее откровение («introverted revelation aspect»), лирические воспоминания («lyric memory aspect»), лироэпическая печаль («lyric-epic sadness aspect»), полнота светлой жизненной энергии («full of light vitality aspect»).

Особое звучание в рамках неоромантической тенденции приобрела латышская народная музыка. В предыдущие десятилетия вместе с обновлением системы ценностей изменилось и отношение к фольклору. В то же время, неоромантизм вновь возвал именно к «национальному» как носителю идеала, выделил его как этический и эстетический ориентир, как «положительную» альтернативу реальной действительности.

Латышские композиторы нередко прибегали к стилистическим аллюзиям, использовали подлинные народные мелодии. Примером служат III часть Концерта для скрипки с оркестром (1977) Р. Калсонса, «Cantabile» (1979) и «Lauda» (1986) П. Вакса, а также его Концерт для английского рожка (1989), V часть Концерта № 1 для виолончели с оркестром (1994), кода Симфонии № 2 (1998), «Vox humana» для струнного оркестра (1998) и симфонического оркестра (2005) П. Бутанса, «Сельская симфония» (1981) Э. Голдштейна, «По пути народной песни» (1982) С. Менце и др.

Актуализация фольклорной музыки, понимание «национального» как идеала проявилось в возвращении композиторов к мелодике народных песен распеваемого типа. В сочинениях «Dziedājums» («Canto», 1986) П. Плакидиса, «Cantabile» и «Lauda» П. Вакса, «Diatoniskais kants» («Diatonic Cantus», 1982) А. Маскатса и др. воплощением истинной красоты является интонационно близкая латышской песне бесконечная мелодическая линия, облаченная в многоголосную ткань.

Ярко в музыке Латвии 1970-х – 1980-х гг. раскрылась тема родной природы: Симфония № 7 «Берегите природу» (1981) А. Скулте, «Лесная поэма» для симфонического оркестра (1982) В. Шмидберга, Симфония № 7 (1983) Г. Рамана, Первый духовой квинтет («Mūzika aizlidojušajiem putniem»,

1977) П. Вакса. Как и национальный фольклор, родная природа воспевается авторами. Но нередко в созданные композиторами идиллические образы вторгается современность, наполняя их чувством тревоги.

В постоянном столкновении «лирического» и «драматического», увеличении значения последнего заметно стремление латышских композиторов отреагировать на происходящее вокруг, «осознать доброе и злое в социально-духовных аспектах» [69, с. 13]. «Наши корни – отмечал Вакс, – погрязли в печали и страданиях, как и корни многих других восточноевропейских стран. Но в художественном плане наша история, какой бы трагичной она ни была, дала нам неудержимое желание творить, выразить свои эмоции» [205].

Постепенно новая романтическая музыка Латвии, перерастая рамки искусства, приобретала характер воззвания, страстного призыва к новой борьбе за свободу нации. И народная песня, «пение» становилось символом т.н. «ненасильственного сопротивления» («nonviolent resistance») ²⁴. Знаком преемственности двух столетий стало превращение песен в акцентированно национальные символы (например, «Rūt, vējīņi» («Вей, ветерок»)) [186, с. 30].

Таким образом, неоромантизм в музыке прибалтийской республики представлял особое явление. Очевидна его общность с национальным романтизмом XIX столетия. Связь с прошлым – один из факторов, который определил основные черты нового романтического направления в латышской музыке, оказал влияние на ее дальнейшее развитие.

Неоромантизм стал не национальным стилем, но основным эстетическим вектором в условиях «стилевого плюрализма» [44, с. 111]. Параллельно продолжали существовать неоклассицизм, неофольклоризм, минимализм, заявляли о себе «новая простота», «новая сложность», «новая

²⁴ Актуальная тенденция запечатлена в строках «эпифании» И. Зиедониса: «Говорю вам — пойте!.. Да, где она, твоя песнь наступленья? Ты уже победил — и поешь только утром? Или ты побежден — и совсем не поешь?» [84].

сакральность» и другие тенденции, зарождалось направление «концептуальной музыки» («concept music»).

В 1970-е – 1980-е гг. более заметной стала культурная переориентация в регионе. Все ярче становился антагонизм национального «латышского» и вне-(над-)национального «советского», утверждение первого через отрицание и противостояние второму. Вместе с тем, усиливалось влияние «западного» компонента на развитие музыкальной культуры Латвии. Чем ближе к рубежу XX – XXI вв., тем больше творчество латышских композиторов оказывалось включенным в общеевропейские процессы, постепенно отдаляясь от советской (и далее российской) музыки.

1.4 Творчество Петериса Вакса в контексте музыки советской Латвии

На данный момент композиторская деятельность П. Вакса продолжается более 50 лет. За этот период претерпевали изменения стилевые предпочтения автора, кристаллизовался его художественный метод. Долгий и плодотворный творческий путь композитора можно разделить на три существенно различных периода. Их примерные хронологические рамки таковы:

1. Конец 1960-х – 1970-е гг. – с окончания Литовской государственной консерватории²⁵ до завершения обучения в Латвийской государственной консерватории²⁶: время эстетического и стилового поиска, увлечение послевоенным авангардом;
2. Конец 1970-х – начало 1990-х гг. – «неоромантический» период творчества: становление творческого метода, определение

²⁵ С 2004 года – Литовская академия музыки и театра.

²⁶ С 1991 года – Латвийская музыкальная академия имени Язепа Витола.

главенствующих образных сфер, обретение индивидуальной стилистики, стабилизация музыкального языка;

3. С 1990-х гг. по настоящее время: изменения под влиянием эстетики *sacra nova*; обращение к духовной музыке; стилевое и языковое обновление в русле «новой простоты».

Периоды творчества не только хронологически совпадают, но и сущностно отражают основные тенденции и направления, характерные для развития музыки Латвии в целом. Остановимся подробнее на каждом из этих этапов.

Профессиональную композиторскую деятельность Петерис Вакс начал в 1960-х гг. Первое произведение в официальном каталоге – сочиненное в духе протестантского хорала «*Golgātas krusts*» («Голгофский крест») на слова Э. Треиманиса для смешанного хора *a cappella* – датировано 1967 годом. В то время Вакс, недавно завершивший обучение в Литовской государственной консерватории по классу контрабаса, работал в различных симфонических и камерных оркестрах Литвы и Латвии²⁷. Музыкант имел возможность познакомиться с различными образцами современной зарубежной музыки, увлекался творчеством О. Мессиана, Д. Лигети, Дж. Кейджа, Дж. Крама, В. Лютославского, К. Пендерецкого, А. Шнитке.

Музыкальные интересы Вакса нашли яркое отражение в работах, написанных во время обучения в Латвийской государственной консерватории в 1973 – 1978 гг. (в классе В. Ф. Уткина²⁸). Сочинения этих лет демонстрируют

²⁷ С 1961 по 1974 гг. Вакс работал в Латвийском филармоническом оркестре (1966-1969), Литовском камерном филармоническом оркестре (1969-1970), оркестре Латвийского радио и телевидения (1971-1974).

²⁸ Уткин Валентин Федорович (1902-1995) – советский композитор и музыковед, Заслуженный деятель искусств Латвийской ССР (1978). В 1939 г. окончил Латвийскую консерваторию по классу композиции Я. Витола, по классу дирижирования Я. Медыня. С 1944 г. преподавал в консерватории на кафедре композиции, которую возглавил в 1972 г. В разное время учениками В. Уткина были также композиторы Ю. Глаголев, П. Дамбис, А. Маскатс, П. Плакидис и др. В. Уткин – автор трех симфоний, «Праздничной» увертюры, «Романтической» увертюры, «Латышский танцев» для симфонического оркестра, «Песни борцов за мир» для солиста, хора и симфонического оркестра. Композитору принадлежат шесть сонат, «Прелюдии» и «Восемь дайн» для фортепиано, «Серенада» для квартета валторн, многочисленные сочинения для голоса в сопровождении фортепиано на стихи В. Барда, И. Зиедониса, З. Пурвеса, и т.д.

большое стилевое разнообразие, освоение новых техник. Показательны в этой связи написанные в народном духе Три пьесы для кларнета и фортепиано (1973), экспрессивная четырехчастная Партита для виолончели и фортепиано (1974), по-бартоковски энергичная Музыка для двух фортепиано (1975) в трех частях, звучание которой композитор обогатил новыми приемами игры, эпатажный²⁹ Струнный квартет № 1 (1977), сочетающие в себе лирику и открытую эмоциональность «Moments musicaux» (1977) для кларнета соло. В Цикле для фортепиано (1976) наметилась знаковая для творчества латышского композитора драматургическая тенденция – движение через трудные, напряженные искания к просветленному финалу, позитивной идее. Необычными драматургическими решениями выделяется мрачное «In metoģiam» (1977) для двух фортепиано. Также молодым композитором было создано несколько додекафонных опусов. Однако в интервью Васкс отмечал, что партитуры были им уничтожены [205].

Сфера хоровой музыки в творчестве композитора представлена многочисленными произведениями: «Māte saule» («Мать-солнце», 1975/ ред. 2001) на слова Я. Петерса, «Madrigāls» (1976) на слова поэмы К. де Понту в переводе Э. Вирза для смешанного хора, «Liera» («Лаймовое дерево», 1975/ ред. 1992) на слова П. Зирнитиса, цикл «Ne tikai lirika» («Не только лирика», 1977) на слова В. Люденса для женского хора и др. Данные опусы демонстрируют изобретательную работу автора с фольклорным материалом. Например, в хоре «Liera» композитор опирается на характерную для латышской народной песни интонационность. Однако гармонический язык сочинения наполнен терпкими диссонантными сочетаниями; автором применяется сонорная техника, ограниченная алеаторика.

Характерные для начала творческого пути поиски собственного стиля, установка на новаторство, освоение современных техник письма довольно

²⁹ Васкс так отзываясь о своем сочинении: «В то время я считал, что слушатель в своей основной массе – обыватель. Его надо «расшевелить, даже эпатировать. И части квартета присуща именно такая провокационность. Преобладают агрессивные состояния, много алеаторики, сонорики. Лишь в финале появляются поэтические образы» [153, с. 312].

быстро сменились интересом к содержательной стороне приемов и средств выразительности. По словам Вакса, наиболее важным для него стало «не КАК, а ЧТО композитор хочет сказать своими звуками»³⁰ [154, с. 325]. Данная цитата ярко иллюстрирует характерное в целом для музыкальной практики 1970-х гг. изменение соотношения стиля и техники: «синтез в условиях активных стилевых совмещений все заметнее определяет образно-смысловую, нежели конструктивно-технологическую сторону» [44, с. 133]. Первоочередными становятся содержание и концепция вне прямой зависимости от конкретной техники письма. Трансформация ярко проявилась уже в поздних сочинениях консерваторского периода, например, в Первом духовом квинтете «Mūzika aizlidojušajiem putniem»³¹ («Музыка улетающим птицам», 1977), «Eine kleine Nachtmusik»³² («Маленькая ночная музыка», 1978) для фортепиано.

Характеризуя раннее творчество композитора, А. Клотынь отмечал, что «неоклассицизм, полистилистика или же явное упование на поэтическую ассоциативность, к чему тяготеет латышская камерная музыка 60-х и 70-х гг., для Вакса не характерны» [68, с. 107]. В его музыке всегда «много медитативности и романтических настроений», она «принципиально лирична – в том смысле, что всегда... является голосом “от автора”» [68, с. 107].

Первый творческий этап подытоживает выпускная оркестровая работа П. Вакса – симфонический эпизод «Sastregumstunda» («Час пик», 1978). В

³⁰ «Именно теперь, когда я обратился к простым звукам, я чувствую себя способным выразить самые важные и существенные вещи. Период моей жизни, когда мне были интересны эксперименты, закончился» [205].

³¹ Изысканной звукописью отличается сонорная по природе партитура Первого квинтета «Музыка улетающим птицам». Автор, несомненно, был знаком с «орнитологическими» опусами О. Мессиана, Дж. Крама. Однако Вакс наделил образ птиц иным смыслом: автор стремился через их голоса раскрыть «теплое и чуткое отношение к окружающему миру, родине, людям» [174, с. 108].

³² Высокой степенью эмоциональной выразительности отличается «Маленькая ночная музыка» для фортепиано. Написанное во второй половине XX века произведение латышского композитора лишено игривого настроения «Маленькой ночной серенады» великого венского мастера. В трагическом характере сочинения, жанрово близком модели баллады, раскрывается тревога композитора за судьбу мира, «такого прекрасного, но в то же время полного враждебности» [174, с. 110]. Многогранность образу придает схожее со средневековым хоралом «Dies irae» звучание речитативного диатонического тематического материала в народном духе, аллюзии на творчество композиторов-романтиков.

сочинении «динамическое нарастание на основе тотальной остинатности доведено до предела, и... как освобождение от кошмара, возникает чистая и светлая музыка» [43, с. 64]. Данное произведение можно считать завершением не только периода обучения в консерватории, но и раннего творчества в целом.

Совершенно иначе звучит написанное следом «Cantabile» для струнного оркестра (1979). Вынесенное в заглавие итальянское слово «cantabile» – «напевно», «певуче» – отражает реализуемый в сочинении эстетический принцип: воплощение абсолютной красоты. Композитор создает ее образ с помощью народной мелодики, диатоники, «ажурных» переплетений гетерофонной ткани, выразительного тембра струнного оркестра.

«Cantabile», образно говоря, открыло второй период, который обозначен нами как «неоромантический». Мышление композитора было созвучно новой тенденции в музыке Латвии: творчество Васкса 1970-х – первой половины 1990-х гг. наполнено лирико-драматическими образами, пафосом национальной борьбы. В свете неоромантической тенденции композитор не раз обращался к теме родной природы, этического идеала, образу прекрасного, демонстрируя не только их силу, но и хрупкость перед лицом современной цивилизации.

Сказанное находит отражение в многочисленных камерных сочинениях. Романтической экспрессией отличаются сочинения «Grāmata čellam»³³ («Книга», 1978) для виолончели соло, Второй духовой квинтет «Mūzika aizgājušam draugam» («Музыка ушедшему другу», 1982) памяти фаготиста Я.

³³ «Книга» для виолончели состоит из двух контрастных частей – Fortissimo и Pianissimo – «крик и пение, страдание и покой, цивилизация и природа» [155, с. 107]. Не только в трактовке «Книги», но и в подходе к формообразованию, интонационной и тематической организации музыкальной ткани – композитор применяет антитезу сонорного и жанрового тематизма – прослеживается прямое влияние «Livre pour orchestra» (1968) В. Лютославского [155, с. 107]. Для создания многогранного звукового образа каждой части композитор использует три разноплановых музыкальных материала. Наполненной хроматическими интонациями агрессивной остинатной речитации монолога (Appassionato) и опирающейся на жанровую модель траурного шествия третьей теме I части автор противопоставляет светлое звучание сонорно окрашенного комплекса раздела Dolcissimo и две песенные темы (Andante cantabile). Неожиданная новая краска в финале второй части – человеческий голос, сливающийся в унисон с партией виолончели, символизирующий «песню, доносящуюся из „столь далекого и близкого детства“» [153, с. 309].

Баринскиса, «Pieskārieni» («Прикосновения», 1982) для гобоя соло, фортепианное трио «Episodi e canto perpetuo»³⁴ (1985), Соната для скрипки соло (1986), Соната для контрабаса соло (1986), «Vientulības sonāte» («Соната одиночества», 1990) для гитары соло и др. Ярко и многогранно в инструментальном творчестве Петериса Вакса 1970-х – начала 1990-х гг. представлена тема родной природы: «Ainava ar putniem»³⁵ («Пейзаж с птицами», 1980) для флейты соло, «Baltā ainava»³⁶ («Белый пейзаж», 1980) и «Rudens mūzika» («Осенняя музыка», 1981) для фортепиано, «Mazā vasaras mūzika» («Маленькая летняя музыка», 1985) для скрипки³⁷ и фортепиано, «Pavasara sonāte» («Весенняя соната», 1987) для двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано, а также Струнный квартет № 2 «Vasaras dziedājumi» («Летние голоса», 1984).

³⁴ Посвященное О. Мессияну драматическое трио «Episodi e canto perpetuo» в восьми частях для скрипки, виолончели и фортепиано является своеобразным приношением кумиру. Конструируя форму сочинения, Вакс опирался на модель фортепианного Квартета «Quatuor pour la fin du temps» (1940) французского мастера. Произведения роднит гармонический язык, метроритмическая организация, методы работы с тембрами и способы их взаимодействия (так, например, в партитуре Вакса нередко встречается характерный для партитуры Квартета унисон струнных) [52]. Сочинение Вакса предлагает романтизированный, глубоко авторский способ воплощения добра и зла.

³⁵ В пасторальном «Пейзаже с птицами» Вакс вновь обращается к романтической символике птиц. Вся пьеса вырастает из начальных интонаций малых секунды и терции. Из коротких фраз постепенно, с помощью их многократного повторения – алеаторические «квадраты» - складывается широкая напевная мелодия. В качестве особой краски Вакс использует человеческий голос, то расходящийся в терцию с мелодией флейты, то сливающийся с ней в унисон. Зеркально организованные крайние разделы медитативного характера обрамляют две волны развития, которые приводят в итоге к яркой, напряженной кульминации. Мелодия в процессе продвижения, возрастания эмоционального напряжения утрачивает ритмическую организацию, превращаясь в пассажи, исполняемые *frullato* и *tremolo*. Но генеральная кульминация будто обрывается и через прием монтажной «склейки» композитор вновь погружает слушателя в эмоциональное состояние первого раздела.

³⁶ Название не только связано с воплощаемым временем года, но и указывает на композиционные особенности сочинения, его ладовый и интонационный строй. Образ застывшей красоты зимней природы здесь реализован с помощью уравновешенной концентрической формы. Три основных музыкальных материала представляют различные способы преломления одной ладовой основы – белоклавишной диатоники. Подобно мастерам живописного импрессионизма Вакс отказывается от четких линий (мелодических и ритмических), заменяя их отдельными широкими «мазками» – отделенными паузой-остановкой сонористическими комплексами. Постоянно активная правая педаль инструмента, смягчая краски, создает на протяжении всего музыкального полотна тонкий звуковой «шлейф». В конце тихая музыка «Белого пейзажа» окончательно истаивает на *ppp - pppp*.

³⁷ Изданы также версии для альты и фортепиано (1985), флейты и фортепиано (1985).

В то же время, латышский автор продолжал экспериментировать с техниками письма, тембром. Примером такого рода является произведение «Trīs skatieni» («Три взгляда», 1979) с нерегламентированным количеством исполнителей или же шестичастный Концерт для литавр и перкуссии (1979/1986).

Следует упомянуть также вокальные работы Вакса конца 1970-х – первой половины 1990-х. К ним относятся камерная кантата «Latvija» («Латвия», 1987) на стихи А. Ранкане для сопрано, флейты (альтовой флейты), колокольчиков и фортепиано и «3 Latviešu tautas dziesmas» («Три латышские народные песни», 1984) для сопрано, флейты, виолончели и фортепиано.

Важной для творчества второго периода становится сфера оркестровой музыки. Композитор активно развивал линию сочинений - «индивидуальных проектов». Помимо «Cantabile» были созданы «Vēstījums» («Послание», 1982) для струнного оркестра, ударных инструментов и двух фортепиано, «Musica dolorosa» (1983) для струнного оркестра, а также «Lauda» (1986) для симфонического оркестра. С другой стороны, композитор обращался и к «традиционным» жанрам: Симфония № 1 «Balsis» («Голоса», 1991) для струнного оркестра, Концерт для английского рожка и симфонического оркестра (1989), Концерт № 1 для виолончели и симфонического оркестра (1993-1994). Однако и здесь Вакс в значительной степени переосмыслил канонические жанровые модели, предложив в своих сочинениях их индивидуализированную трактовку.

Симфоническое творчество второго периода, как и камерное, демонстрирует романтическое мировоззрение художника, преломленное сквозь призму авторского творческого метода. От пасторально-идиллических, народных картин Концерта для рожка, хвалебной песни родной земле «Lauda», до особого видения абсолютной красоты в «Cantabile», личной драмы «Musica dolorosa» – во всех сочинениях, несмотря на формальные различия содержания, прослеживается идейная общность, схожесть драматургического решения, технологического воплощения.

Больше внимание во второй период творчества Вакса уделяет хоровым сочинениям. В данной сфере можно условно выделить три группы: фольклорную, лирическую и лирико-драматическую. К фольклорной – наиболее близкой народной традиции – относятся такие сочинения, как игровая «сценка» «Ķekatu dziesma» («Праздничная песня», 1981), «Dzimtene» («Дом», 1979-1988), «Ganu dziesma» («Пастушья песня», 1981/1989) на народные слова для женского хора и др. Обладающие более выраженным лирико-психологическим характером образы воплощены, например, в работах «Skumjas» («Печаль», 1978-1988/1991) Три песни для женского хора на слова Л. Бриедиса, Я. Балтвилкса и Г. Мистраль в переводе К. Скуйениекса, «Klusās dziesmas» («Тихие песни» 1972/1992) на слова К. Скуйениекса и Л. Бриедиса для смешанного хора и т.д. В третью группу можно объединить драматичные, экспрессивные по музыкальному языку опусы «Zīles ziņa» («Послание синицы», 1981) для женского хора и баллада «Litene» (1993) для 12-голосного смешанного хора на слова У. Берзиньша, «Zemgale» (1989) для смешанного хора на слова поэмы М. Залите.

Подчеркнем, что данное разделение крайне условно и скорее характеризует конкретно содержательную сторону работ, нежели четко указывает на особенности воплощения. Всем сочинениям данного периода свойственна опора на фольклор и преобладание диатоники, использование техник сонорики и сонористики, ограниченной алеаторики.

Важной чертой музыки Вакса 1970-х – 1990-х гг., объединяющей, по сути, все его творчество, является пафос национальной самоидентификации. Не в последнюю очередь, с ними связано постоянное обращение автора к своему фольклору, исключительно родному языку в хоровом творчестве. В народной интонационности и мелодике, диатонике, гетерофонном складе – ярко проступало стремление отыскать и утвердить уникальное «свое» – «латышское».

Чем ближе к 1991 году, тем больше музыкальное пространство становилось полем для выражения гражданской позиции Вакса.

Кульминацией – как данной тенденции, так и всего второго периода творчества композитора – стала Симфония № 1 «Balsis» («Голоса») для струнного оркестра, в которую автор вложил свои переживания за родную страну в годы «Поющей революции»³⁸.

Во второй половине 1980-х гг. на фоне усиления протестной темы в музыке П. Вакса наметились существенные эстетические и стилевые перемены. Изменения связаны с влиянием «новой сакральности»³⁹ и знаменуют постепенное наступление нового периода в творчестве Вакса.

Возрождение интереса к религиозной культуре, сфере духовного в отечественной музыке – явление многогранное. Будучи проявлением постмодернистской эстетики, «новая сакральность» представляла своеобразный диалог с традициями прошлого, возрождение особой сферы содержания в условиях современной философско-эстетической парадигмы, нового «интонационного словаря» (Б. Асафьев). В сочинениях различных авторов прослеживались схожие тенденции, демонстрирующие черты *sacra poezija* как направления. Однако композиторы, опираясь на собственное художественное видение и опыт, представляли в своем творчестве индивидуальное видение «новой сакральности».

В конце 1980 – 1990-х гг.⁴⁰ в отечественном культурном пространстве сакральная тематика начинает звучать открыто. Композиторы вновь стали обращаться к жанрам церковной музыки, новое звучание обрели канонические

³⁸ «Поющая революция» или «Песенная революция» (1987-1991) – период в истории прибалтийских стран – Латвии, Литвы, Эстонии, связанный с выходом из состава СССР и восстановлением суверенитета.

³⁹ Ее идейное наполнение связано с философской категорией «сакрального» – в дословном переводе «святого», «священного» (от лат. sacer). Понимаемое как нечто исключительное, онтологически отличное от наличного бытия, «сакральное» наделялось статусом «божественного», непостижимого простым человеком, рассматривалось как истинное знание, абсолютная ценность [53, с. 482].

⁴⁰ Одним из первых композиторов, в чьем творчестве выразилось стремление к Богу, поиск духовной опоры, была Галина Уствольская. В 1970–1975 годах появляются три ее инструментальные Композиции – глубокие, наполненные сакральным содержанием сочинения, очень необычные с точки зрения состава, музыкального языка. Каждая из них связана с определенным религиозным текстом, зафиксированным в подзаголовках, которые долгое время не публиковались.

религиозные тексты. Во многом этому процессу способствовали внешние факторы: государственные послабления в отношении религии, масштабное празднование 1000-летия крещения Руси в 1988 году. В то же время, набирающее силу с конца 1970-х годов европейское движение «новой простоты» (А. Райман), по ряду эстетических установок близкое минимализму, культивировало созерцательность, медитативность как основу художественного мышления, что также подготовило «новую сакральность».

В последней четверти XX века в отечественной музыке появились сочинения А. Пярта, С. Губайдулиной, В. Мартынова, Э. Денисова и других композиторов, в которых воскрешались и переосмыслились различные церковно-музыкальные традиции прошлого. Расширилась также трактовка понятия «духовная музыка». Композитор Э. Денисов в беседе с М. Катунян отметил: «Настоящая музыка, которая имеет непреходящую – вечную ценность, – она вся является духовной» [50, с. 39].

Петерис Вакс был одним из тех композиторов Латвии, кто живо откликнулся на тенденцию «новой сакральности». Эстетические установки *sacra nova*, обращение к «вечным ценностям» оказались, по ряду причин, созвучными мировоззрению и художественному ощущению композитора.

Произошедшая в творчестве Вакса трансформация выразилась, в первую очередь, в раскрытии религиозной темы и «упрощении» музыкального языка. Данные изменения заметно проявились в его хоровой музыке. На смену «народным» сочинениям на латышском языке пришли духовные опусы: «*Pater noster*» (1995), «*Dona nobis pacem*» (1996) и др. Их отличает не только обращение к сакральным текстам на латыни, но и подобное протестантскому хоралу звучание.

Важным знаком поворота к «сакральности» было обращение Вакса к музыке для органа⁴¹. Анализируя в хронологической последовательности

⁴¹ Органное искусство пришло на территорию будущей Латвии вместе с немецкой культурой. Со второй половины XIX века является важной частью национального искусства: активно развивалось органостроение, сложилась исполнительская школа, был создан обширный репертуар [5; 92].

сочинения для данного инструмента 1980-х – 1990-х гг. – «Cantus ad rasem»⁴² (1984), «Musica seria»⁴³ (1988/ ред. 2008), «Te Deum» (1991) – можно наблюдать постепенное изменение эстетико-стилевого вектора. Первые две работы оказываются сущностно ближе «неоромантическому» периоду, хотя эстетически и стилистически уже «выламываются» из него.

Переломный 1991 год ознаменован появлением не только Первой симфонии (авторской рефлексии текущих событий), но и духовного сочинения «Te Deum»⁴⁴ (взгляда в будущее). Конечно, данное произведение также несет отпечаток времени. Однако здесь Васкс создает совершенно иное эмоциональное состояние: вместо протеста композитор призывает к молитве.

Существенным знаком происходящих перемен является, в том числе, отказ композитора от использования новых техник письма, столь характерных для музыки Васкса 1970-х – начала 1990-х гг. В «Te Deum» явственно проявились две главные тенденции – сакрализация творчества и «бегство в добровольную бедность» [127, с. 144], которые и задали вектор эволюции творческого метода композитора в постсоветское время.

⁴² «Cantus ad rasem» продолжает воплощение природных образов. Первые две темы сочинения – гимнический хорал, прославляющий красоту и могущество природы, и легкая импровизационная «музыка птиц» [153, с. 311], - оттеняются суровым фугато на основе третьей темы. Его появление заставляет задуматься о хрупкости и беспомощности окружающего мира перед лицом глобальных катаклизмов.

⁴³ В драматичной «Musica seria» 1988 года слышны отголоски текущих социально-политических катаклизмов. Художественный образ раскрывается через интонационный комплекс искусственного звукоряда, построенного на чередовании интервалов м.2 – м.3. В рамках пьесы композитор по-разному реализует его, предлагая множество вариантов организации музыкальной ткани: педали, ритмически организованные последовательности кластеров, одноголосные мелодические линии, алеаторические пассажи, хорал.

⁴⁴ В «Te Deum» Васкс обращается к традициям церковной музыки. В драматургии сочинения угадываются черты малого полифонического цикла: в первом разделе прелюдийного характера мрачное минорное звучание постепенно сменяется более светлым мажорным, после чего во втором разделе появляется гимническая тема в полифоническом изложении (фугато). Завершает пьесу светлая мажорная молитва третьего раздела. Пьеса решена с помощью белоклавишной диатоники, равномерной ритмической организации в умеренном темпе, преобладает поступенное движение, интонации обобщенного характера.

1.5 Петерис Вакс и музыка Латвии после 1991 года

Новый период в истории музыкального искусства республики, в сущности, связан с развитием определившихся ранее тенденций и направлений в новых социально-политических и культурных условиях. Продолжили работу И. Калниньш, П. Плакидис, Г. Пелецис, П. Вакс, Ю. Калсонс, С. Менце и другие композиторы, чей творческий метод оформился в 1970-х – 1980-х гг. В то же время, на авансцену постепенно выходили молодые музыканты: Р. Кронлак, М. Вилюмс, Г. Шмите, С. Ратниеце, А. Дзенитис, Я. Петрашкевичс, С. Бушс, К. Петерсонс и др. Будучи учениками композиторов старшего поколения, они по большей части влились в общее для латышской музыки русло романтической тенденции. Вместе с тем, их творчество предложило иное преломление эстетико-стилевой доминанты, отличное от музыки учителей.

Две важные приметы «постсоветского» искусства Латвии, так или иначе, связаны с изменением отношения к «культурному окружению». Присутствовавший ранее антагонизм «национальное – советское» после де-юре исчезновения последнего постепенно сглаживался (но не исчезал до конца). Вместе с этим утрачивала значение тема «латышскости», национальной идентичности [172, с. 81], менее заметным становился пафос борьбы. У композиторов поколения Вакса прошлое «договаривалось» посредством ухода в медитативность, сферу «новой сакральности», «новой простоты», минимализм, популярную музыку.

Музыка молодых латвийских авторов с самого начала была лишена романтического национально-освободительного пафоса и ориентирована на западное искусство. Композиторы обращались к спектрализму, микрохроматике, использовали современные электронные технологии. В музыке Латвии развивалось перформативное искусство, направления электронной и электроакустической музыки, медиа-арт и т.д.

Следствием «культурной переориентации» стало, в том числе, изменение отношения к фольклору. В отличие от старших коллег в музыке младшего поколения «национальный элемент присутствует скорее неосознанно, нежели как специально выделенная категория» [196, с. 70].

Кумирами младшего поколения стали некогда отринутые их учителями композиторы-авангардисты: П. Булез, К. Штокхаузен, Д. Лигети и другие. Вдохновившись их творчеством, молодые авторы Латвии обратились к «концептуальной музыке» («concept music») ⁴⁵, которая стала популярной к 1990-м гг. И. Гинтере отмечает, что новую латвийскую музыку роднит с западноевропейским авангардом «внемузыкальная идея, заложенная в самых глубоких слоях материала, и усложнение концептуальных принципов... Но, в отличие от концептуальных опусов западноевропейского авангарда..., в латвийской музыке нет характерной доминирующей роли техники композиции» [177, с. 7].

Сущностно важным отличием латвийской концептуальной музыки является ее романтический характер: «концептуальная музыка продолжает неоромантическую линию (возвышенные, трансцендентальные темы идеалов, лирические средства музыкальной выразительности), но предлагает иной способ подачи идеи. Концептуальная музыка изначально завуалирована и загадочна, но для слушателя, который хочет ее понять, она станет совершенно ясной. Семантическая непрозрачность и открытый код — парадокс этой музыки и одновременно признак оригинальности» [177, с. 137-138].

В XXI веке направление «концептуальной музыки» в Латвии становится более заметным, постепенно занимает позицию доминирующей тенденции. В то же время, стоит отметить, что эстетические и стилевые ориентиры в латвийской музыке остаются практически неизменными.

⁴⁵ И. Гинтере отмечает, что направление «концептуальной музыки» в латышском музыкальном искусстве присутствовало с 1970-х гг., однако полноценно заявило о себе лишь в 1990-х гг. [177, с. 7].

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. Они ярко проявились в хоровых сочинениях: уже упомянутые «Pater noster» (1995), «Dona nobis pacem» (1996), а также «Missa» (2000) «Prayer» (2011), «The Fruit of Silence» (2013), «Da pacem Domine» (2016), «Mein Herr und mein Gott» (2016), «Laudate dominum» (2016), «Veni, Domine» (2018)⁴⁶ и др.

Схожие по характеру изменения произошли также в оркестровой музыке Васкса. Несмотря на отсутствие в сочинениях реально звучащих канонических текстов или указаний на церковные жанры, сила духовных переживаний, особая глубина содержания свидетельствуют об их принадлежности к сфере возвышенного. К числу таких работ относятся, например, сочинения для струнного оркестра «Viatore» («Странник», 2001) и «Epifania» (2010), «Vientuļais eņģelis» («Одинокий ангел», 2006) для солирующей скрипки и струнного оркестра и др. Список «духовных» сочинений продолжают произведения для органа: «Hymnus» (2018), а также переложения «Viatore» (2002), «Canto di forza» (2006).

В то же время, композитор оставляет место для открыто эмоциональных высказываний. Особой экспрессией отличаются Симфонии № 2 (1998-1999), № 3 (2004-2005), «Musica appassionata» (2002) для струнного оркестра, симфоническая элегия Sala (2006), фантазия «Vox amoris» (2008-2009), концерты для флейты (2007-08/ ред. 2011), для альты (2014-2015) и Второй виолончельный концерт «Klāt būtne» («Присутствие», 2011-2012) и др. Лишенные пафоса национальной борьбы, они, тем не менее, могут быть рассмотрены как прямой отклик композитора на происходящие события.

Общие для третьего периода стремления Васкса создавать духовную музыку, но, в то же время, сохранить и усилить ее коммуникативность

⁴⁶ Многие из перечисленных сочинений существуют в версиях для различных составов.

способствовали не только упрощению и «очищению» музыкальной ткани, камернизации звучания, но также выходу на первый план оркестровой сферы творчества. Камерная музыка в третий период представлена значительно меньшим числом сочинений, значительная доля которых – переложения ранних работ.

Отдельно стоит упомянуть струнный квартет. С 1970-х гг. Васкс шесть раз обращался к данному жанру (в 1977, 1984, 1995, 1999, 2004 и 2019 гг.). Квартет Васкса – всегда экспрессивное, полное живых эмоций послание. И в третий период творчества данный жанр остается для композитора способом лирико-психологического высказывания⁴⁷.

В то же время, в музыкальной ткани сочинения воплощены все технологические и языковые изменения 1990-х гг.: отказ от сонорики, сонористики и алеаторики, преобладание диатоники, постоянно звучащая полифоническая фактура-«континуум», особый тип мелодики (общие интонации, преобладание поступенного движения).

Творчество Петериса Васкса напрямую связано и хронологически синхронизировано с латышской музыкой последней трети XX – XXI вв. В 1970-х гг. неоромантизм закрепляется у Васкса в качестве основной эстетической и стилевой доминанты. Данный период стал временем формирования художественного метода композитора, который определил уникальный облик его музыки.

К моменту завершения советского периода истории Латвии в музыке Петериса Васкса происходили активные эстетические и стилевые перемены,

⁴⁷ Ярким примером лирико-психологического письма является Пятый квартет, созданный в 2004 году. Сочинение открывается драматичной частью «Klāt būtne» («Присутствие»). В череде калейдоскопично сменяющихся ярких экспрессивных тем трижды звучит тема-приглашение – «воспоминание о существовании другого мира» [204], утопающая в бесконечном звуковом потоке. «Первая часть завершается диссонансами в верхнем регистре — криком полнейшего отчаяния» [204]. Вторая часть «Tālu prom ... tik tuvu» («Так далеко... так близко»), как характеризует ее автор, вокальной природы: «постепенно пение становится более личным, более эмоциональным и драматичным. Ритмическая фигура траурного марша в репризе второй части — жест утраты. В звучание голосов истаявает, растворяясь в атмосфере светлой печали» [204].

ознаменованные влиянием *sacra nova*. Начавшийся на рубеже 1980-х – 1990-х гг. поворот к сакрализации и заметному «упрощению» музыкального языка был инспирирован не только внешними факторами, но и внутренней предрасположенностью композитора. Данные процессы в музыке латышского автора остаются актуальными и теперь.

Начиная с 1990-х гг. творчество Вакса становилось все более известным за пределами постсоветского пространства: в 1991 году был подписан долгосрочный контракт с издательством Schott, начато сотрудничество с музыкальными коллективами и исполнителями из Европы, Северной и Южной Америки, Австралии. Также композитор продолжал активную творческую, преподавательскую и просветительскую деятельность на родине: многие из современных музыкантов являются учениками Вакса. В 2011 году был основан Фонд Петериса Вакса, содействующий развитию молодых музыкантов Латвии.

Жизненный и творческий путь Вакса неразрывно связан с судьбой родной страны. Латышская музыкальная культура оказала значительное воздействие на становление композитора и формирование его художественного метода. По мере раскрытия музыкального дара П. Вакса становилась заметна и обратная тенденция: многоплановая деятельность композитора в постсоветский период начинает все активнее воздействовать на музыкальную культуру Латвии. В определенном смысле, творчество Вакса сейчас воспринимается как синоним современной латвийской музыки, представляет ее на мировой музыкальной арене.

Глава II. Философско-эстетическая основа творчества П. Вакса

Вся музыкальная деятельность латышского композитора связана с особым миропониманием и мироощущением, которое, в свою очередь, неотделимо от личных воззрений. Индивидуальное бытие Вакса и одно из его воплощений – творческая деятельность – явления, в сущности, рядоположные. Посредством музыки автор стремится к решению особого рода сверхзадачи – не только художественной, но и жизненной. В рамках второй главы данного исследования, не претендуя на исчерпанность рассмотрения философско-эстетической основы творчества Вакса, постараемся изложить ее базовые параметры: отношение латышского автора к музыке как таковой, к фигуре композитора и его деятельности, отведенной исполнителю в творческом процессе роли, а также особенности коммуникации со слушателем.

Одной из составляющих понятия «художественный метод» является авторский «особый тип образного видения мира» [19]. «Художник и человек в одном лице, это — мир раздваивающийся, но не раздвоенный, не разрезанный, а только расходящийся концами» [135, с. 148]. «Художник несет в себе веяния и жизнь эпохи и среды, а произведение несет дух художника» [135, с. 148]. Влияние «эпохи и среды» выразилось у Вакса в двух основных аспектах: религиозном мышлении и национальной принадлежности. Они не только имели ключевое значение для формирования личного мировоззрения латышского автора, но также влияли на его становление как композитора, философию и эстетику творчества.

Оба аспекта – религиозный и национальный – связаны с детством композитора. Петерис Вакс родился в 1946 году в городе Айзпуде (Курземе, Западная Латвия) в семье баптистского пресвитера Арвидса Вакса⁴⁸ (1912–1987) и Людмилы Буивида-Вакса (1909–2000). Воспитание, которое

⁴⁸ Арвидс Вакс (1912-1987) – баптистский пресвитер. В 1964-1987 гг. служил в церкви Св. Матвея в Риге. Принимал участие в работе Всесоюзной комиссии по примирению в 1966-1969 гг., Совета епископа ВСЕХБ (Всесоюзного совета евангельских христиан-баптистов).

предполагало приобщение детей к христианскому учению, их активное участие в жизни общины, определило важную роль религии для Васкса в жизни и творчестве.

Неразрывно с баптизмом в жизни Васкса присутствовала музыка. Мать композитора пела в церковном хоре, отец организовал в своем приходе небольшой оркестр. Все дети в семье играли на различных инструментах, часто музицировали вместе.

Уже в раннем возрасте Васкс решил связать свою судьбу с музыкой. В детстве он обучался игре на скрипке, с восьми лет начал сочинять музыку. С 1959 по 1964 год Васкс продолжил музыкальное образование в Рижской средней специальной музыкальной школы им. Э. Дарзиньша по классу контрабаса.

В одном из интервью композитор упоминал, его религиозная принадлежность не позволила ему продолжить обучение в Латвии [205]⁴⁹. Жизненные обстоятельства вынудили Васкса уехать в соседнюю Литву, где он поступил в Литовскую государственную консерваторию (класс контрабаса В. Серейко). Параллельно с исполнительской деятельностью Васкс продолжал писать музыку. В 1973 году П. Васкс смог реализовать свое стремление стать композитором и поступил в Латвийскую государственную консерваторию.

В период между обучением в консерваториях Литвы и Латвии Васкс в течение нескольких лет работал в различных оркестрах прибалтийских республик. В результате будущий композитор не только приобрел большой исполнительский опыт, но и вплотную познакомился с современной музыкой (в особенности польской).

⁴⁹ Данную ситуацию сам композитор комментирует так: «В Риге в 1964 году в консерваторию меня просто не приняли: мешало, как это ни странно сейчас говорить, “не то” социальное происхождение (мой отец был священнослужителем)... Тут нужно еще вспомнить, что в Латвии в конце 50-х годов произошел своего рода “тихий” переворот, в результате которого вся власть оказалась в руках ярых сталинистов, усиливших борьбу с так называемым буржуазным национализмом, а значит, вновь пострадала интеллигенция – работники культуры, науки... В этом отношении 1959-1964 годы были особенно тяжелы. А в итоге, если Латвия до этого времени была ведущей республикой в Прибалтике, то вскоре она быстро утратила свое значение, ее сегодняшнее положение – это прямое следствие тех лет» [82, с. 22].

Полученные в указанные годы знания и навыки оказали влияние на становление творческого метода Вакса. Созвучный времени новый авангардный вектор стал одним из ведущих в консерваторский период творчества. Знакомство с зарубежной музыкой значительно преобразило облик сочинений молодого композитора: Вакс на постоянной основе обращался к ограниченной алеаторике, сонорике и сонористике, пробовал себя в серийном письме.

В то же время, сформированное в детстве специфическое восприятие творчества сквозь призму христианской религии и национальной культуры всегда оставалось для Вакса неизменным. Религиозное мировоззрение музыканта диссонировало с окружающей действительностью⁵⁰. Частично под влиянием внешних обстоятельств, отчасти субъективно преувеличенное противостояние «большому миру» способствовало усилению у Вакса чувства «инаковости». Проецируя частный жизненный опыт на масштаб всей Латвии, композитор все более ощущал внутреннюю оппозиционность происходящему в СССР, принципиальную невозможность самоотождествления с советской парадигмой бытия.

Усилению данной тенденции способствовал и постепенно обостряющийся в советском обществе национальный вопрос. Художественное высказывание стало для музыканта способом манифестировать свою гражданскую позицию. Движимый национальными чувствами Петерис Вакс акцентировал внимание на отличии своего народа от «других», стремился сохранить его культурную уникальность от, как ему казалось, советского притеснения⁵¹.

⁵⁰ Судьба религиозных меньшинств в СССР – как, впрочем, и в предыдущую эпоху – не была простой. История демонстрирует неоднозначную картину сосуществования советской идеологии и баптизма. Градус отношений варьировался от взаимной благожелательности до полного запрета. Большую часть советского периода баптизм был официально разрешен, однако отношение к нему как к религиозной секте сохранялось. «Жизненный мир баптиста» [103, с. 430], сам по себе замкнутый на «поместной церкви» – своей общине, – становился еще более отчужденным от общества под воздействием внешних факторов, в том числе правового характера.

⁵¹ Как говорит сам Вакс, «во времена недавнего режима я чувствовал себя в духовной оппозиции. Теперь как будто много меняется, но ведь многое осталось и неизменным... Какое бы ни было

Внутреннее противостояние выразилось в неоромантическом пафосе зрелого периода 1970-х – начала 1990-х гг. В это время художественный метод композитора был сформирован и далее оттачивался. Неизменная философско-эстетическая структура творчества преломилась сквозь призму времени, личных взглядов и гражданской позиции Васкса. На первом плане оказалась идея ненасильственного сопротивления: «музыка может быть способом борьбы с абсурдом системы... Я считаю, что в довольно мрачные времена, в которые мы живем, композиторы призваны быть маяками, которые освещают наши пути и указывают нам путь, по которому нужно идти» [205].

В этот период приобретает национальное звучание одна из ключевых для творчества Васкса категория «позитивного идеала» [153, с. 310]. «Латышское» трактуется композитором как принадлежащее высшим эстетическим и этическим ценностям, которые, по убеждению композитора, находятся в опасности. Цель автора – неустанно напоминать об этом людям. Как следствие, Васкс постоянно обращается к народной традиции, образам родной природы.

Завершение периода своеобразного «Sturm und Drang» в творчестве Васкса совпало с социально-политическими и экономическими переменами конца 1980-х – 1990-х гг. «Перестройка» принесла гласность и снятие запретов, в том числе и на религию. Ситуация все усиливающейся социальной энтропии в условиях туманного будущего с все более дискредитировавшей себя властью спровоцировала в обществе духовный перелом. Данный период советской истории связан с мощным всплеском общественного интереса к различным вероисповеданиям – старым и новым.

Устремленность к сакральному знанию, по большей части, приобретала форму бердяевского «религиозного мления» [20, с. 180] или же выражала не столько желание обретения истинной веры, сколько духовных ценностей в

время, композитор должен (пусть это звучит банально!) пытаться сохранять вечные ценности, которые рушатся. Некоторые из них раньше были просто мечтою: свобода, независимость» [113, с. 20].

общекультурном смысле⁵². В то же время, для многих по-настоящему верующих людей перемены конца прошлого века были восприняты как возможное социальное и «религиозное возрождение». К их числу относился и Петерис Вакс. В новых условиях композитор, чье творчество с самого начала основывалось на религиозном мировоззрении, получил возможность раскрыть его сакральную природу.

Сочинения конца 1980-х – начала 1990-х гг. были все же переходными – неоромантические по тону высказывания, но, в сущности, уже сакральные. С середины 1990-х гг. автор полноценно погружается в сферу духовной музыки. Вакс по-прежнему творчески заостренно отзываясь на события современности. Однако, постепенно отказываясь от экспрессивного романтического чувствования, композитор раскрывает новые способы восприятия мира, такие как сосредоточенность, медитативность. Музыка Вакса все также обладает яркой, живой эмоциональностью, но теперь «в нюансе *pp* – *p*».

Новый способ ощущения окружающего мира нашел отражение как на композиционном уровне, так и в образной сфере его сочинений. По-новому автор преподносит слушателю свой «позитивный идеал», который постепенно приобретает экуменистическое звучание.

Вместе с неоромантическим пафосом уходит в тень категория зла. Хотя в сочинениях со сложной концепцией, «родовой памятью» конфликтной драматургии (например, в симфоническом или концертном жанре) она может присутствовать. Большинство же сочинений позднего периода творчества, в широком смысле, монообразные. Они представляют различные грани всеобъемлющей категории добра.

⁵² Духовность – «нравственность и безусловная моральность; - альтруизм, любовь в ее высшем значении, милосердие и сострадание ко всему живому; - открытость добру и противодействие злу, пороку и безобразию; - мудрость, стремление к истине; - осознанная волевая направленность к постоянному самосовершенствованию, изменению существующего бытия во имя утверждения высших человеческих ценностей, идеалов, совместного преображения жизни во имя всеобщего блага и т.д.» [160, с. 25].

Религиозное мышление П. Вакса, а также его национальная принадлежность были и остаются важными аспектами, оказывающими влияние на философию и эстетику творчества. Композиторский путь Вакса связан с постепенным раскрытием духовной основы и, как следствие, сакрализацией музыки. Открыто данная тенденция проявилась только в поздний период. Однако авторское восприятие музыки и художественного процесса, отношение к композиторской деятельности свидетельствуют в пользу того, что религия всегда выступала философско-эстетическим фундаментом для творчества Вакса.

2.1 Музыка как путь к Богу

Понимание музыкального искусства и отношение к нему формировалось у будущего композитора под влиянием баптизма. Данное протестантское течение, как и всякая религия, признает силу воздействия музыки на человека и отводит ей особую роль. «Музыка – это наименее постижимое из искусств, ибо она оказывает самое непосредственное воздействие. Она ближе нам, она проникает в самые уголки нашей души, недоступные другим» [16, с. 2]. Ее задача состоит в создании определенных чувств и поддержании необходимого настроения, атмосферы как во время богослужения, так и вне его. «Пением и музыкой в человеке пробуждаются добрые чувства, он отвлекается от будничных мыслей и возвышается душой к Богу. Пение и музыка также несут благую весть о спасении» [40].

Удивительную силу музыки протестантская религия, а с ней и баптизм, объясняет ее божественной природой: «это не человеческое изобретение; это – дар Бога» (Мартин Лютер). Ставя музыку «в один ряд с богословием», Лютер определяет ее как связующую нить между Богом и человеком. Подобный способ существования музыки раскрывает ее трансцендентное свойство:

божественная от природы, она способна проявляться и раскрываться в мире земном, воздействуя на душу человека.

В том же ключе рассуждает и Петерис Вакс, отмечая, что «музыка – самый прямой путь в другое, духовное измерение» [205], путь познания Бога. В этом ключе каждое сочинение мыслится им не только как художественный, но, в первую очередь, религиозный акт, поскольку она «дает нам возможность говорить со Всевышним без посредников и переводчиков» [205].

Для того, чтобы музыка действительно была религиозным актом, ей должна быть присуща *духовность*. Данное понятие также имеет для Вакса первостепенное значение. Композитор отмечает: «Музыка неосязаема, но осязаем звук, воплощающий духовность» [206]. Особое свойство не связано напрямую с присутствием священного текста, «одинаково проявляясь как в вокальной, так и в инструментальной музыке» [205]. Вместе с тем, его наличие является для Вакса крайне важным критерием в оценке художественного сочинения.

Под понятием «духовность» Вакс понимает квинтэссенцию религиозных ценностей, которую выражает христианское motto «Бог есть Любовь». «Христианская любовь возникает и проявляется вовсе не как продолжение земных чувств и земного опыта человека» [102, с. 176]. Она, как и музыка, обладает божественным происхождением, посылается человеку Всевышним.

Действительную сущность любви в религиозном толковании составляет «выражение определенного мироощущения, определенной концепции способа реформирования общества» [102, с. 117]. Всеохватный термин «христианская любовь» включает в себя понятия добра, блага, справедливости, а также прекрасного, возвышенного, предстает главной истиной, к которой должен стремиться человек, абсолютной ценностью и инструментом преобразования мира. Любовь должна проявляться в каждом деянии человека, любой его поступок должен совершаться во имя любви. И музыка также должна быть исполнена христианской любви во всех ее

аспектах, следовательно, быть «духовной». Только так она может приблизиться к «идеалу красоты», который «есть чувственно воплощенная совершенная духовность» [90, с. 73].

Для П. Вакса музыкальное искусство связано с религией, поскольку истина и добро нуждаются в том, чтобы они были воплощены в красоте. Особая миссия музыки состоит в осуществлении божественного в земном мире, укреплению веры в человеке.

2.2 Композитор и его служение

Как любая деятельность человека, музыка связана для верующего с понятием служения, что означает «посвятить свою жизнь целям высшим, чем свое личное благополучие... Самое высокое, что может верующий поставить своей целью, это служение Богу. Практически это выражается в служении людям, но цель при этом – служение Богу» [40].

В то же время, музыкальное творчество трактуется как отдельный вид служения, связанный с проявлением исключительного божественного дара, свидетельствующего об избранности⁵³ человека Богом. Данный свыше талант к музыке не может быть отвергнут истинно верующим. Только понимая свое призвание и следуя ему, человек демонстрирует силу своей веры.

Служение композитора – особая миссия, которая заключается в том, чтобы «чистыми и страстными звуками выразить (засвидетельствовать) красоту созданного Богом мира, силу любви, существование и возможность достижения гармонии» [205]. Наделенный даром в звуках «выражать свое мировоззрение и свою веру» [40], композитор становится «посредником между миром музыки и теми, кому она предназначена» [40]. Таким образом, возникает особая триада «Бог – композитор – слушатель» как вариация «Бог –

⁵³ Понятие избранности является весьма важным для баптистской религии. Все, что ни есть в мире, создано Богом. И вера, которой обладает человек, тоже ниспослана Всевышним как знак избранности возрожденной души, ее потенциальной готовности быть спасенной [102, с. 209-210].

пастырь – паства» (схема 1). Композитор здесь оказывается в роли орудия божьего промысла. Реализуя в людском мире божественную по природе музыку как личный творческий акт, он, вместе с тем, должен сохранить ее «духовное изменение». Так композитор, наравне с проповедником, имеет возможность, транслируя религиозный опыт, прославлять учение Христа и доносить его людям.

Схема 1. Коммуникативная модель в философии творчества П. Вакса



Следуя религиозному учению, Петерис Вакс относится к своему творчеству как музыкальному служению. Вместе с тем, он сознательно избирает путь светского музыканта и композитора. Связано это, на наш взгляд, с принятым в протестантизме принципом всеобщего священства – отсутствием разделения на «клир и мир» [102 с. 243]. Как следствие, каждый не просто может, а должен распространять религиозное учение: «...Христос не зовет своих последователей убегать от мира, а призывает их, живя среди людей этого мира, светить светом Христовым» [103, с. 447]. Творчество Вакса, обладая качеством духовности, не переходит в сферу церковной музыки. Но композиторский выбор оставаться «в миру» накладывает отпечаток на форму его служения.

Миссионерство (от лат. глагола *mittere* – посылать, отпускать) признается одной из форм служения Богу верующего, которой не должно пренебрегать. В настойчивом стремлении распространить учение реализуется не только задача преумножения его последователей, но и решается социальная

«программа» данной религии – неустанное напоминание людям о высших ценностях и, как следствие, преобразование жизни не только отдельного индивида, но и человечества в целом.

Творческая деятельность для Васкса становится подобием кафедры пастора, с которой он имеет возможность обратиться к большой аудитории. Помимо служения Богу музыкант видит свой долг в выполнении миссионерской деятельности: «Я часто говорил, что делаю то же, что и мой отец. Он был пастором, я композитор, но мы разделяем желание передавать духовные ценности и жить в соответствии с ними... Я считаю, что настоящая миссия музыки – отражать духовные и вечные ценности, далекие от обыденной рутины, свойственной светскому обществу» [206].

Вопрос нравственной установки композитора⁵⁴ также является существенным для Васкса. В отношении себя музыкант решает его однозначно: тем идеалам и нравственным ориентирам, которые Васкс транслирует в музыкальном творчестве, он стремится следовать и в обыденной жизни. И наоборот: композитор не вкладывает в свое творчество ничего, во что бы он искренне не верил.

В музыке Васкс действует как проповедник-миссионер, который не только учит, мыслит и поет об истинном и прекрасном, но... силою благодати "пересоздает" окружающий его мир» [122, с. 40]. Слова и звуковые сочетания – способ, чтобы «зажигать сердца святым огнем веры, надежды и любви» [122, с. 40], «вспомогательное средство к убеждению в истинно благом» [146, с. 9].

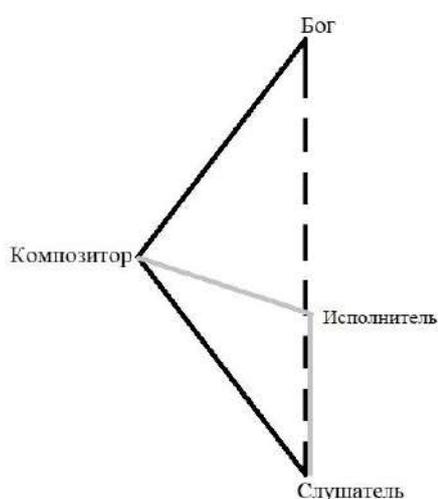
В отличие от проповедника, композитор практически всегда лишен возможности лично обратиться к слушателю. Чаще всего это происходит опосредованно через фигуру исполнителя. Вместе с автором он формирует художественный образ, который, в конечном счете, дойдет до слушателя.

⁵⁴ Проповедничество имеет целью не просто рассказать о религиозных догмах, но убедить и подвигнуть к следованию высокой идее. Овладеть силой слова и осуществить непростую миссию может лишь сильный духом. Религиозные деятели вторят античным риторам: «Nemo orator nisi vir bonus» – только нравственный человек может быть хорошим оратором, а значит, проповедником. Для этого он, в первую очередь, сам должен следовать тому, о чем говорит; только так его речь может иметь сильное воздействие.

Схема коммуникации «Бог – композитор – слушатель» дополняется, таким образом, еще одной триадой: «композитор – исполнитель – слушатель».

Вторая схема (схема 2) является продолжающей и уточняющей проекцией первой. В ней отражена творческая функция композитора, реализующего свой божественный дар. Для исполнителя предусмотрена важная роль медиатора между автором и конечным слушателем (что пересекается с предназначением композитора в первой триаде).

Схема 2. Расширенная коммуникативная модель



В рамках концепции творчества Вакса как миссионерской деятельности исполнителю предназначена особая роль. Приобщенный к музыкальному «таинству», он становится своеобразным помощником композитора-«пастора». Исполнитель несет со сцены слово композитора, передает его слушателю. Эта миссия требует от музыканта бережного отношения к авторскому тексту, максимально точной передачи изначального замысла сочинения.

В творчестве Вакса работа с музыкантами имеет большое значение. Задача композитора-миссионера – «подготовить» своих помощников. Огромное значение в данном процессе имеет оформление партитур. Вакс всегда стремится к максимальной детализации записи. Авторский текст очень подробен, содержит разного рода словесные ремарки или предпосланные легенды – точные инструкции для исполнителя.

Для композитора важно принять участие в репетиционном процессе, «настроить» исполнителей на нужную волну и скорректировать вектор их творческих устремлений. За более чем полувековой творческий путь у Вакса появилось множество «своих» музыкантов и коллективов, с которыми у композитора уже есть эта «тонкая настройка». К ним относятся, например, Г. Кремер и «Kremerata baltica» (Латвия), дирижер Н. Шне и оркестр «Sinfonietta Rīga» (Латвия), хор Латвийского радио, а также дирижер Ю. Кангас и «Камерный оркестр Остроботнии» (Финляндия).

Особое значение для композитора имеет сотрудничество с исполнителями-солистами. Их задача в сочинениях Вакса связана с «объективацией» на сцене образа человека. Солирующий музыкант становится героем «посланий-притч»: композитор наглядно демонстрирует его нравственное преображение.

«Человеческое» у Вакса проявлено не только в фигуре солиста, но в качественно ином способе работы с музыкантом, а также особом подходе к созданию художественного текста. Композитор предоставляет исполнителю заметно большую, нежели у оркестра, самостоятельность. Наиболее ярко данная тенденция заметна в каденциях, которые у Вакса всегда имеют форму свободного монолога. Обладающий определенной условностью текст данных разделов предполагает его индивидуальное прочтение, фиксирующее «живые реакции» конкретного человека.

В ходе такого рода общения между автором и исполнителем возникает очень высокий уровень доверия, что приводит, в результате, к своеобразному соавторству⁵⁵. Взаимодействие с музыкантом-солистом для Вакса, как правило, начинается еще на этапе создания музыкального сочинения и предполагает, в том числе, возможные технологические правки композиторского «послания».

⁵⁵ Многие сочинения композитора написаны по заказу исполнителей: пианиста В. Шимкуса, пианиста и органиста Т. Дексниса, виолончелистов Д. Герингаса (Литва) и С. Габетты (Аргентина), немецкого флейтиста Михаеля Фауста и др. – и посвящены им.

2.3 Музыкальное произведение как послание

Для баптизма (как протестантского течения) колоссальное значение имеет земное существование человека. Одна из ее особенностей состоит в «привлечении» людей к особому образу жизни: «призыв к “небесному Ханаану” есть способ утверждения определенной земной жизнедеятельности» [102, с. 205]. Актуальная для каждого задача состоит в преобразовании человека и общества, – а следовательно и всего мира – посредством и сообразно христианской морали.

Развивающееся в религиозном ключе, творчество Петериса Вакса не просто обращено к слушателю, но нуждается в нем. Следуя социальной программе баптизма, композитор в своей музыке стремится быть ближе к человеку и его мирской жизни, вместе с ним идти к постоянному «духовному возрастанию» [102, с. 203]. Творчество композитора предстает не в форме экзальтированного «l'art pour l'art», а «искусства для человека»: «определенное благо человеческой жизни, непосредственно становится внутренним объектом искусства, самой его спецификой и сущностью» [98, с. 185].

Признание божественной природы музыки и особого предназначения композитора задают новое понимание Ваксом творческого процесса не только как художественного, но религиозного акта (согласно первой схеме, «Бог – композитор») и вида миссионерской деятельности (там же, «композитор – слушатель»). Автор осуществляет служение Богу – создает духовные по наполнению сочинения и доносит их до публики. Миссия композитора будет исполнена лишь тогда, когда его речь достигнет слушателя и будет воспринята. «Для меня это важно, – говорит Вакс, – я не пишу “в ящик” или, как немцы говорят, – “für Schublade” (для будущих поколений). Мне важен резонанс слушателя сегодня, сейчас, в любом уголке мира» [113, с. 22].

Миссионерство, как особая характеристика композиторской деятельности Петериса Вакса, способствует проецированию типа

взаимоотношений «проповедник – паства» в плоскость «духовного общения» [12, с. 11] композитора и слушателя. В таком случае, музыкальное высказывание Вакса оказывается близко жанру проповеди⁵⁶. Методологически композитор действует как оратор-проповедник. В музыке он стремится «учить, нравиться (увлекать), потрясать (внушать, трогать)» («docere, delectare, movere») [79, с. 108]. Сочинения Вакса представляют наполненные содержанием нравственного характера и эмоционально выразительные обращения к слушателю. Каждым произведением автор стремится не просто напомнить слушателю о вечных истинах, но и способствовать преумножению добра посредством духовного возвышения человека.

Латышскому композитору важна откровенность высказывания, искренняя эмоциональность и возможность мгновенного считывания смыслов. Вакс уверен, что нужно быть открытым слушателю, поскольку «сила ораторства вовсе не во внешней искусственности, а во внутренней энергии и правде слова» [146, с. 4]. Смысл его «проповеди» должен быть близок и понятен пастве⁵⁷.

По существу, творчество композитора всегда опирается на религиозную основу, что говорит о его формальной «светскости». В определенные периоды композитор намеренно скрывал сакральную природу своей музыки, выводя на первый план национальный аспект (который, тем не менее, также трактуется автором сквозь призму религиозного мировоззрения). Учитывая данные обстоятельства, а также чтобы избежать ненужных отсылок к внемузыкальным характеристикам, далее в ходе анализа творчества и

⁵⁶ Проповедь – «дидактическое произведение ораторского типа, содержащее этические требования (обычно с религиозной окраской) и понуждающее слушателя к эмоциональному восприятию этих требований» [73].

⁵⁷ Композитор говорит: «Меня иногда тревожит холодноватый, безразличный тон нашей музыки. Появляется все больше чересчур скромно, невзыскательно задуманных, безучастно звучащих и, разумеется, безучастно воспринимаемых произведений. Авторы подобных опусов подчас заявляют, что это высокая музыка: с нее, дескать, надо брать пример, ею надо увлечься... Но как это сделать, если сама она – без души?» [169, с. 22].

художественного метода П. Вакса мы предлагаем использовать вместо понятия «проповедь» более обобщенное «послание»⁵⁸ (лат. *mission* – послание, отправление, отпусkanie; *missa* – отпусkanie, месса; *mitto* – посылать, отправлять / внушать, наделять, одаривать).

До настоящего момента «послание» как специальный термин не применялось исследователями в отношении творчества Петериса Вакса. На наш взгляд, в контексте деятельности латышского композитора данное понятие весьма показательно и выявляет важные характеристики его художественного метода в эстетическом, семантическом, технологическом аспектах. Идея послания одухотворяет каждое сочинение независимо от его индивидуальной концепции, поскольку связана с миссионерской сверхзадачей автора – донесением до слушателя высших ценностей, преобразованием человека и мира в целом.

Инспирированное религиозным вероучением содержание музыкальных посланий Вакса сосредоточено вокруг проистекающей из феномена христианской любви категории добра – высшего блага – и оттеняющей ее сферы зла, понимаемой как искажение, отсутствие или недостаток добра. Зло имеет земное происхождение; его источником является человек, нарушивший повеления Бога. В земном несовершенном мире невозможно достижение абсолютного блага, а, значит, всегда присутствует зло. Противостояние двух начал вечно, как вечны они сами. Добро и зло константны, никогда не обращаются друг в друга. Победить тьму может только человек, посредством своих действий и слов склоняя чашу весов в сторону добра.

Человек для Вакса является не только конечным адресатом послания, но и главной его «темой». Воплощая в музыке противостояние зла и добра, композитор стремится разъяснить слушателю различия между ними, показать красоту и силу последнего. Тогда возникает возможность проявить истинную

⁵⁸ Послание – «1. Стихотворное письмо или обращение философско-теоретического, дидактическо-публицистического, любовного или дружеского характера. 2. Прозаическое письмо церковно-религиозного или публицистического содержания, по своему значению и назначению выходящее за пределы исключительно личного обращения» [86].

свободу, которая состоит «в добровольном стремлении человека к указанному ему Богом назначению, или к добру... Когда человек достигнет такого состояния, при котором для него исключен уже выбор между добром и злом, когда он направит себя единственно к добру, тогда он становится вполне свободен» [116].

В отношении к музыкальному сочинению как к посланию проявляется специфика художественного метода Петериса Вакса. Кредо композитора отразилось не только на философско-эстетических установках и задачах творчества, но и способах их достижения, которые существенным образом повлияли на процесс создания музыкального произведения, его содержание и форму, определили основные композиционные и драматургические закономерности.

Сформулированными в творческом методе Вакса являются способы реализации в художественном пространстве идеи победы добра над злом, т.е. того, каким образом композитор доносит до слушателя – «интонирует» – важную для него мысль. Исследование инструментального наследия данного автора выявляет наличие трех различных типов (моделей) послания в зависимости от их содержания и образного наполнения – (схема 3).

Схема 3. Классификация посланий П. Вакса (семантический аспект)



К первому типу относятся послания, посвященные добру. В сочинениях П. Вакса многоаспектное религиозное «благо», «добро» под воздействием личного мировоззрения автора существенно уточняется, получая воплощение

в более конкретных образах родной природы, звучании национального фольклора, религиозной музыке. Сюда можно отнести, например, «Lauda» для симфонического оркестра, «Cantabile» «Viatore», «Epifania», «Musica serena» для струнного оркестра, и др. Особенностью этих опусов является монообразность (все музыкальные темы репрезентируют добро), неконфликтный тип драматургии. В подобного рода посланиях автор фиксирует, что есть «благо», демонстрирует силу и хрупкость созданного Богом мира, призывает слушателя к бережному и внимательному отношению, большему участию и сопереживанию.

Вторая модель послания, с более сложным образным наполнением, воплощает конфликтный тип драматургии. Здесь Васкс стремится к наглядной реализации в музыке концепции победы добра над злом. Центральным является образ человека, который, преодолевая сомнения, делает нравственный выбор и, в итоге, выбирает сторону «света». В такого рода сочинениях (например, в Концертах для виолончели № 1 и № 2) композитор стремится к очень конкретному и показательному воплощению образов, абсолютной драматургической ясности. Авторский тон высказывания в таких посланиях приобретает несколько назидательный характер, приближая их к притче⁵⁹.

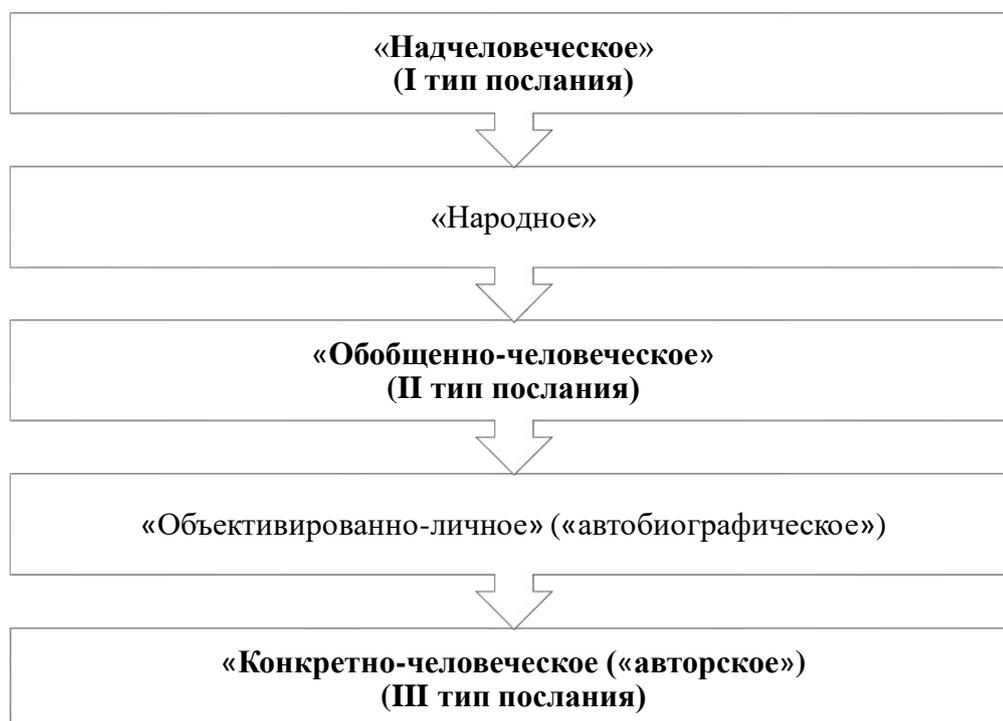
Третий тип послания также, как и предыдущий, имеет конфликтную драматургию. Объективный тон повествования второй модели здесь уступает место лирическому высказыванию. В таких посланиях автор максимально субъективен, на собственном примере рассказывает о человеческих сомнениях и необходимости несмотря ни на что стремиться к добру. Данная модель представлена в творчестве Васкса большим количеством сочинений. В их числе Симфония № 1 «Голоса» для струнного оркестра, Симфонии № 2 и № 3

⁵⁹ Притча – «дидактико-аллегорический жанр, в основных чертах близкий басне. В отличие от нее притча 1) неспособна к обособленному бытованию и возникает лишь в некотором контексте, в связи с чем она 2) допускает отсутствие развитого сюжетного движения и может редуцироваться до простого сравнения, сохраняющего, однако, особую символическую наполненность; 3) с содержательной стороны П. отличается тяготением к глубинной «премудрости» религиозного или моралистического порядка, с чем связана 4) возвышенная топика» [73].

для симфонического оркестра, «Musica dolorosa», «Musica appassionata» для струнного оркестра, Концерты для скрипки и струнного оркестра «Далекий свет» и «В вечернем свете» и др.

Общий вектор изменений от первого типа послания к третьему связан с постепенным проявлением человеческого начала (схема 4). От воплощения чистого божественного блага композитор через обобщенный образ человека приходит к разговору от первого лица.

Схема 4. Послания П. Вакса (усиление вектора «человеческого»)



Любая схема предполагает значительную долю условности. Помимо «чистых» воплощений можно также выделить промежуточные варианты посланий. Так, например, в относящихся к первой модели послания пасторальных Концертах для гобоя и английского рожка ярко заявлен образ человека. Однако здесь он трактуется через «народное», что, согласно авторской философии, возвышает лирического героя, делает ближе к Богу.

Отдельно стоит отметить относящиеся к третьему типу автобиографические сочинения (концерты для скрипки и струнного оркестра «Далекий свет» и «В вечернем свете»). В данном случае, автор стремится посмотреть на себя со стороны, «объективировать» личные переживания, что,

некоторым образом, позволяется трактовать их как близкие второму типу послания.

Философско-эстетическая основа творчества для композитора-практика никогда не существует как «вещь в себе». Наоборот, она становится предпосылкой создания произведения искусства, с одной стороны, формируя базис художественного высказывания, а, с другой – многое в этом высказывании проясняя. При исследовании философии творчества Вакса становится очевидна глубокая связь его музыки с религией. С позиции баптистского учения он трактует свою композиторскую деятельность как миссионерскую, а творчество – как послание.

Вакс не одинок в своих проповеднических устремлениях. Его философско-эстетические позиции оказываются близкими большому числу композиторов различных стран и эпох: И. С. Баху, Г. Малеру, А. Брукнеру, С. Франку, П. Хиндемиту, А. Онеггеру, О. Мессиау, П. Эбену, А. Пярту, А. Шнитке и др., чье творчество также связано с намерением «воплотить грандиозное духовное содержание» [18, с. 19]. Для такого рода авторов художественное высказывание всегда становится посланием («музыка... не то, что звучит, но то, что говорит» [63, с. 27]), превращается в проповедь, которая «должна помогать людям жить» [126, с. 271].

Продолжая духовные поиски предшественников и современников, Вакс приходит к созданию авторского художественного метода. Послание у латышского композитора выступает как надмузыкальная сверхидея его творчества, которая объединяет эстетику и практику, проецируется на семантические и технологические структуры музыкального текста.

Суть данной сверхидеи у Вакса олицетворяет христианская концепция победы добра над злом. Но возможна она лишь при участии человека, от нравственного выбора которого зависит исход битвы. Вакс настаивает на возможности и необходимости внутреннего преобразования человека, благодаря чему свет, в конечном счете, одолеет тьму.

Указанная сверхидея реализуется в творчестве Васкса в трех различных моделях (типах) послания. В каждой из них автор особым образом «произносит» главную для него мысль о победе добра над злом, делая акцент на различных образных сферах. Вместе с тем, все три модели связаны авторским художественным методом, что определяет их родство на семантико-содержательном⁶⁰ и структурно-технологическом уровнях.

⁶⁰ В музыкальной науке понятия «семантика» и «содержание» близки, но не синонимичны и описывают, по словам М. Арановского, «различные методы исследования, которые приносят, соответственно, и неодинаковые, лишь частично пересекающиеся, результаты» [8, с. 315]. Арановский отмечает, что музыкальная семантика имеет целью «определить качество и специфику значений текстовых структур» [8, с. 316], «проследить отношения между структурами и их значениями» [8, с. 317]. Исследование подобных структур, особенностей их сопряжения и, как следствие, выявление «отношений отношений» есть «путь к целому, то есть фактически к тому моменту, когда мы получаем право заменить понятие семантики на понятие более высокого порядка – содержания» [8, с. 317]. В данной работе применение синтетического понятия «семантико-содержательный аспект» по отношению к художественному методу связано с необходимостью выявить общие принципы взаимодействия музыкального и внемузыкального начала в содержании музыки П. Васкса, описать механизмы художественного воплощения такого содержания не только на уровне отдельного сочинения, но композиторского творчества в целом.

Глава III. Семантико-содержательный аспект творческого метода П. Вакса

Важной особенностью композиторского мышления Вакса можно считать тот факт, что в каждом его сочинении, как бы априори, еще до фазы нотного воплощения присутствуют определенные внемузыкальные смыслы, инспирированные сверхидеей послания. Практически это означает, что задачей автора является создание такого творческого метода, который бы способствовал их адекватной трансляции на языке звуков.

Указанный подход к созданию художественного (в нашем случае – музыкального) произведения, разумеется, сам по себе не уникален. История музыки знает многочисленные примеры глубокого взаимодействия интра- и экстрамузыкальных смыслов, и достижения убедительных творческих результатов на основе такого взаимодействия. В стремлении быть понятым максимально конкретно, композитор обращается к языкам иных искусств, прежде всего – к слову. «Слово и звук недалеко отстоят друг от друга, ведь оба они являются средствами выражения и объективации одного порядка» [12, с. 3]. Моменты их особого сближения отмечены такими явлениями в музыке, как теория аффектов, барочные риторические фигуры.

Понятное в этой связи обращение к ораторскому искусству и применение его принципов в музыкальной практике оказалось одним из действенных способов объединения слова и звука. «Через риторику сближаются между собою музыка и литература, поэзия, — у них появляется общий, эксплицируемый в терминах риторики слой, или пласт, устроенности» [105, с. 90]. Такой подход предполагает создание устойчивых синтетических конструкций, которые не просто существуют на границе слова и звука. Бытуя в музыкальном пространстве, в смысловом отношении, они выходят далеко за его пределы.

Историческая память знака, зачастую воплощенного с привлечением законов иных искусств, подсказывает композитору действенные пути

реализации его творческой идеи. Таким образом, музыкальная риторика становится одним из основных инструментов художественного высказывания, к которому обращается Васкс. Однако в условиях эстетических перемен второй половины прошлого столетия риторический подход в музыке существенно обновляется. Последнее обстоятельство определяет специфику его бытования и в современном искусстве.

На рубеже XX – XXI вв. в отечественном музыкознании фиксируется понятие «риторизм» (Д. Присяжнюк), выступающее в качестве едва ли не универсальной особой характеристики художественной практики прошлого столетия. Под данным термином следует понимать: а) «восходящую к традициям ораторского искусства синтетическую знако-языковую систему»; б) «один из методов (техник) композиции XX века», который опирается на риторическую традицию и предлагает ее новую, актуализированную трактовку; в) «являющуюся базой для применения риторического метода эстетическую платформу, особый тип мировоззрения, основанный на принципе синкретизма искусств, на идее универсальности устоявшихся лексем и взаимосвязи культурных времен и пространств» [120, с. 12-13].

В отличие от музыкальной риторики, понимаемой, в первую очередь, как система созданных по аналогии с ораторской речью приемов и фигур, риторизм трактуется, как «принцип восприятия художественного пространства» [120, с. 6] и, соответственно, его оформления. В целом характерный для музыкальной практики прошлого столетия принцип риторизма, особым образом трансформируется в творчестве конкретного композитора.

Риторические проявления в музыке Васкса настолько последовательны и системны, что это дает основания рассматривать риторизм в качестве одного из базовых принципов творческого метода данного композитора. Васкс всегда работает не «с самой непосредственной действительностью, но всегда с действительностью, упорядоченной согласно известным правилам и превращающейся в слово искусства благодаря известным типизированным

словообразам, которые впитывают в себя реальность, но и сразу же налагают на нее известную схему понимания, уразумения» [108, с. 407].

В основе авторского подхода лежит идеально вписывающийся в риторическую традицию феномен послания (квинтэссенция, суть философии творчества композитора). Посредством разветвленного многоуровневого комплекса риторических средств и приемов композитор создает музыкальную проекцию внемusикального послания. Как следствие, формируется «особым образом упорядоченное, иерархическое, структурированное, системно-функциональное единство музыкальных значений и их знаковых носителей» [133, с. 116].

Воздействие «принципа послания» на композиционный процесс отнюдь не исчерпывается уровнем эстетически-программного манифеста. Послание как способ композиторского высказывания порой становится «макрориторической фигурой», готовой воплотиться и в качестве универсальной сверхидеи творчества. Ее влияние заметно на уровне музыкального сюжета и композиции, как «фактической расстановки материала» [111, с. 67], в выборе образов и характере их взаимодействия. Послания Васкса отличаются умеренным темпом повествования, наглядностью и понятностью «музыкальных» событий, что позволяет слушателю оставаться погруженным в контекст происходящего, не раз фиксируя константные знаки-смыслы, успевая привыкнуть к ним, запомнить и «присвоить» на семантическом уровне. Дополняет эффект воздействия характер «речи» композитора – всегда яркий, эмоционально насыщенный.

В прошлой главе мы рассмотрели три основных модели послания, в которых Васкс по-разному реализует общую идею преодоления зла добром посредством нравственного выбора человека. Специфика конкретной модели прямо влияет на ее музыкальное воплощение. К примеру, для сочинений, относящихся к первой и второй (по предложенной нами классификации) группам, было отмечено характерное стремление композитора к условно «объективному» повествованию. Здесь образы добра, зла, а также

человеческое присутствие в большей мере обобщены, наглядны. Относящиеся к первой группе произведения наполнены идеализированными образами красоты и гармонии. В «музыке добра» Васкс выступает созерцающим субъектом. С позиции «духовного “я” (“мы”») В. Медушевского [99, с. 64] композитор призывает слушателя замечать проявления «божественного» в мире.

В посланиях второго типа Васкс находится на позиции оратора-проповедника, наставляющего паству. В подобного рода сочинениях всегда присутствуют две онтологически различные константы – риторически заостренные, символные «музыкальные определения» добра и зла. Драматургически и композиционно подобные послания-притчи выстроены таким образом, что «человеческое» постоянно оказывается между ними. Композитор демонстрирует душевные метания героя, его трудный путь и финальное обретение «света».

Звуковое воплощение «человеческого» во многом складывается из материала, воплощающего добро и зло, который сущностно не меняется, но обладает повышенно экспрессивным звучанием, более свободным изложением. С помощью данных приемов автор передает амбивалентность человеческой природы, которая, с одной стороны, имеет божественное происхождение, но с другой — греховна. Но стремление к свету должно возобладать, и человек может сделать выбор в пользу добра.

Методологически иначе воплощается третья модель послания. В данном случае, автор выступает скорее как лирический герой, что придает музыке исповедальный характер. Васкс повествует о себе самом, о личных переживаниях, сохраняя при этом общий контекст и смысл послания. Более «субъективный», «слишком человеческий» тон высказывания, прямая связь с происходящими в действительности событиями предполагают и менее идеализированное, менее оторванное от реальности воплощение основных образов. Теперь добро и зло не являются идеальными объектами; они

рассматриваются сквозь призму человека, причем вполне конкретного — самого Васкса.

Несмотря на различный контекст их применения (в зависимости от модели послания), образы добра и зла, тем не менее, не теряют своего «лица». Такой эффект достигается, в том числе, за счет «семантизации музыкальных лексем» [120, с. 8]. Данный подход предусматривает создание комплексов ритмоинтонационных, ладогармонических, фактурных и иных параметров, которые воплощают конкретные музыкальные образы, – констант «тематических» (Е. Назайкинский) или даже «семантических» (Д. Присяжнюк). (Пере)насыщение смыслами у Васкса охватывает все композиционные уровни, структурирует образное наполнение сочинения, его драматургию, форму. Воплощая в звуке дихотомию добра и зла, композитор проецирует ее смысловое «напряжение» на музыкальные явления и многократно закрепляет данную связь. Вследствие этого, на разных уровнях появляются многочисленные, семантически определенные оппозиции: «вокальное – инструментальное», «свое – чужое», «горизонталь – вертикаль», «тематическое ядро – паттерн», «диатоника – хроматика» и т. д.

В то же время стоит сказать, что ряд особенностей «современного риторизма» в XX веке оказались для Васкса неактуальными. Изменения культурно-эстетической парадигмы в прошлом столетии способствовали, в том числе, не только активизации, но и переосмыслению феномена музыкальной риторики, которая приобретала подчас инспирированные самой эпохой свойства «масочности», «амбивалентности», «диалогичности» [120, с. 10]. Символические игры прошлого века, в конечном счете, могли привести к переосмыслению барочного риторического словаря вплоть до стирания начального значения и утверждению на его месте нового.

Риторизм П. Васкса, наоборот, отсылает к опыту прошлого. В условиях постмодернистской эстетики, непостоянства и переменчивости латышский композитор ищет смысловой и музыкальной однозначности. И риторический

подход предоставляет такую возможность⁶¹. Вместо бесконечной игры Васкс предлагает слушателю ясное, искреннее, наполненное живыми эмоциями высказывание «без подвоха». Васкс опирается на тот риторический тип культуры, в рамках которого «в конечном счете всегда совершенно твердо известно, что есть истина, а вместе с тем все истинное еще и морально-положительно, так что можно только как угодно сдвигать веса внутри системы, но изменить самое систему, при которой есть нечто истинное, правильное, доброе, благое, совершенно немислимо, как и невозможно сделать так, чтобы существовало какое-либо знание, не имеющее морального смысла» [105, с. 310]. Свою позицию автор последовательно доказывает в каждом новом сочинении.

Заметим, что в определенном смысле, Васкс оказывается вынужденным обратиться к принципу риторизма. Сложно найти иной действенный метод решения творческой задачи, которую поставил перед собой композитор. Его индивидуальный риторический подход оказывается, в некоторой степени, в оппозиции к эстетическим установкам времени. Чтобы быть правильно услышанным, композитору приходится «защищаться от соблазнов мира», делая свое художественное пространство все более герметичным. Возникает парадоксальная ситуация: творчество, ориентированное на человечество, оказывается, в некоторой степени эзотерическим «посланием для посвященных». Ибо, лишь сделав усилие, человек открывает для себя дорогу к Свету. Веря в силу Добра (как Промысел Божий) и возможности человека, Васкс рассчитывает, что его послание будет прочитано и воспринято, предоставляя ключи всем, кто взыскует таковых.

Итак, дабы не сбиться с пути, человек должен культивировать в себе Свет, «не отвлекаясь на гримасы зла», активно действующего вокруг. Действенным методом защиты становится усиление в музыке Васкса внутренних риторических связей. На протяжении всего творческого пути

⁶¹ Это происходит в силу универсальности самого явления риторизма, открытого к новым модификациям, но всегда сохраняющего устойчивую связь с изначальными смыслами.

композитор активно и разнообразно работает с собственным текстом: переложения, автоцитирование, «макроциклы». В таком подходе угадывается характерное для риторической культуры тяготение к готовому слову, поскольку «суть риторики, по-видимому, и заключается в том, чтобы придавать слову статус готового, канонически определенного и утвержденного» [107, с. 332].

Вследствие этого образуется интересная музыкально-семантическая «сеть», как бы замыкающая творчество Васкса на себя, ведь если «традиционная» риторика «определяет... отношения между всяким автором (всяким пишущим и говорящим) и действительностью, то невозможно выйти из-под действия риторики, а потому и такого отношения» [107, с. 348-349]. И чем дальше, тем сильнее проявляется устойчивость (отчасти и инертность) созданной Васксом системы. Можно предугадать и вектор ее развития, который будет направлен «внутри» структуры, способствуя еще большему языковому «очищению» и кристаллизации.

Замкнутое художественное пространство дополнительно «оплетается» большим количеством метаданных, принимающих вид авторских комментариев и пояснений. Они даются автором в интервью, а также сопровождают нотные издания (размещаются не в партитуре, а на веб-странице сочинения на сайте издательства), аудио-релизы. Как правило, их содержание касается внутренней структуры конкретного произведения и связанного с ней семантического и эмоционального наполнения. Такое «предварительное слово» настраивает слушателя на необходимое восприятие сочинения.

Таким образом, композиторское наследие Петериса Васкса превращается в создаваемую по определенным законам «множественность композиционных воплощений одного и того же смысла» [133, с. 156]. Несмотря на различия непосредственно звукового воплощения, с точки зрения семантического наполнения творчество данного автора превращается в одно бесконечное, пишущееся *in progress* послание.

Творческий метод работает как система взаимосвязанных и взаимовлияющих элементов. В условиях научного исследования мы вынуждены искусственно выделить наиболее важные ее составляющие, что определяет некоторую схематичность предложенного нами описания.

Детально рассмотрение творческого метода Васкса необходимо начать с механизма создания авторских семантических констант. В данном случае, мы имеем дело не только и не столько с отдельными «лексемами» (смыслонесущими знаками), сколько со сложными музыкально-риторическими конструктами, действующими на уровне драматургии и композиции. В дальнейшем, для краткости мы обозначим их как образные сферы (или образы⁶²). Именуя их таким образом, мы, при этом, всегда должны помнить, что действие этих сфер не ограничиваются исключительно образной функцией, а также что законы воплощения добра и зла у Васкса риторичны. Зафиксировав этот момент, далее мы перейдем к рассмотрению двух основных образных сфер в творчестве Васкса, которые связаны с трактуемой в христианском ключе эстетико-философской дихотомией.

Подходя к вопросу музыкального воплощения таких категорий, как добро и зло, любой композитор неминуемо сталкивается с уже имеющимся в художественной практике опытом (традицией) других авторов, а порой – целых эпох в искусстве. Вместе с тем, философско-эстетическая основа творчества Васкса, выраженная в феномене послания, диктует необходимость существенной методологической коррекции подхода.

Каждая из образных сфер в музыке Васкса обретает свою «ауру» звучания, которая связана с четко зафиксированными за образом типом интонирования, фактурой, гармонией, темпом, принципами организации и

⁶² В данном случае, мы отталкиваемся от понятия «художественный образ» в значении «обобщенного художественного отражения действительности в конкретной форме... созданной при помощи творческой фантазии художника и в свете его эстетического идеала» [19].

развития тематического материала и т. д. Для большей наглядности структурируем их в формате таблицы (таблица 2).

Таблица 2. Добро и зло у Вакса. Методологические оппозиции языка и способа высказывания

Образ добра	Образ зла
Лады	
Диатонические (натуральные)	Симметричные (искусственные)
Интонационность	
Вокальная в основе	Инструментальная в основе
Ритм	
Характерный для вокальной музыки «свободный, несимметричный ритм» (А. Львов).	Регулярная ритмическая организация, нередко остинато.
Тема и тематическое развитие	
В основе темы – интонационное ядро. Далее следует вариантное развитие материала, что обуславливает уникальность каждой мелодической линии.	В основе темы небольшая фраза – «формула». Основной принцип изложения материала – незначительно варьируемая повторность.
Гомофония	
Хорал, как вокальная версия гомофонного склада	Характерный для европейской инструментальной музыки гомофонно-гармонический склад
Полифония	
Развитая гетерофония, нередко перерастающая в контрастную полифонию. Ограниченное применение принципов имитационной полифонии.	Последовательно имитационный тип полифонии (каноны, реже – фугато) в качестве безальтернативного.
Ограниченная алеаторика	
Применяется	Применяется в исключительных случаях
Темп	
Умеренный, ближе к медленному (в редких случаях подвижный)	Быстрый
Жанровые ориентиры	

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.

Получившиеся комплексы обладают вполне антонимичными характеристиками. «Вокальность» образа добра в музыке Васкса исходит от народной и религиозной музыки. Отсюда же проистекает тяготение к хоральному складу, гетерофонии. В последнем случае, перерастание в контрастную полифонию раскрывает «витальность», как сущностное, в трактовке Васкса, качество добра.

Ладовая организация тем добра у Васкса неразрывно связана с диатоникой⁶³. Нередки случаи, когда композитор обращается к самой «чистой» ее версии – белоклавишной. Такое решение можно встретить, например, в оркестровых работах «Cantabile» и «Musica serena», фортепианном «Baltā ainava» («Белый пейзаж»), «Canto di forza».

Образ зла, в свою очередь, «искусственен», а его музыкальное воплощение, в противоположность добру, «формульно», а значит – эмблематично. В качестве общего ориентира, которые композитор имеет в виду при реализации данной сферы, можно указать европейские инструментальные жанры: фугато, токката, вальс, скерцо, бурлеска, марш и пр.

В отличие от «живой пластики» тем добра, музыкальный материал противоположной сферы строго упорядочен. В его основе – не просто

⁶³ Сошлемся на Я. Витолина: «В латышской народной песне... очень много высокоразвитых мелодий в старинных натуральных ладах – эолийской, миксолидийском, фригийском, дорийском» [33, с. 10].

небольшая фраза, а «формула», паттерн, из буквальных, либо варьированных повторений которого, складывается линия. В некоторых случаях, устройство темы связано с классической формой периода повторного строения.

Антитеза добра и зла методологически последовательно воплощена и на ладовом уровне. Здесь ее воплощение продиктовано не только очевидным акустическим контрастом («благозвучно» - «неблагозвучно»), но и самим генезисом ладовой системы. «Естественным» образом (на основе фольклорных, прежде всего – вокальных образцов) возникшим диатоническим ладам народной музыки Васкс противопоставляет симметричные лады, появившиеся в профессиональной композиторской практике XIX века и основанные на изначально искусственном (относительно обертонового ряда), равномерном делении октавы.

Главенство инструментального начала в сфере зла объясняется и выбор форм организации музыкальной ткани: здесь Васкс демонстрирует тяготение к гомофонно-гармоническому складу, имитационному типу полифонии. Примечательным моментом является то, что техника алеаторики (изначально возникшая в инструментальной музыке) не является атрибутом музыкального образа зла. С позиций творческого метода Васкса, алеаторику, скорее следует трактовать в ее изначальном понимании, как технику, противопоставленную структурированности сериализма (который, если следовать логике композитора, более соответствует негативному образу)⁶⁴.

Особенность применения ограниченной алеаторики у Васкса заключается в смещении акцента с ритма на мелодию: стремление раскрыть все богатство ритмики вытесняет предельная мелодизация музыкальной ткани, полностью освобождающая ее от всяческих оков. Этим обстоятельством объясняется тот факт, что применение алеаторической

⁶⁴ Тем не менее, встречаются исключительные случаи применения алеаторики для создания образа зла (например, во II части Симфонии № 1). Однако есть две особенности: во-первых, все подобные сочинения в зоне третьей модели послания, которая отличается высокой степенью индивидуализированности типовых для Васкса семантических и тематических констант. Во-вторых, важен материал, к которому применяется алеаторическая техника. В случае образов зла, создаваемый пласт всегда сонорный, а не сонористический, как в случае с образом добра.

техники у Вакса методологически последовательно связано, в первую очередь, с кульминационными зонами. В контексте эстетики творчества композитора, такое драматургическое и композиционное решение считается не иначе, как победа добра над злом.

В нашей таблице мы обошли стороной такой важный параметр, как тембр. Дело в том, что, данная характеристика, в отличие от других (например, лада, интонационности, темпа и пр.), не является для Вакса столь же жестко регламентированной. Однако риторическая «инерция метода» позволяет и здесь выявить некоторые любопытные закономерности.

В первую очередь, необходимо отметить, что ведущим в музыке Вакса является струнный тембр. Данный факт объясняется не только и не столько деталями биографии композитора (напомним, что Вакс обучался игре на скрипке, затем окончил музыкальное училище и консерваторию по классу контрабаса), сколько личным мироощущением автора и его эстетикой творчества. По мнению композитора, струнным инструментам нет равных, когда нужна «прямая передача понятных сообщений» [206].

С данной группой напрямую связано воплощение добра в музыке Вакса, и струнный оркестр как выразитель «светлых идей» в максимальной степени соответствует этой задаче. Единая тембровая природа позволяет такому составу звучать целостно, как один огромный инструмент, но при необходимости с легкостью «рассыпаться» на множество отдельных голосов, превращаясь в сонористический пласт. Естественная нежность и теплота их тембра, напоминающего человеческий голос, в драматических моментах сменяется ярким и экспрессивным звучанием многоголосия *archi*.

Для струнного состава написано множество сочинений. Среди них, наряду с максимально наглядными посланиями первого типа («музыка добра»), встречаются и опусы, отнесенные нами выше ко второй и третьей группам посланий, где образ зла присутствует. В этих условиях послание также может быть воплощено силами струнной группы, что несколько стирает тембровую дифференциацию образов, фиксируя известную эстетическую

утопичность первой модели в реальном бытии. В такого рода сочинениях обозначить различие контрастных образных сфер помогает применение различных приемов и штрихов: кантиленные темы добра исполняются *legato*, активно используются флажолеты (нередко с *tremolo*); музыкальный материал сферы зла исполняется *detache*, *staccato*, *marcato*, активно применяется *col legno*.

В сочинениях для симфонического оркестра ситуация несколько иная. Здесь у композитора есть возможность сделать различные образы тембрально более рельефными. Символом добра остается струнный тембр. В условиях симфонического оркестра *archi* усиливаются группой деревянных духовых инструментов. К воплощению негативных образов активно подключаются медные (в особенности тромбоны и тубы), а также обширно представленная ударная группа (от литавр и большого барабана до вуд-блоков и флексатона).

Таков, в общих чертах, авторский подход композитора к воплощению центральных для его творчества семантических констант. Уже данный уровень весьма наглядно, хотя и несколько схематично, демонстрирует особенности композиторского творческого метода. Не ограничиваясь сказанным, в дальнейшем мы более подробно остановимся на каждом из полюсов, углубимся в способы практического воплощения означенных семантических констант. В опоре на фундаментальное онтологическое различие двух категорий, а также на укрупненно-риторический способ их фиксации у Васкса, мы покажем далее, как и насколько последовательно, ярко и методологически выверено композитор создает музыкальные характеристики добра и зла в пространстве своей музыки.

3.1 Образ добра в музыке Васкса

В 1985 году Васкс создал трио «*Episodi e canto perpetuo*» для скрипки, виолончели и фортепиано. Драматургическое решение данного сочинения (по

предложенной нами схеме, образец второй модели послания) Вакс характеризует, как «тяжелый путь через зло, сомнение и страдание к любви, воплощенной в музыке» [153, с. 310]. После шести эпизодов (Crescendo – Misterioso – Unisoni – Burlesca I – Monologhi – Burlesca II) с драматичной кульминацией в Burlesca II следует новая, светлая музыка части *Santo perpetuo* (рисунок 1).

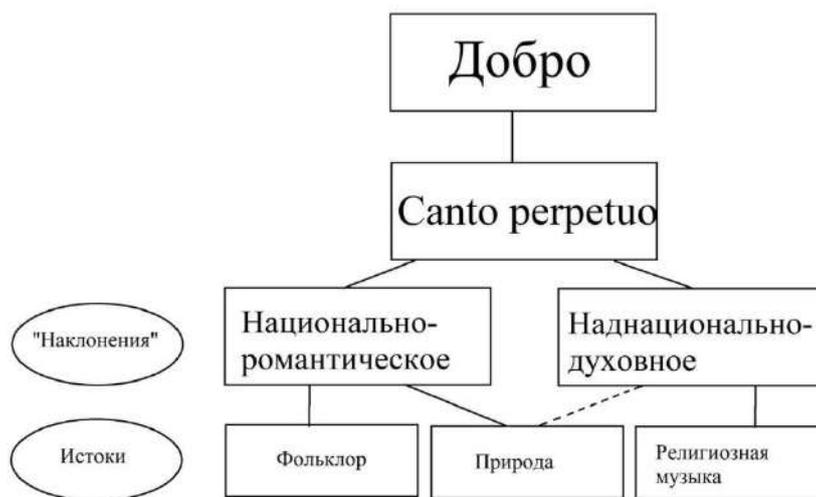
Название части – «Бесконечное пение» – ярко характеризует как содержательный аспект данной музыки, так и его основные композиционные принципы. В противовес инструментальному характеру предыдущих частей, основным «модусом» *Santo perpetuo* является песенность. Из долгого звука *e* второй октавы разворачивается непрерывная скрипичная кантилена со «свободным, несимметричным ритмом» (А. Львов). Напряженность предыдущих частей цикла сменяет более спокойное, лишенное драматизма диатоничное звучание. Слегка меланхолический характер музыке придает опора на *cis-moll*.

Такое струнное «пение» пронизывает все «*Santo perpetuo*». Контрастирующее крайним разделам экспрессивное звучание середины достигается благодаря тембральному и тесситурному обновлению (мелодия переходит в партию виолончели), гармоническому развитию.

«*Episodi e santo perpetuo*» не является первым сочинением, в котором для воплощения образа добра Вакс обращается к подобной ритмоинтонационной логике. Но именно в данном опусе «бесконечное пение» не только музыкально воплощено, но и зафиксировано семантически. В результате, композитор раскрывает взаимосвязь категории добра и логики интонирования *santo perpetuo*. Данное соотношение композитор закрепляет, уточняет и подтверждает далее в каждом новом опусе. Таким образом, *santo perpetuo*, лежащее в основе технологического решения, постепенно трансформировалось в базовую для художественного метода Петериса Вакса систему интонирования.

Кристаллизация творческого метода композитора оказала влияние на образ добра и его «материальный носитель» – *canto perpetuo*. Для наглядности, приведем и прокомментируем схему, в которой отражены основные модификации «бесконечного пения», а также его интонационные истоки (схема 5).

Схема 5. Воплощение добра в музыке П. Вакса



В сочинениях Вакса 1970-х – начала 1990-х гг. *canto perpetuo* фигурирует в национально-романтическом варианте, что обуславливается эстетическими ориентирами в данный период творчества. В первой главе было отмечено, что в тот момент музыка, по словам композитора, была для него, помимо прочего, способом выражения гражданской позиции. Вакса волновала тема независимости Латвии, национальной самоидентификации, о которых он постоянно говорил в своих посланиях. Категория «национального» воспринималась композитором в качестве одного из синонимов добра.

Основным истоком формирования *canto perpetuo* в тот период стал латышский фольклор. Интонационность «бесконечной кантилены» Вакса связана с протяжной народной песней. На фольклорную природу *canto perpetuo* указывает песенность и пластичность мелодической линии,

небольшой диапазон тематического ядра (как правило, в объеме кварты или квинты), диатоника и модальность, небыстрый темп⁶⁵.

«Cantabile» для струнного оркестра – яркий пример логики *santo perpetuo*. Монообразное сочинение, по сути, представляет одну большую «элегическую песню без слов» [153, с. 311] (рисунок 2), создавая которую, композитор стремился «выразить за восемь минут, насколько прекрасен и гармоничен мир» [195, с. 247]. Опираясь на предложенную нами классификацию посланий Васкса, «Cantabile» можно отнести к первой модели. Данное сочинение относится к категории «музыки добра», в которой композитор стремится запечатлеть в звуках абсолютную красоту и гармонию.

Сочинение начинается с четырехтактовой фразы у виолончелей – главного интонационного источника. В дальнейшем поочередно появляются мелодии альты, затем вторых и первых скрипок. С пятого такта устанавливается бесконечная педаль *g* контрабасов, обозначающая основной тон⁶⁶.

Экспозиционный раздел по своему строению напоминает фугу: голоса проводят тему поочередно с проведения основной темы. Однако их дальнейшее развитие происходит по принципу «вариантного прорастания» (В. Протопопов). Композитор плавно вплетает новые линии в музыкальную ткань, создавая у слушателя ощущение естественного, свободного расширения диапазона звучания темы. За четыре проведения диапазон звучания струнного оркестра полностью заполняется. В результате, достигается эффект «хорового» звучания *santo perpetuo*.

Аналогично воплощен образ добра в «Lauda» для симфонического оркестра, созданном в 1986 году. Сочинение представляет хвалебную песнь гимнического характера, посвященную латышскому народу. Ее создание

⁶⁵ Как правило, Васкс не использует подлинные народные мелодии, а прибегает к аллюзиям.

⁶⁶ Модальность темы также влияет на организацию экспозиции (тема начинается *h*-локрийском, в процессе развертывания происходит смена опоры на *g* и переход в миксолидийский лад). Ладовая экспозиция фуги выстраивается следующим образом: *h* локрийский – *g* миксолидийский – *g* ионийский – *d* дорийский (Возможно, образцом подобного ладового решения для Васкса могла стать fuga Д. Шостаковича *C-dur* из op. 87).

приурочено к празднованию 150-летия со дня рождения собирателя национального фольклора К. Барона (1835-1923).

Интересным представляется выбор названия сочинения, которое отсылает к популярному в эпоху Средневековья и Возрождения итальянскому паралитургическому вокальному жанру⁶⁷. В то же время, Я. Кудиньш усматривает связь «Lauda» с жанром романтической симфонической поэмы [183, с. 221].

Сочинение отличает лирико-эпический характер повествования, яркая музыкальная (живописная) образность. Драматургия «Lauda» связана с чередованием контрастных образов, связанных с народной музыкой Латвии, вокальной и танцевальной. Я. Кудиньш выделяет три тематических комплекса. Главный из них – *santo perpetuo* – предстает как обобщенное воплощение хоровой народной традиции, протяжной лирической песни (рисунок 3). Другие темы, в свою очередь, являются аллюзиями на плясовые и хороводные народные песни, танцевальную музыку.

Многое из сказанного выше о *santo perpetuo* в «*Cantabile*» справедливо и для данного сочинения. После небольшого вступления с солирующими деревянными духовыми инструментами начинает звучать «бесконечное пение» струнной группы. Как и в предыдущем примере, экспозиция материала напоминает фугу; основной принцип – постепенное, в восходящем движении расширение диапазона звучания.

В обоих сочинениях Васкс руководствуется общими принципами организации материала. Музыкальная ткань в экспозиции полифоническая, структура раздела напоминает фугато. Голоса включаются по одному снизу

⁶⁷ Лауда (ит. *lauda* - хвала, восхваление, прославление) – «песнопение духовного содержания, исполняющееся вне церковной службы» [58, с. 6]. Особенность жанра заключается в сочетании церковного и светского начала. Первое выражается в мелодике лауды и ее тематике (традиционные для христианской религии сюжеты, прославление Троицы и святых и пр.). Нередко встречается цитирование Священного писания, литургических текстов. Связь лауды с музыкой светской обуславливается не только средой ее бытования, но и пересечениями с популярными жанрами того времени: баллатой, фротоллой и др. За счет стихотворной основы лауда (в отличие от прозаических текстов литургии) более ритмичная; использование итальянского народного языка лишает ее возвышенно-строгого звучания латыни.

вверх. Таким образом, постепенно расширяется и диапазон звучания темы, усиливается динамика – «бесконечное пение» заполняет все звуковое пространство партитуры.

В том же модусе *santo perpetuo* автор работает и в произведениях для солирующего инструмента: в многочисленных концертах, а также некоторых других сочинениях (например, «*Vox amoris*»). Обратимся, например, к Концерту № 1 для виолончели и симфонического оркестра. Произведение относится ко второй модели послания, которое сам композитор характеризует, как «полное идеализма, веры и любви» [153, с. 315]. В крайних частях (*Cantus I* и *Cantus II*) пятичастного цикла ярко воплощен образ добра. Взглянем на экспозицию *santo perpetuo* в первой части Концерта (рисунок 4).

Жанровый контекст здесь определенным образом преобразует *santo perpetuo*. Коренное отличие заключается в присутствии солиста, партия которого является основным источником «бесконечного пения». Оркестр, в данном случае, выступает ладогармоническим фоном, на котором разворачивается виолончельная кантилена. Партии струнной группы заметно менее выразительны ритмически и интонационно. Большее значение в организации музыкальной ткани имеет вертикаль.

По уже обозначенному принципу, бесконечная мелодия виолончели развивается из начального тематического ядра. В данном случае, это четырехтактный мотив в объеме квинты ($a - e^1$), организованная характерным для материала *santo perpetuo* образом (скачок с заполнением). Периодически к партии солиста присоединяются подголоски солирующих деревянных духовых инструментов (кларнет, гобой), дающих все новые версии бесконечного пения.

Таковым предстает *santo perpetuo* в сочинениях Васкса 1970-х – начала 1990-х гг. Произошедшее в музыке Васкса в конце прошлого столетия эстетическое обновление способствовало, в том числе, уточнению авторского метода в отношении «бесконечного пения». Вместо национально-ориентированного, экспрессивного романтического звучания *santo perpetuo*

обрело более возвышенный, медитативный, «наднационально-духовный» характер.

Истоком музыкального обновления «бесконечного пения» и в целом образа добра у Вакса являются религиозные песнопения. «Народное» звучание *santo perpetuo* постепенно сглаживается, интонационность становится более обобщенной, нейтральной. Восприняв эстетику «новой простоты», композитор стремится к более простому и чистому языку.

С новыми ориентирами связаны также изменения в зоне фактуры. Вакс обращается к хоральному складу, не применяет алеаторическую технику. Все чаще композитор пребывает в зоне *Adagio*, в отличие от свойственного «раннему» романтическому *santo perpetuo Andante*.

Проиллюстрируем сказанное сочинением «*Epifania*» для струнного оркестра. Название произведения отсылает к древнегреческому понятию «*epifania*» («явление»), которое использовалось для описания зримых или слышимых проявлений потусторонней силы⁶⁸. В узком смысле, эпифанией также называется один из основных христианских праздников⁶⁹, связанный с явлением Бога.

В данном сочинении можно усмотреть, помимо общей для всего творчества Вакса сверхидеи послания, дополнительную жанровую конкретизацию. Замысел «*Epifania*», его сюжет, драматургическое и композиционное решение отсылают к религиозному жанру видения.

Обозначив смысловое поле, обратимся к музыкальному тексту «*Epifania*» Вакса. Вначале в пустом звуковом пространстве возникает первый тон *e* первой октавы, от которого вверх и вниз постепенно выстраивается

⁶⁸ Термином «эпифания» описываются «явления, воспринимаемые зрительно и на слух одновременно или только на слух... Эпифания предполагается появление божества или какого-либо другого потустороннего существа, например, ангела в иудейско-христианских верованиях, в человеческом образе (например, олимпийские боги у Гомера), в форме проявления каких-либо сверхчеловеческих особенностей (чудеса) или под чужим обликом (например, Зевс в облике быка)» [137, с. 661].

⁶⁹ В узком смысле, эпифания – «церковный праздник, отмечаемый 6 января и прославляющий поклонение волхвов Иисусу и явление Божественного язычникам» [95, с. 467].

звукоряд *e-moll*. В условиях заданной «системы координат» появляется главная тема возвышенного характера. Она напоминает религиозные песнопения: излагается трехголосным хоралом в среднем регистре. Тему сопровождает легкое tremolo первых скрипок (рисунок 5).

В первом разделе формы тема появляется три раза, неизменными сохраняются ее гармоническая организация и фактура. С каждым новым проведением увеличивается число голосов. От крайних голосов первоначального трехголосия, как световые лучи, вверх и вниз расходятся октавные удвоения. Подобно источнику света, который приближается к смотрящему, главная тема обретает яркость и силу звучания.

Особой деталью является предваряющая каждое проведение двухтактовая конструкция с поступенным нисходящим движением в объеме квинты *a – e*. Изначально присутствуя в партии альтов, данный элемент переходит к виолончелям; в третьем проведении к ним присоединяются контрабасы. Семантику данного приема в рамках концепции сочинения можно трактовать как переход из мира «горнего» в «дольный».

Схожими чертами обладает другой опус Вакса – медитация для солирующей скрипки и струнного оркестра «*Vientūlais eņģelis*» («Одинокий ангел»). Сюжет сочинения Вакс увидел во сне: «Ангел со слезами на глазах, наблюдая, парит над опустошенной Землей, и почти незаметное нежное прикосновение его крыльев приносит утешение и исцеление. Это сочинение – ответ на боль» [202].

Предпосланная программа ярко отражает не только содержательный аспект, но и особенности музыкального воплощения. Голос солирующей скрипки тихо парит в высоком регистре (рисунок 6). Его партия представляет уже хорошо знакомую нам бесконечную диатоническую кантилену – образ совершенного, прекрасного, божественного. Полтора октавами ниже располагается оркестр – земной образ. С большого «расстояния» различимы лишь общие «очертания»: tremollato (свободное и ритмическим выписанное) в партии скрипок и альтов.

Интересный процесс происходит на нижнем «этаже» партитуры, где виолончели и контрабасы в унисон постепенно поднимаются по звукам гаммы *cis-moll* (начиная с *cis* большой октавы). Их движение ритмически неравномерно: оно то ускоряется до четвертных нот, то замедляется. Достигнув *e* первой октавы – нижней ноты тремолирующего пласта – движение низких струнных переходит в нисходящее, устремляясь к первоначальной высоте. Однако каждый раз снова преодолевая этот путь, инструменты поднимаются все выше, стремясь пройти сквозь «земной» тремолирующий пласт и приблизиться к партии «ангела».

Совсем иначе организована оркестровая музыкальная ткань, когда мелодия солиста спускается в средний регистр. Семантически и музыкально более насыщенные партии струнных инструментов постепенно превращаются в *santo regretuo* и устремляются вверх. Это и есть то самое «исцеление» и «утешение», которое дарует прикосновение «божественного» (рисунок 7).

Сейчас сфера сакральной музыки занимает в творчестве композитора ведущее положение и представлена множеством сочинений. Сюда относятся оркестровые «*Vientulais engelis*», «*Viatore*», «*Epifania*», сочинение «*Da pacem Domine*» для органа соло и др.⁷⁰ В каждом из них мы встретим схожий принцип воплощения добра.

В настоящий момент две версии *santo regretuo* – романтическая и духовная – сосуществуют в рамках художественного метода Вакса. В то же время, заметна общая тенденция к сакрализации музыки, что выражается не только в количественном преобладании духовных сочинений, но и в качественной трансформации авторского послания, его языковом и стилевом обновлении⁷¹. Произведения XXI века отличаются большей простотой и понятностью: «Я чувствую, что мои будущие произведения будут более

⁷⁰ Также к данной сфере всецело примыкает хоровое творчество Петериса Вакса с середины 1990-х гг. Хотя его рассмотрение выходит за рамки данной работы, отметим, что принципы *santo regretuo* в его сакральном варианте оказываются справедливыми и для вокальной музыки данного периода творчества.

⁷¹ Например, в новых работах – даже романтического характера – Вакс существенно ограничивает обращение к привычной ему алеаторической технике, сонорике и сонористике.

мирными, медленными, более аскетичными, чем те, которые до сих пор видели свет, избавлюсь от всего лишнего. Я лишь сохраню чистоту звуков» [206].

Образная сфера добра воплощается в музыке Васкса, в первую очередь, посредством *santo perpetuo*, однако не ограничивается им. В сочинениях композитора присутствует ряд других, относительно самостоятельных «звуковых проявлений» добра, которые по-новому раскрывают и дополняют «бесконечное пение».

В частности, к ним относится сфера народной музыки *per se*, уже упомянутая в контексте «Lauda». Данные темы плясового характера исполняются в более подвижном темпе, нежели распевное *santo perpetuo*. В материале такого типа сильно ощущается метроритмическая основа: как правило, в размере 2/4 с ощущением постоянной четвертной пульсации, в которую «вплетена» мелодическая линия.

В зависимости от конкретного сочинения, организация музыкальной ткани может быть различна. В предложенном нами примере из «Lauda» композитор, постепенно увеличивая число исполняющих тему голосов (канон двух тем), приходит, по сути, к шестиголосному сонористическому пласту в партии деревянных духовых инструментов. Общая функция струнной группы и поддерживающей ее арфы – сохранение метрической сетки. Однако здесь уже проявляется тенденция к мелодизации – пульсация четвертями сменяется поступенным движением восьмыми нотами. Особый колорит добавляют солирующие валторны, чья партия также подвержена мелодизации: pedalные тоны и четверти-акценты перерастают в длинную мелодическую линию.

Несмотря на качественно иной (пусть и онтологически родственной) музыкальный материал открыто народных тем прослеживается интонационная и ладогармоническая общность с *santo perpetuo*. Схожим является и принцип развития, суть которого в заполнении музыкального пространства и тотальной мелодизации музыкальной ткани.

Помимо «Lauda» народные образы представлены, например, в пасторальных Концертах для английского рожка, гобоя и симфонического оркестра, Симфонии № 1 для струнного оркестра. В совокупности с «бесконечным пением» народные образы способствуют раскрытию в творчестве Вакса идеи «национального», для композитора важной и несомненно положительной.

Другой сопутствующей *santo perpetuo* сферой является проявление «природного» начала. Здесь, однако, стоит отметить, что в понимании Вакса, вся его музыка генетически связана с родной природой, в которой он видит «главный стимул к творчеству... источник вдохновения... Ведь природа – это совершенство» [82, с. 21], т.е. одно из проявлений добра в мире. «Услышанное птичье пение... закат солнца... Они всегда где-то внутри меня, а позже из них рождается какая-то музыкальная мысль, музыкальная идея» [82, с. 21].

Природа всегда присутствует в бесконечной мелодии *santo perpetuo*, танцевальных темах и пасторальных наигрышах – в целом в образе добра, – что связано с происхождением из народной музыки. В то же время, «природное» в посланиях Вакса может проявляться самостоятельно, дополняя и по-новому раскрывая *santo perpetuo*.

Образ птиц, который всегда имел для латышского автора особое значение, является одним из частных проявлений природы. Как символ надежды, жизни, красоты и гармонии он появлялся и в «радостных» (например, «Lauda»), и в драматических сочинениях Вакса (Симфония № 1 «Balsis», Симфония № 2 и др.). Композитор говорит, что «отсутствие птиц настораживает, это своего рода предостережение. Значит, что-то в природе нарушилось, утеряно необходимое равновесие» [153, с. 308].

Согласно официальному каталогу, один из ранних «орнитологических» опусов Вакса – Первый духовой квинтет «Музыка улетающим птицам». Написанное в консерваторский период, сочинение ярко отражает авторские стилевые искания, поиск собственного музыкального языка. Найденный в данном сочинении метод реализации образа птиц останется для Вакса

базовым и в более поздних работах: симфониях, оркестровом «Послании», «Lauda», Концерте для гобоя, а также Струнном квартете № 2 «Vasaras dziedājumi» («Летние песнопения»), «Cantus ad rasem» и пр. Основными чертами образа являются подобная птичьей интонационность (остинато, обилие трелей и пассажей), опора на диатонику, свобода и импровизационный характер изложения. «Голоса птиц» всегда сопровождает тихая оркестровая педаль – фон, придающий «объем» звуковой картине природы.

Рассмотрим принцип реализации «орнитологического» образа на примере уже известной нам «Lauda». «Музыка птиц» появляется в сочинении далеко не сразу и в особый с точки зрения драматургии послания момент. После генеральной кульминации *canto perpetuo* (ц. 35-36) и завершающей ее алеаторической «фазе» (ц. 37) звучание вдруг становится совершенно иным. В ц. 38, когда эмоциональный заряд кульминации еще не исчерпан, появляется прообраз «птичьих» переключек у солирующих медных инструментов, плавно переходящий в настоящую «музыку птиц» (ц. 40) деревянных духовых с поддержкой ударной группы (темпл-блоки, маримба) (рисунок 8). «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 *canto perpetuo*, постепенно заполняя пространство партитуры.

Феномен добра, столь важный для мировоззрения композитора, эстетики его творчества, «обретает плоть» в *canto perpetuo* – особом типе ритмоинтонирования. Его важными приметам являются вокальная интонационность – народная или «природная» («музыка птиц»), опора на диатонические лады, континуальность. Основными принципами развития выступает линейное (преимущественно интонационно свободное) развертывание материала с постепенным увеличением количества голосов и заполнением всего диапазона звучания оркестра. Даже в ситуации, когда активно проявлено ритмическое начало (народные темы) или воспроизводятся

голоса птиц, Вакс стремится к мелодизации музыкальной ткани и непрерывности звучания – бесконечному пению о прекрасном.

Несмотря на очень стабильные, максимально наглядные практические принципы воплощения добра, итоговый художественный результат всегда оказывается очень индивидуализированным. На наш взгляд, здесь играет роль не только контекст (во всех смыслах), но и общая эстетическая установка: несмотря на то, что у добра бесчисленное множество проявлений, оно всегда одной природы – божественной.

3.2 Образ зла в музыке Вакса

Послания Вакса всегда посвящены добру. Редкие сочинения не несут в себе этого «внутреннего положительного заряда»⁷²: для композитора «очень трудно... писать музыку, в которой доминирует момент негатива и агрессии, – это сжигает» [113, с. 21]. В то же время, Вакс не может избежать темы зла, без которой в полной мере не могла бы реализоваться идея послания, ведь добро не существует само по себе. Сколь бы ни были сильны эстетические установки сына баптистского пресвитера на «превосходную степень земных ценностей», несовершенный мир человека «заражен злом». Именно потому, что всегда есть «тьма», и нужно постоянно акцентировать идею «вечного света».

Несмотря на общую «позитивную установку», оттеняющие «свет» негативные образы неизбежно проявляются в музыке Вакса. Значит, нам необходимо рассмотреть механизм их создания, а также определить, как с точки зрения творческого метода при их реализации учтено онтологическое различие добра и зла.

⁷² Имеются в виду, в первую очередь, некоторые инструментальные сочинения, отнесенные нами к третьей модели послания (о них пойдет речь в следующем разделе главы), а также ряд драматических хорových опусов второго периода творчества.

Ранее уже описан комплекс основных средств, которые композитор использует для создания негативных образов. К ним относятся опора на интонационность инструментальной природы, симметричные лады, жанровые модели профессиональной западноевропейской музыки (токатта, бурлеска, вальс и пр.). В зависимости от контекста, автор прибегает к гомофонно-гармоническому складу или же применяет приемы имитационной полифонии. Образная сфера зла в музыке Вакса всегда связана со сферой подвижных темпов.

Как и в случае с добром, Вакс, создавая образ зла, не просто работает на уровне характера звучания, музыкальных ассоциаций и антитез, но стремится запечатлеть отличительные качества избранного явления. Творческий метод латышского композитора связан с поиском таких принципов реализации дихотомии добра и зла, которые бы смогли ясно и однозначно передать саму суть каждого из них.

При всей уникальности композиторской практики Вакса и его творческого метода как системы сама по себе идея реализации образа зла посредством перечисленного выше комплекса средств выразительности, опоры на очерченный круг жанров (преимущественно токаттных, скерцозных, танцевальных), не является уникальной. В историческом и музыкальном контексте творчества латышского композитора есть методологически схожие примеры решения данной творческой задачи. В частности, они представлены в музыке Д. Шостаковича и А. Шнитке⁷³. Петерис Вакс, несомненно, был знаком с творчеством старших современников, что повлияло на формирование его собственного творческого метода. Упомянутая выше универсализация (на внешнем уровне) технологических решений, связанных с воплощением зла,

⁷³ Конечно, круг композиторов, искавших способы воплощения дихотомии добра и зла (и в итоге пришедших к схожим принципам), не ограничивается двумя приведенными именами. Их выбор обоснован тем, что творчество данных авторов хронологически совпадает с «советским периодом» развития отечественной музыки, гранды которого оказали прямое влияние на творческий метод Вакса.

позволяет выявить схожие приемы в «злой» музыке мэтров XX века, фиксируя при этом последовательное развитие данных приемов и трактовок у Васкса.

Характеризуя подход Шостаковича к созданию образа зла, В. Бобровский отмечает свойственный композитору «метод наглядного, гротескового отображения» [23, с. 18]. Его суть состоит в изображении негативного «через “злое” в самом звучании», синтезировании «приемов музыкального воплощения образов зла, свойственных предшествующим эпохам» [23, с. 18].

Однако не будет преувеличением сказать, что данная характеристика – как общая установка – применима также к творческому методу А. Шнитке и П. Васкса (а также многих других композиторов). Каждый из них стремится к более явному, очевидному (однозначному) отображению зла, при этом опираясь в процессе создания образа на уже имеющийся в художественной практике опыт. В частности, мощным источником моделирования зла является богатое наследие романтической эпохи, где «негативное» фигурирует не только как явление фантастическое, но и вполне «земное», бытовое, «человеческое».

Описывая метод Шостаковича, В. Бобровский указывает две его важные предтечи из века девятнадцатого. В рамках отечественной культуры музыковед усматривает пересечения с программной и оперной музыкой, для которой было характерен особый комплекс средств выразительности при создании сказочных негативных образов (в частности, в музыке М. Глинки, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова). К числу таких специальных средств относились «отказ от мелодической напевности, возникновение особых ладов, стремление к остроте и характеристичности гармонии и т.д.» [23, с. 18]. Черты такого подхода обнаруживаются и в «портретно-характеристическом» [23, с. 19] методе Шостаковича, в «отчетливости» и ясности образов.

С другой стороны, на творческий метод Шостаковича оказала влияние практика исследования «семантического потенциала» жанров (например, вальса, скерцо), которая также берет начало в XIX столетии (в музыке Л.

Бетховена, Ф. Листа, Г. Берлиоза, М. Мусоргского, П. Чайковского и др.). XX век продолжил этот процесс, открыв новые семантические измерения «старых» жанровых моделей, что ярко проявилось, в частности, у Г. Малера, А. Берга, С. Стравинского, С. Прокофьева и др. По-иному в их творчестве зазвучали токката, бытовые и танцевальные жанры. В контексте отображения «негативного» особую роль сыграла также трансформация сферы «комического», которая оборачивается своей противоположностью. В прошлом столетии композиторы примерили «злую» маску на скерцозные жанры. Зловещие, мрачные, подчас гротесковые⁷⁴.

Учитывая исторический опыт и в опоре на принципы непрограммного симфонизма, Шостакович, как пишет В. Бобровский, создал «обобщенно симфонический метод наглядного, непосредственного отображения злого начала» [23, с. 18]. При этом зло у композитора – это зло *становящееся*; вырастающее из обыденных, казалось бы, непримечательных или даже совсем наивных, «смешных» вещей⁷⁵.

Схожей оказывается позиция Шнитке: «В жизни зло может подстергать на каждом шагу и принимать любой облик для достижения своих коварных целей» [2, с. 71]. Его творческий метод, как и у Шостаковича, связан с демонстрацией обыденности зла, отчего оно становится еще страшнее. Даже образ абсолютного зла – «Das Böse» (Е. Акишина) – Шнитке характеризует через бытовые танцевальные жанры: танго, фокстрот, марш⁷⁶, – которые в его интерпретации всегда несут отрицательную семантику. Как и Шостакович,

⁷⁴ В. Бобровский отмечает, что в творчестве Шостаковича «гротеск поднимается до уровня высокого философского обобщения, становится методом обличения социального зла, методом искусства высокого гуманизма» [23, с. 19].

⁷⁵ Как пишет М. Арановский: «...пласт комического несет у него [Шостаковича] активный отрицательный заряд Это относится не только к скерцозной сфере, которая уже в силу своей традиционной семантической функции вводит в симфонию комический элемент, а значит, и создает предпосылки для его преобразования в злое комическое, но и для тех же маршей, которые, по крайней мере, поначалу кукольно смешны и, кажется, не таят в себе ничего угрожающего. Страшными они становятся позже. В этом и состоит метод композитора. Он подвергает анализу реальность и обнаруживает зло в обычном, повседневно-бытовом. Зло ходит рядом, живет по соседству... Зло вырастает из почвы самой жизни, жизнь пронизана им, оно “такое же, как мы”» [7, с. 236].

⁷⁶ Например, во II части Симфонии №1, III части №3, II части Альтового концерта.

Шнитке создает яркий образ зла за счет индивидуальных тембровых (низкие медные духовые инструменты, контрабас), фактурных («отрицательный “perpetuum mobile”» [2, с. 68]), интонационно-гармонических (диссонантные созвучия и кластеры, хроматическая гамма) решений.

Разрушительную силу «Das Böse» Шнитке демонстрирует, в том числе, посредством особой разновидности «негативного», которую Е. Акишина характеризует формулой «зло как сломанное добро». Подобного рода образ создается за счет «искажения» жанров, изначально не имеющих в творчестве композитора устойчивой отрицательной коннотации (вальс, хорал): «их позитивность рушится, деформируется под воздействием “Das Böse”» [2, с. 72]⁷⁷. За счет подобного приема «заражения» жанров Шнитке наглядно показывает свое понимание механизма *становления* зла.

По-своему продолжает данную «традицию» наглядного изображения зла Петерис Вакс. Сходство с творческим методом старших коллег обнаруживается как на уровне философско-эстетическом («земное» происхождение явления), так и композиционно-технологическом (применение специального комплекса средств выразительности, жанровая характеристика). С другой стороны, авторский подход Вакса к созданию образа зла обладает уникальностью как в понимании сути явления, так и законах его музыкальной проекции. О трактовке зла Ваксом и его месте в философии творчества музыканта было сказано во второй главе данной работы. Обратимся теперь непосредственно к рассмотрению особенностей соответствующего композиционного процесса.

Ключевыми чертами образа зла у Вакса являются его изобразительность, формульность, что, по мысли композитора, должно работать на эффект *обезличенности*. «Негативное» в музыке данного автора никогда не предстает персонифицированным (в отличие, например, от Шостаковича и Шнитке), но представляет, как говорит сам композитор,

⁷⁷ Например, вальс в кантате «История доктора Иоганна Фауста», V части Фортепианного квинтета, II части Симфонии №3. II часть Альтового концерта.

«угрозу, которая где-то притаилась» [153, с. 316]. С обезличенностью зла, а также его онтологической искусственностью связан изобразительный характер образа. Васкс не может *выразить* зло, лишь убедительно *изобразить*. «Негативное» намеренно «развоплощается» композитором до мелких, похожих на паттерны, повторяющихся структур, форм общего движения, растворяется в гармонической «атмосфере» уменьшенного звукоряда.

Зло имеет «земные» корни, постоянно присутствует в окружающей действительности, но в музыке Васкса мы видим лишь его изображение. «Отдаляя» зло от действительности, превращая в «знак», «картинку», Васкс «обезоруживает» его, лишает привлекательности и обольстительности, столь свойственной «негативному».

Эмблематический характер образа зла в контексте творческого метода П. Васкса реализуется за счет «типизирования»: создания ярких, легко узнаваемых тематических комплексов. Особую роль обретает при этом жанровая характеристика. Зло в музыке латышского композитора, как правило, предстает в виде вихреобразной токкаты или же гротескового, страшного скерцо-вальса. В отличие от сферы добра, здесь представляется затруднительным выявить основную «проекцию» зла. Отметим попутно, что не имеет значения, идет ли речь о жанровой сфере, области фактуры, тематизма и т. д. – принципиально подход всегда един. Как различные грани (или даже стадии «развития», «степени»), несколько риторически типизированных тематических характеристик всегда появляются в посланиях композитора *вместе*, представляя собой обобщенный, собирательный образ зла.

Зло, решенное на жанровом уровне сквозь призму токкатного движения, либо посредством синтезированного «негативного» скерцо, на практике, как правило, реализуется через две интонационно-тематические идеи. В первом случае, оно изображается через подвижную моторную музыку. Здесь в основе темы лежит краткий мотив, структурно связанный с уменьшенным звукорядом. Композитор работает с ним, как с паттерном, постепенно

складывая тематическую линию. Развертывание материала происходит за счет многократного повторения данного мотива с изменением высоты и варьированием структуры.

Конечный звуковой облик токкатной темы может быть различным. Наиболее часто встречаются два варианта. В первом случае, тема представляет собой, в общем, восходящее движение по звукам уменьшенного звукоряда «тон – полутон», как правило, от звука *d*. Однако подъем происходит неравномерно: по мелодическому рисунку заметно членение звукоряда на небольшие сегменты из четырех звуков в диапазоне *cis – f, e – as, ais – d* etc. Внутри них звуки располагаются различным образом – последовательно или через звук. Важные высоты (*d, as*) закрепляются многократным повторением.

Обращает на себя внимание характерное механистичное движение ровными шестнадцатыми в быстром темпе, рисунок взлетающей вверх вихреобразной мелодии, сухой штрих *detache*. В отличие от интонирования *santo perpetuo* – «бесконечного пения» – здесь мелодическая линия не обладает «длинным дыханием», постоянно прерывается «восклицаниями» оркестра. Такова, например, одна из тем II части Концерта № 1 для виолончели и симфонического оркестра, к которому мы обращались ранее (рисунок 9).

Есть другая, не менее распространенная в музыке Васкса модификация данного тематического материала в пунктирном ритме. Его можно наблюдать, например, во II части Флейтового концерта (рисунок 10). За счет «шагающего» баса (восходящего по звукам уменьшенной гаммы), в звучание темы приобретает характер марша⁷⁸.

Зло действительно страшно, если поддаться ему. Но оно не способно к развитию, поскольку искусственно. Так и токкатная тема, кружась, поднимается все выше, но композитор не позволяет ей преодолеть изначальную замкнутость своей симметричной структуры. Тщетны и усилия оркестра. Уже к девятому такту ц. 35 он подключается практически в полном

⁷⁸ Данный тематический материал вызывает стойкие ассоциации с механистичным маршем из разработки I части Симфонии № 5 Д. Шостаковича.

составе. Но его роль, по большей части, ограничивается короткими, внешне эффектными репликами-«выкриками» на октавных и малосекундовых интонациях, движением по уменьшенному звукоряду или же «наращиванием» диссонансов.

Есть и другая, также активно используемая Васксом, токкатная «идея». Она также представлена во II части Концерта для виолончели (рисунок 11). В основе темы лежит четырехзвучный мотив, однако звуки расположены в объеме ум. 5: $g - b - c - des$. Особенность данного варианта состоит в наличии скрытого двухголосия: в то время, как верхний голос «циркулирует» в пределах м. 3, нижний – настойчиво повторяет звук g .

Развертывание тематического материала осуществляется схожим с предыдущим вариантом образом: изначальный паттерн может «переставляться» на новую высоту, или же он постепенно «расширяется» и звуки верхнего и нижнего голосов все более отдаляются друг от друга. Но качественного преобразования (выведения из общих принципов индивидуального воплощения), какое имеет *canto perpetuo*, эти манипуляции не дают.

Развитие материала данного типа происходит восходящими волнами. Динамизация процесса достигается внешними средствами, без качественной трансформации: увеличение длительности звучания за счет дополнительных повторов, уплотнение фактуры посредством подключения новых голосов (унисоны, каноны, расширение и постоянное обновление ударной группы), усиление динамики, расширение диапазона звучания, тембровые модификации (в сторону большей «жесткости»). Особенно активно с точки зрения модификации тембра Васкс работает с группой *archi*, активно применяя *pizzicato* и *col legno*.

Другой важной опорой для Васкса в процессе создания негативных образов является категория «комического», проявленная через жанры скерцо, бурлески. Причем, она парадоксальным образом выступает как более агрессивная и жесткая, нежели токката, характеристика зла. Жанровой

основой, в данном случае, выступают скерцо, бурлеска и вальс в гротесковом, нарочито устрашающем звучании.

Как и в токкатном материале, основной принцип темообразования – «формульность»: краткость интонационных конструкций и их повторяемость. Но здесь Васкс последовательно опирается на форму периода повторного строения.

Как и в случае с токкатой, скерцозный материал представлен в нескольких версиях. Одна из них – гротесково-помпезная, на первый взгляд, диатоничная тема. Приведем ее вариант из II части Концерта № 1 для виолончели, *Vivace ironico* (ц. 23) (рисунок 12). Тема излагается в два голоса, расположенные в интервал сексты или терции. Верхний голос идет по звукам *e – g – a – c*, нижний – *g – b – cis – dis*. Однако за внешней «благозвучностью» скрывается типичный для образа зла у Васкса уменьшенный звукоряд.

Автор не позволяет слушателю обмануться в семантике темы. Ей свойственны все характеристики негативной сферы. Независимо от состава, она всегда исполняется *tutti*, в громком динамическом нюансе. Важный штрихом являются также форшлагги, которые подчеркивают гротесковый характер темы.

Схожее воплощение имеет и другая версия «комического» – «злая» «бурлеска-вальс». Данная тема, появляясь последней, замыкает презентацию зла и представляет его самую «острую» грань. С ней, как правило, связана генеральная кульминация зла в сочинениях Васкса. Во II части Концерте № 1 для виолончели данная тема появляется последней, в разделе *Più mosso* (ц.26) (рисунок 13). Характерная особенность темы – «сломанный» метр (3/4 + 2/4)⁷⁹: нарочитое искажение, которое за счет повторений закреплено в строгой «схематизированной» структуре.

В звучании *tutti* на *ff*, с привлечением многочисленных ударных инструментов тематизм приобретает поистине грозный, страшный вид.

⁷⁹ Иногда (например, в Симфонии № 3) Васкс записывает ее в размере 5/8.

Однако «иронические» темы зла также, как и токкатные, изобразительны («не выразительны»), и поэтому не способны к качественному перевоплощению. Основными способами динамизации становятся увеличение длительности звучания (по горизонтали) и изменения в инструментовке (по вертикали).

Презентация зла не исчерпывается в полной мере приведенными нами примерами. Однако указанные выше тематические идеи являются наиболее яркими, экспрессивными и часто встречающимися его отображениями. Другие элементы, по большей части, носят вспомогательный характер (например, оркестровые восклицания, вступительные «фанфары»⁸⁰) или же являются более индивидуализированными темами на основе уже рассмотренных нами комплексов⁸¹.

Как уже было отмечено, зло в музыке Вакса эмблематически «заклеймено», что достигается, во многом, за счет повторения, прямого цитирования в новых сочинениях найденного ранее тематического материала. Здесь вновь заметно онтологическое различие добра и зла. Еще раз зафиксируем этот принципиальный для творческого метода композитора момент: добро у Вакса всегда имеет индивидуальное художественное воплощение на основе общей (для Вакса) логики «вечного пения»; зло, напротив, культивируется однотипное, всегда одинаковое и неизменное.

Все приведенные нами тематические константы многократно встречаются в музыке Вакса, не только оркестровой, но и камерной. Поскольку цитируются, как правило, не просто отдельные фрагменты, но весь собирательный образ зла, выступающий как совокупность тем одного порядка, далее мы, приводя примеры, ограничимся лишь названиями сочинений без указания конкретных цифр и разделов.

⁸⁰ Например, начальные аккорды II части (*Quasi una burlesca*) Концерта для флейты и симфонического оркестра или II части (*Toccata*) Струнного квартета № 4.

⁸¹ Например, главная тема II части (*Quasi una burlesca*) Концерта для флейты (ц.4). Уникальная с точки зрения конечного звукового воплощения, она, тем не менее, «собрана» на основе параметров-репрезентантов семантической константы зла у Вакса: преобладание небольших повторяющихся фраз, совмещение скерцозных (например, форшлагги) и токкатных (движение шестнадцатыми) элементов, опора на уменьшенный звукоряд, общий вихреобразный характер.

Подобный метод реализации образа зла применен Ваксом, помимо Концерта № 1 для виолончели и симфонического оркестра, Концерте № 2 для виолончели и струнного оркестра, Концерте для флейты и симфонического оркестра, а также камерных опусах: Фортепианном трио «Episodi e canto recitato», Струнном квартете № 4. Все эти произведения относятся ко второй модели послания, где автор «объективирует» образы добра, зла и человека между ними.

Забегая вперед, отметим, что аналогичным способом зло реализуется и в относящихся к третьей модели послания сочинениях. Эта модель предполагает более «личностную» трактовку проблемы, что предусмотрено самим типом послания (от лица автора). Тем не менее, зло и здесь все также опознаваемо. Примерами могут служить Концерт № 1 «Далекий свет» для скрипки и струнного оркестра, Симфония № 2, Симфония № 3, камерные сочинения «Книга для виолончели», Соната и «Bass trip» для контрабаса соло, «Соната одиночества» для гитары соло, Соната для флейты соло и многие другие. Данное обстоятельство позволяет сделать вывод, что зло – «объективированное» или же «очеловеченное» («переживаемое» автором и от лица автора) – всегда остается злом. Оно узнаваемо и четко фиксировано благодаря своим музыкальным (и, благодаря риторическим механизмам – и смысловым) характеристикам. При этом, в отличие от «живого», «настоящего» добра, зло всегда обезличено, изобразительно и формульно.

3.3 Человек: между добром и злом

Человек для Вакса – совершенно особенная, в определенном смысле, сакральная фигура. Он адресат и, в то же время, основное действующее лицо его посланий. Добро и зло, как категории нравственные, существуют лишь относительно человека и только, проходя сквозь призму «человеческого» обретают смысл.

Человек у Вакса – это поле взаимодействия добра и зла. Обе образные сферы, независимо от их онтологического статуса и способов художественной реализации являются, в конечном счете, константами – семантическими и музыкальными постоянными. Вне человека они лишены возможности взаимодействовать и качественно изменяться. В посланиях Вакса добро и зло *per se* всегда «изолированы» друг от друга, разнесены по разным частям (разделам). Местом их действительной встречи становится зона «человеческого», где нет однозначной определенности, поскольку и выбор в пользу одного из полюсов еще не сделан. Человек в творческом методе латышского композитора – это вектор, от которого зависит, какая из сил возьмет верх.

Направление данного вектора предопределено спецификой авторского послания: человек у Вакса всегда выбирает сторону света, потому что добро должно побеждать зло. Но выбор никогда не бывает легким. В музыке Вакса человек всегда находится в состоянии сомнения, душевного волнения. Композитор запечатлевает его внутренние терзания в длинных монологах, экспрессивных каденциях.

В первом приближении, может создаться ощущение, что человек у Вакса практически не обладает индивидуальной музыкальной характеристикой, «разговаривая» интонациями добра и зла. Но это не так: уникальность «человеческого» кроется не в самом материале, действительно производном от базовых полюсов, но в принципах работы с материалом, манере подачи, законах его преобразования. Сущность человека, как явления, раскрывается в том, *как* он говорит о добре и зле на их языке, присваивая себе этот язык, в ходе адаптации делая его своим.

Наглядно «человеческое» проявляется в сочинениях, относящихся ко второй и третьей модели послания. В каждой из них авторский подход различается, в зависимости от того, от какого лица (третьего или первого) идет повествование. Для иллюстрации заявленных выше тезисов сфокусируем внимание на этих двух версиях посланий Вакса.

Сочинения, которые мы относим ко второй модели послания представляют более объективированный, очень понятный, но, в то же время, обобщенный вариант всех составляющих упомянутого синтеза (Добро, Зло, Человек). Композитор «поучает» и «наставляет» слушателя, наглядно показывая диспозицию сил: образы добра и зла и фигура человека между ними. Процесс человеческого выбора нарочито демонстративен. Васкс отчетливо обозначает путь, который должен пройти его персонаж, прежде чем обрести достаточно энергии и душевных сил и сделать шаг в сторону света.

Обратимся вновь к тексту Первого виолончельного концерта, но на этот раз к III части, озаглавленной композитором как *Monologhi*. Экспозиция образов добра и зла, в *Cantus I* и *Toccata I* соответственно, сменяется этапом их взаимодействия и трансформации сквозь призму «человеческого». Драматургический план *Monologhi* развивается по спирали. Трижды воспроизводится последовательность главных образов: зло – человек – добро. С каждым новым этапом, сильнее ощущается ориентированность героя («человека») к стороне добра. Чем дальше, тем более «чистой», диатоничной становится партия виолончели, исчезают резкие, свойственные образу зла, ритмоинтонации.

Риторичность творческого метода Васкса наглядно проявляется в партии солиста. Здесь композитор фиксирует мельчайшие изменения состояния героя: музыкальный материал (остинато на звуке *c* с характерной триолью четвертями), отрывки предыдущих тем, как в калейдоскопе, сменяют друг друга. Высокую степень эмоционального напряжения подчеркивает свободный характер исполнения (ремарка «*rubato*»), внезапные ритмические ускорения и замедления, ферматы, активная динамика, резкие тесситурные перемещения.

Переход в сферу «человеческого» подчеркивается сменой способа организации музыкального времени: в партии виолончели композитор переходит на запись вне метра (ц. 43) (рисунок 14). Теперь это иное – «потокосное» время, в котором существует человек.

Максимально ярко состояние героя отражают каденции (рисунок 15), где его «внутренний монолог» достигает эмоционального пика. Особой, семантически важной деталью подобных разделов формы у Васкса является переход к записи партии солиста на двух нотоносцах. За счет нотации исключительно в басовом и скрипичном ключе⁸² композитор визуально фиксирует риторические полюса верха и низа – система координат, в которой существует человек, – что делает запись каденции семантически еще более выразительной.

Часть символически завершается музыкальным материалом добра (*Dolce*, ц. 54). Затем *attacca* врывается IV часть – Тоската II: человек еще не смог окончательно победить зло. Исход сражения будет понятен лишь в конце IV части, где кульминационное проведение темы зла – *Vivace ironico* (ц. 71) – звучит без символизирующей человека солирующей виолончели.

Вновь герой появляется в последней части концерта – *Cantus II*. Мелодическая линия виолончели начинается с новой «точки отсчета» – бесконечного звука *a*, (изначально «облегченного» за счет *senza vibrato*). Из него постепенно разворачивается бесконечная кантилена, и пространство партитуры вновь заполняется «добрым» *canto perpetuo*. Герой, преодолев душевные сомнения, теперь готов к преображению.

Финальным риторическим жестом, подтверждающим нравственную трансформацию человека, становятся изменения в партии виолончели. Поднявшись к *c* третьей октавы, солист переходит на игру флажолетами, Мелодия возносится вверх и растворяется в звучании струнной группы.

Схожая концепция реализована П. Васксом в Концерте № 2 «Присутствие» для виолончели и струнного оркестра: герой совершает

⁸² Если допускает диапазон инструмента. Так, в Концертах для виолончели Васкс сознательно избегает записи в теноровом ключе, хотя во многих случаях она не просто допустима, но, с чисто технической точки зрения, выглядит более удобной. В Концерте для флейты Васкс также использует два нотоносца, однако ввиду ограничений диапазона записана партия инструмента исключительно в скрипичном ключе.

нравственный выбор, переживает внутреннюю трансформацию и возрождается в новом качестве.

Сочинение открывается «монологом человека» – длинной (почти пять минут) каденцией солиста. С Концертом № 1 для виолончели зарифмована не только концепция, но и музыкальная ткань сочинения. Идея напряженного размышления отразилась как в интонационно-тематическом наполнении каденции, так и способе ее записи.

Далее следует небольшая I часть (*Andante cantabile*) с неизменным *canto perpetuo*. Возносящаяся линия виолончели дважды⁸³ поднимается к *a* второй октавы, но оба раза не может на ней закрепиться. Семантически такой жест можно трактовать, как стремление персонажа к нравственному преобразению, но невозможность его совершить в данный момент. Человек еще не готов, его желание не подкреплено открытым противостоянием злу, нравственной победой над ним.

Драматическим центром сочинения является вторая часть (*Allegro marcato*), которая функционально идентична частям II – IV Первого виолончельного концерта. Здесь, с одной стороны, экспонируется образ зла, а с другой – активно осуществляется развитие и трансформация всех образных сфер сквозь призму «человеческого». В середине *Allegro marcato* расположена экспрессивная, напряженная вторая каденция солиста. И после нее противостояние теме зла продолжается. Но, как и в Первом концерте, солист не участвует в оглушительной кульминации «бурлеска-вальса», что символизирует нравственный выбор героя в пользу добра.

Заключительная III часть (*Adagio*) развивается схожим с финалом Первого концерта образом. Она посвящена преобразению партии солиста: постепенно происходит гармоническое и интонационное «очищение» (от

⁸³ Первый раз в ц. 5 высота достигается очень целенаправленным подъемом (с усилием) на *f-ff*; во второй раз характер движения совсем иной: широкие интервалы, тихая динамика. Привлекает внимание авторская ремарка «*perdendo*» - «потерянный», уточняющая не только характер исполнения, но и драматургию момента.

уменьшенного звукоряда к белоклавишной диатонике), изменение тесситуры (виолончель поднимается до *ges* третьей октавы).

Оригинальное решение было выбрано композитором для финальной трансформации. В коде (ц. 20) партия солиста «раслаивается» на две мелодических линии, одна из которых исполняется на инструменте, а вторая поется⁸⁴. Между этими двумя голосами располагается мелодия солирующей первой скрипки из оркестра, образуя трехголосное *santo perpetuo*. В самом конце голоса по очереди истаивают, оставляя оркестру бесконечное дление трезвучия *D-dur*.

Таким предстает метод воплощения «человеческого» у Васкса в посланиях второй модели. Его отличительной чертой является наглядность и, насколько это возможно, риторическая «объективированность» образов. Можно сказать, что здесь композитор воплощает человека не в модусе «я», а в понимании «каждый из нас». Музыкальная характеристика «человеческого», проистекающая из интонационных сфер добра и зла имеет традиционный для метода Васкса облик.

Важным способом демонстрации человеческого начала, в данном случае, выступает обращение к концертному жанру и шире – концертности. Солоист становится персонажем, о котором композитор ведет речь и чью нравственную трансформацию наглядно демонстрирует.

Как и всегда, партитуры сочинений Васкса глубоко риторичны. Композитор продумывает каждый знак, каждый жест – от конкретных нот⁸⁵ до количества нотноносцев и ключей. Как и в традиционной барочной риторике, сама запись становится «говорящей», усиливая семантические возможности

⁸⁴ Концерт был написан для аргентинской виолончелистки Соль Габетты, поэтому партия голоса рассчитана на сопрано. Также автором был предусмотрен альтернативный вариант исполнения: солист исполняет на виолончели флажолетами партию голоса, виолончельную партию – солирующая виолончель из оркестра.

⁸⁵ Не заостряем внимание на нотной символике как частном случае риторического подхода. Однако подобного рода знаки в музыке Васкса закономерно появляются ввиду общей сверхидеи послания и принципа повторности (например, своеобразным символом зла можно считать последовательность *cis – d – e – f*).

текста визуальной составляющей. Таким образом, перед слушателем разворачивается рассказанная автором история человека – такого, как каждый из нас, – его сложного нравственного выбора.

Иначе трактуется «человеческое» в третьей модели послания. Здесь человек предстает не как обобщенная фигура («каждый из нас»), а как персонифицированный герой – сам композитор. Изменение контекста бытования семантических констант, который теперь составляют личные переживания автора, напрямую влияет на их художественное воплощение. В отличие от первой модели, где основным посылом является демонстрация и созерцание добра с позиции «духовного “я” (“мы”)), или же второй – «обращение к пастве», где общий вектор задает жанр притчи, – в посланиях третьего типа во главу угла ставится индивидуальное авторское бытие в конкретный момент времени – т.е. «человеческое» (вспомним, каким образом в схеме № 3 отражено соотношение образных сфер применительно к третьей модели послания). Неслучайно, что многие произведения связаны с конкретными фактами биографии Вакса (например, посвященная памяти сестры «Musica dolorosa», ответ на нее – гимн жизни «Musica appassionata», впечатление от революционных событий в Балтии Симфония № 1, два автобиографических струнных концерта и пр.). Для таких сочинений характерны различного рода абберации добра и зла. Естественным ограничителем является сама «константная» сущность этих конструкций.

Обратимся, например, к Симфонии № 1. В ее основе лежит романтическая концепция столкновения прекрасного идеала (природного, народного) и объективной действительности. Конфликт божественного блага и земного зла, трактованный композитором с учетом вполне конкретного контекста «Поющей революции», воплотился в трехчастной структуре симфонии: «Голоса тишины», «Голоса жизни» и «Голоса совести». Драматизм авторского высказывания нашел отражение в драматургическом решении сочинения: вопреки генеральной идее послания Вакса – победа добра над злом, – как бы подразумевающей светлый финал, оно заканчивается самой

экспрессивной и напряженной частью: «Возвращение в реальность. Конец XX века. Угроза экологической катастрофы. Танки, ракеты. Угнетенные народы. Прямой вопрос тебе, мне, всем нам» [153, с. 306].

Смысловым центром симфонии являются «Голоса жизни». Воплощением жизни здесь являются птицы, чья музыка наполняет данную часть (рисунок 16). Независимо от состава и имеющихся тембральных возможностей, Васкс не отступает от найденного ранее метода создания такого образа: на фоне выдержанных аккордов звучат переключки солирующих инструментов при постоянном сохранении общего диатонического звучания. Начальные единичные «выкрики» затем превращаются в «птичий гомон», заполняющий все музыкальное пространство.

Вслед за идеализированным природным образом следует вторая тема части, имеющая характер авторского комментария – живой человеческой реакции (рисунок 17), которая воплощена посредством струнной «речитации». Узнается первый интонационный «тезис» человека – остинато с четвертной триолью (также характерный для монологических частей сочинений второй группы). Тема отличается напряженным диссонантным звучанием, подвижным темпом, громкой динамикой (*ff*). В контексте сочинения взволнованная «речь» композитора звучит как страстный призыв, стремление обратить внимание на красоту природного (и не только) мира и его хрупкость, уязвимость.

Индивидуализированный облик в сочинении приобретает внезапно вторгающееся зло (рисунок 18). Начиная с партии альтов, его тема быстро захватывает всю музыкальную ткань, которая превращается в ревущий сонорный пласт.

Основной тематический материал представляет повторения коротких паттернов из трех – четырех звуков, исполняемых дубль-штрихом. Иллюстрируя зло, «обозначая» его, тема не имеет внутреннего потенциала к масштабной презентации образа. В результате, ее появление имеет эпизодический характер. Принимая во внимание последующее возвращение

темы-«комментария», завершающей часть, присутствие зла в данной части можно трактовать в качестве авторского предостережения.

В сочинениях, относящихся к третьей модели послания, композитор предлагает очень индивидуализированное «проживание» проблемы добра и зла, обусловленное концепцией сочинения и, как правило, учитывающее исторический контекст. В драматичной Симфонии «Голоса» много «человеческой» музыки, монологической речи и, в то же время, очень скромно представлена сфера зла. Данное сочинение – не «картинная» демонстрация победы добра над злом, пусть и трудной, а нравственное воззвание, предостережение. Пламенной речью Васкс призывает слушателя начать ту самую борьбу за добро, но за пределами музыкальной партитуры.

Иначе решена Симфония № 2. В отличие от предыдущего сочинения, концепция данного опуса не связана настолько с конкретными историческими событиями и представляет романтические размышления более общего характера. Структурно и драматургически Вторая симфония опирается на сонатную форму романтического типа.

Открывает сочинение яркая манифестирующая главная тема оркестра *tutti*, принадлежащая сфере «человеческого» (рисунок 19). Экспозиция темы лирического героя замирает в ожидании на *ritenuto* и *crescendo* на последнем аккорде, после чего появляется медитативно-лирический вариант *canto* *repetuo*. Народный оттенок звучанию придают солирующие духовые инструменты (гобой, кларнет, валторна).

Медитативное погружение резко прерывает *Risoluto* (ц. 15), после которого появляется антагонист – образ зла (рисунок 20). В данном случае Васкс не применяет цитирование, однако интонационно-ритмическая организация материала однозначно указывает на его родство с олицетворяющей «негативное» «бурлеска-вальсом». Обращает на себя внимание жесткая метроритмическая организация, звучание уменьшенного звукоряда, построение из кратких, повторяющихся с небольшими изменениями фраз, быстрый темп. В экспозиции симфонии главная и

побочная темы троекратно звучат, периодически прерываясь темой лирического героя.

Самый светлый момент в партитуре – большой эпизод перед развивающим разделом, в котором Васкс цитирует «музыку птиц» из Симфонии № 1. Под ее воздействием главная («человеческая») тема преобразуется, приобретая гимнический характер. Но идиллию разрушает вторжение темы зла, с которой начинается развивающий раздел формы. Ее появление вызывает резкую реакцию лирического героя, вынуждая сопротивляться.

Драматична реприза сочинения, которая начинается с нового тембра – челесты, партия которой отдаленно напоминает *tintinnabuli* А. Пярта. Ее возвышенное, неземное, столь контрастное предыдущей музыке звучание вызывает ощущение тревоги. Следом возвращаются тема лирического героя и *santo regretuo*. Однако вместо светлого гимна звучит похоронный марш на *ff* (ц. 70).

Симфония № 2 Петериса Васкса – романтическая история о герое, сражавшимся на стороне света и павшем в бою. Но, следуя своему кредо, композитор не завершает сочинение на трагической ноте. После похоронного марша остается элегическая кода. Тихой, светлой грустью наполнена квазинародная мелодия солирующих деревянных духовых инструментов. Картина вечности, абсолютного покоя, который уготован герою. А «народная тема... символизирует веру в то, что возможно придет новый герой, который с еще большей страстью будет призывать всех жить лучше, жить с надеждой. Мы только должны ждать» [183, с. 227].

Одно из самых трагических сочинений композитора – мемориальный опус «*Musica dolorosa*». В основе данного сочинения лежат три темы, две из которых на основе характерного для Васкса музыкального материала сферы добра. Однако контекст их бытования совершенно особенный. Инспирированное событиями личной жизни Васкса специфическое содержание сочинения, его принадлежность *in memoriam* в художественном

пространстве обрели проекцию в семантическом поле «отрицательной» барочной символики. Многочисленные барочные риторические фигуры – крест, *catabasis*, *lamento*, *passus duriusculus* – не просто присутствуют в музыкальной ткани «*Musica dolorosa*», а всецело ее пронизывают. Как следствие, авторские семантические лексемы Васкса переосмысляются под влиянием контекстуального поля традиционных риторических оборотов.

Например, первая тема – *santo perpetuo* – в семантическом пространстве «*Musica dolorosa*» наполняется ламентозными (малосекундовые опевания; глиссандо струнных, как сонорный вариант *lamento*) и вопросительными интонациями, приобретая скорбный характер (рисунок 21). Сквозь пение первой темы слышен ритм траурного марша в партии виолончелей. Вторая тема (построенная на остинато четвертями) за счет сочетания с ритмом сарабанды превращается в траурное шествие. Экспозицию завершает третья тема-плач – наполненное диссонансами «рыдание» скрипок в верхнем регистре.

С точки зрения творческого метода, «*Musica dolorosa*» является очень интересным сочинением. На его примере можно наблюдать способ взаимодействия разноуровневой риторики: формульной барочной традиции и а priori более «гибких» авторских семантических конструкций. Избранный в данном сочинении подход способствует гармоничному синтезу обеих составляющих и, как следствие, повышенной выразительности музыкального текста.

В данной группе сочинений есть не только трагические, но и лирические опусы. Это автобиографические Концерты для скрипки и струнного оркестра «*Tālā gaisma*» («Далекий свет», 1995) и «*Vakara gaismā*» («В вечернем свете» 2020). Названные опусы – взгляд композитора назад, рефлексия собственной жизни. Васкс погружается в воспоминания о детстве и юности, светлых и грустных моментах жизни. Одна из важных черт данных сочинений – символика света, который воспринимается Васксом как носитель памяти.

Композитор запечатлевает образ посредством возникающего, словно «разгорающегося» из звука *e* двухголосия (рисунок 22).

В целом, музыкальная ткань сочинений насыщена бесконечной кантиленой, узнаваемыми тематическими комплексами образа добра, монологическими высказываниями солиста. Несмотря на связанное с личной жизнью автора содержание, данные опусы сохраняют характер послания, как сохраняют и его главный посыл, что сила всегда на стороне добра.

Относящиеся к третьей группе сочинения – очень яркие лирико-драматические высказывания Васкса различных жанров: симфония, концерт, индивидуальный проект. В каждом из них идея победы добра над злом своеобразно реализуется и, порой, эта победа вынужденно остается за скобками авторского повествования. Но в посланиях Васкса всегда остается надежда, что свет в итоге одолеет тьму.

В третьей главе были рассмотрены все семантические константы в музыке латышского композитора, технология их создания, а также их связь с различными моделями послания и метод воплощения (применение) в зависимости от контекста. Две основных образных сферы у Васкса связаны с дихотомией добра и зла. Автор наделяет каждый из них яркой и узнаваемой музыкальной характеристикой. С каждым из образов связан свой особый, устойчивый комплекс средств выразительности, определяющий общий характер звучания.

При этом технология создания семантических констант учитывает онтологические особенности каждого из феноменов в авторской трактовке. Образ добра реализуется, главным образом, посредством особого типа ритмоинтонации, который мы обозначили как *canto perpetuo*. Он представляет бесконечную кантилену свободного интонационного развития. Каждое воплощение добра в произведениях Васкса, несмотря на единый метод, уникально.

Музыкальный образ зла, в свою очередь, формируется за счет устойчивого комплекса тем, к которым автор постоянно обращается. Кроме того, сами темы существуют по совершенно иным, нежели *santo perpetuo* законам: материал жестко структурирован в коротких мотивах, подчинен метрической сетке.

Являясь онтологически различными явлениями, а также константами, образы добра и зла сами со себе лишены возможности взаимодействовать и существенно трансформироваться. Фактором, определяющим их развитие выступает «человеческое», не имеющее, на первый взгляд, столь яркой характеристики, как добро и зло. Вместе с тем, присутствие человека ощутимо в посланиях латышского композитора.

Проявление «человеческого» в сочинениях Вакса имеет различные формы. Обобщенная фигура человека может быть демонстративно вынесена в художественное пространство и помещена композитором между полюсами добра и зла. В таком случае, в партитуре ярко отображен ход внутренней борьбы персонажа, его душевные переживания и постепенное движение в сторону света. В таком случае, автор избирает жанр концерта, как наиболее отвечающий поставленной творческой задаче.

Другой вариант – лирические сочинения-высказывания Вакса от первого лица. В таких произведениях можно встретить вариант темы-«комментария» – авторской реакции на «объективированное» воплощение добра или зла. Иной способ – трансформация самих тематических констант «позитивного» и «негативного», их индивидуальное «проживание» в определенный исторический момент. Тем не менее, музыкальные образы всегда остаются узнаваемыми и опознаваемыми для слушателя.

Глава IV. Структурно-технологический аспект творческого метода П. Вакса

Заключительная глава исследования посвящена посланию Вакса и его специфике на композиционном и драматургическом уровне. Являясь композиторским кредо, сверхидеей творчества, послание становится мощным фактором, который влияет на творческий метод Вакса и непосредственно на художественный процесс.

К чертам послания Вакса относятся принципы работы с собственным текстом, общие закономерности формообразования, драматургии и собственно жанровая трактовка. Вместе они «оформляют» содержание композиторского послания, усиливая коммуникативные возможности музыкального произведения.

4.1 Авторские методы работы с собственным музыкальным текстом

При рассмотрении основных семантических констант, которые наполняют послания Вакса, вопрос о работе с собственным текстом уже был затронут. Так, автоцитирование представляет важную часть композиторского подхода к созданию образа зла. В данном случае, этот прием подчеркивает «изобразительность», «условность», «формульность» всего «недоброго», что для Вакса проистекает из онтологических свойств данного феномена.

Стоит отметить, что семантика зла – пример радикального применения автоцитирования. В данном случае, с его помощью автор изображает негативное в своей музыке. В то же время, «идея повтора» материала, как закрепление и повторение лексем внутри послания Вакса, (а значит, в значительной мере – и творчества в целом), проявляется и в «музыке добра», демонстрируя свою универсальность для композитора.

Такого рода примером выступают сочинения «Cantabile» и «Lauda» (пример 1), которые обладают, по сути, единым ритмоинтонационным

источником. Однако уже сам способ его подачи⁸⁶ указывает на определенное индивидуальной художественной задачей, совершенно различное «прорастающее» развертывание-развитие мелодических линий.

Пример 1. Сравнение тематического ядра «Cantabile» и «Lauda»

The image shows two musical staves. The top staff is for 'Cantabile (1979)' in bass clef, 4/4 time, starting with a piano (*pp*) dynamic. It features a melodic line starting on a half note, followed by quarter notes, and ending with a long note. The bottom staff is for 'Lauda (1986)' in bass clef, starting with a piano (*p*) dynamic. It begins in 3/4 time and then changes to 4/4 time, showing a melodic line with a half note, quarter notes, and a final quarter note.

Другой пример – самый «светлый» момент в Симфонии № 2 Васкс связан цитатой «орнитологической» темы из II части Симфонии № 1. В данном случае, появление «музыки птиц», сообразно духу романтической эстетики, олицетворяет воспоминание об идеальном мире, недостижимой мечте.

Отметим, что здесь принцип возвращения к прежнему материалу имеет иное семантическое значение и реализацию. На практике в значительной мере именно последний параметр конкретизирует универсальность данного приема в «позитивной коннотации».

Однако автоцитирование не является единственным способом взаимодействия с собственным музыкальным текстом. В творческом методе Васкса «идея повтора» имеет также другие формы проявления, а именно создание переложений, а также макроциклов – возвращение в новом послании к концепции одного из ранее написанных опусов. Каждый из этих способов

⁸⁶ Наибольшая разница между темами двух сочинений заключена в самом начале. Интонационная логика темы «Cantabile» – заполнение квартового диапазона и скачок на ч.5 – в «Lauda» решена наоборот. Наличие начального импульса в виде затактовой четверти делает звучание темы более устремленным.

В «Cantabile» присутствует остановка на последнем длинном звуке тематического ядра, которая несколько обособляет его, а также обозначает невысокую скорость драматургического развития. В «Lauda» за счет второго скачка, который дает дополнительную энергию и сразу направляет развитие музыкального материала, мелодия не задерживается долго на звуке *h* и продолжает поступенное движение вверх.

работы в творчестве Васкса применяется особым, индивидуализированным образом.

Создание переложений, конечно, во многом зависит от внешних факторов. Появление подавляющего большинства новых – порой очень необычных – версий сочинений связано с исполнительской ситуацией, возникающих как «сочинения на заказ» для конкретных коллективов. Так, в каталоге Васкса числятся «Musica adventus» – переложение для струнного оркестра Квартета № 3 (1995-1996), переложение «Viatore» для 11 струнных инструментов (2013), «Canto di forza» для органа соло (2006)⁸⁷, «Baltā ainava» для органа (2005)⁸⁸, «Vientuļais eņģelis» для фортепианного трио (2019) и др.

Схожим образом композитор работает и со своей хоровой музыкой (преимущественно позднего периода творчества). Причем нередки случаи, когда вокальное сочинение начинает существовать в чисто инструментальном варианте. Например, сочинение «Plainscapes» («Пейзажи»), помимо версии для женского хора, скрипки и виолончели (2002), смешанного хора с тем же сопровождением (2002) имеет переложение для скрипки, виолончели и фортепиано (2011); «The Fruit of Silence» может исполняться смешанным хором a cappella (2013), смешанным хором и фортепиано (2013), а также фортепианным квинтетом (2013/ 2015), струнным квартетом (2016).

Относительно непринужденная адаптация музыкального текста сочинений Васкса к новым тембровым реалиям свидетельствует, в первую очередь, об особом типе композиторской ритмоинтонации. Мы, разумеется, имеем в виду «духовную» версию canto perpetuo, к которой композитор пришел в поздний период творчества. Опора на «обобщенную» вокальную мелодику (протестантский хорал), отсутствие новых техник письма (отказ от алеаторики) и исполнения (например, *col legno* у струнных или сложная работа с речью и произношением в партии хора⁸⁹), относительно простая фактура

⁸⁷ Оригинальная версия сочинения для 12 виолончелей (2005).

⁸⁸ Изначально написано для фортепиано соло (1980).

⁸⁹ Характерно для хорового творчества 1970-х – начала 1990-х гг.: «Māte saule» («Мать-солнце»), «Zīles ziņa» («Послание синицы») и др.

позволяют без существенных изменений темброво «переосмыслить» музыкальный текст посланий. Учитывая темброво-семантическую спецификацию, представляется важным подробнее остановиться на подобных проявлениях авторского метода, обратившись к партитуре «The Fruit of Silence» («Плод молчания»).

Оригинальная версия написана для смешанного хора и струнного оркестра (рисунок 23). Основу музыкальной ткани сочинения составляет хоровой материал (*canto perpetuo*). Изначально струнная группа выполняет относительно хора подголосочную функцию. Однако в процессе развития отдельные мелодические линии перерастают в многоголосное *canto perpetuo*, дополняющее звучание хорала. Можно наблюдать, как постепенно складывается второй, «инструментальный» хор.

В который раз обращает внимание тесситурное решение партитуры, которое подчеркивает неравенство «человеческого» и инструментального («надчеловеческого») начала. Высокие струнные занимают «верхний этаж» звукового пространства, недоступный голосу. В то же время, не реализованы до конца возможности низких струнных инструментов. Васкс намеренно скрывает их, «прячет» за звучание вокальных басов. Партия контрабасов и вовсе ограничивается подчеркиванием отдельных нот *pizzicato*.

При всей близости для композитора струнного тембра и человеческого голоса, между ними есть существенная разница. Она обнаруживается, когда два «хора» встречаются в одной партитуре. Технически различие связано с намного большими тесситурными возможностями *archi*. Однако есть и более существенное отличие, которое заключается в их трактовке на уровне семантики послания. Струнные инструменты, с одной стороны, обладают, как и голос, возможностью «петь». С другой стороны, *archi* «чище», чем «земной» *vox humana*, и потому «духовное» в них проявлено сильнее. Можно даже сказать, что человеческий голос за счет своей возможности петь приближается к «возвышенным», в понимании Васкса, струнным инструментам.

В данном случае показательно, что именно *archi* заменяют партию хора в инструментальных переложениях. В подобных вариантах «The Fruit of Silence» «несущий элемент» музыкальной конструкции – хорал (молитва) – всегда исполняется струнными – наиболее «очеловеченными» инструментами, в понимании Вакса. В версии для квартета сочинение превращается в четырехголосное песнопение, нота в ноту повторяющее партию хора (рисунок 24). Исключение составляют вступление и кода, заимствующие материал из соответствующих разделов оркестровой версии и подвергшиеся значительному сокращению.

Данный факт особым образом характеризует свойственную Ваксу «идею повтора». Новая версия сочинения подразумевает не только тембровую модификацию, но и семантическую, которая всегда направлена «в сторону добра».

Схожим образом композитор организует музыкальную ткань в версии для струнного оркестра и фортепиано (рисунок 25). Как и прежде, исполнение хорала композитор доверяет *archi*. Фортепиано, занимая верхний и нижний регистр, как бы обрамляет «струнный хор».

Возможность легкой переоркестровки хоровой партитуры для струнного ансамбля не только демонстрирует звуковую и семантическую близость данных составов, но и уточняет отношение композитора к слову. Наличие вербального текста в посланиях Вакса является дополняющим, но не определяющим. В творческом методе композитора задача слова состоит в создании вектора слушательского восприятия. Вместе с тем, музыкальный текст посланий Вакса выразителен и самодостаточен, что позволяет понять его смысл без вербального комментария.

Важным является тот факт, что подавляющее большинство сочинений, для которых композитор делает переложения, относятся к первой модели послания и являются образцами «духовного» *canto perpetuo*. Данное обстоятельство связано с кристаллизацией творческого метода Вакса к позднему периоду, главенствующими для его творчества тенденциями *sacra*

пова и «новой простоты», эстетическими рифмами с идеями аскетизма. Несмотря на внешнюю «скромность», такие партитуры демонстрируют авторское стремление к максимальной ясности смыслов и универсализации музыкального языка, что, помимо прочего, расширяет возможности исполнения посланий Васкса. И «музыка добра» – наиболее чистый образец *santo perpetuo* – больше, чем другие модели послания, расположена к данному рода изменениям.

Иным, нежели автоцитирование или переложение для новых составов, является способ работы с собственным текстом, когда автор спустя много лет возвращается к теме одного из своих сочинений и переосмысляет ее в новом музыкальном высказывании. В творчестве-послании Васкса возникают внутренние рифмы между отдельными сочинениями, формируются своего рода неназванные «диптихи». В подобных пересечениях возникает новое смысловое изменение, синтезирующие исходную семантику каждого послания.

Метод создания подобных 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).

Один пример такого макроцикла рассмотрен в предыдущей главе – пара концертов для скрипки «Далекий свет» и «В вечернем свете». Помимо автобиографического характера сочинения имеют много общего на композиционном уровне. В частности, в данных опусах присутствует особый символ «света».

Другим примером является пара сочинений «Musica dolorosa» (1983) и «Musica appassionata» (2002). О первом из них также было сказано в предыдущей главе, а вот о его паре и «диптихе» в целом необходимо сказать сейчас.

Созданное спустя 19 лет сочинение «Musica appassionata» – абсолютный контраст трагическому «Musica dolorosa»: оно «представляет собой прославление жизни, полный страсти гимн всему живому» [174, с. 110]. В основе неназванного «диптиха» лежит антитеза «смерти» и «жизни», «статического» и «динамического». В «Musica dolorosa» внимание автора обращено как бы вглубь эмоционального состояния, многогранно раскрывая переживаемую автором трагедию. Напротив, патетический гимн второй части «диптиха» дает ту самую надежду, для которой не нашлось места в первой (рисунок 26).

Очень личная «Musica appassionata» Вакса – это хвалебная песнь не жизни вообще, но жизни человеческой, а в человеке «божественное» всегда сосуществует с «земным», «дьявольским». При всем внутреннем стремлении к свету его жизнь не может быть безмятежна: она наполнена драматическими, а порой трагическими событиями. Вместе тем, жизнь дарована человеку Богом и посвящена Богу, поэтому ее нужно прославлять, как великий дар. В соответствии с концепцией, музыкальная ткань «Musica appassionata» представляет собой диссонантный вариант *canto perpetuo*. Гармонической основой партитуры выступает уменьшенный звукоряд.

Не обходится и без аллюзий, которые, с одной стороны, возвращают к теме «Musica dolorosa», интонационно усиливая семантическую связь. Материал предстает в совершенно ином звуковом облике, что указывает на изменение авторского отношения, переосмыслении. Так, главная тема «Musica appassionata» схожа с плачем «Musica dolorosa». За счет выразительной партии низких струнных с призывным начальным мотивом ямбической структуры, активного использования среднего регистра (близкого диапазону человеческого голоса) тема приобретает страстный характер романтического воззвания.

Как и в «Musica dolorosa», в партитуре «Musica appassionata» присутствует барочная риторика. Например, ключевую роль в партитуре играет модифицированная фигура креста (в начальном варианте *d – cis – ais –*

h). Однако иная концепция произведения влияет, в том числе и на барочную символику. В мемориальном опусе «Musica dolorosa» риторические фигуры создавали второй, более глубокий семантический пласт, который всецело заполнял художественное пространство.

В случае с витальным «Musica appassionata», барочные символы, наоборот, не закреплены столь прочно в музыкальной ткани и постепенно «изживаются» из партитуры. Такой подход определяется общей драматургией сочинения, которая связана с преодолением замкнутой тематической и гармонической структуры, барочной символики, с обретением диатонического звучания. Опус завершается светлой песенной темой в хоральном изложении, символизирующей победу жизни над смертью, света над тьмой.

4.2 Музыкальный жанр в контексте творческого метода П. Вакса

О жанре, как особом средстве создания образов в музыкальных посланиях, было много сказано в предыдущей главе. Он действительно имеет большое значение в контексте воплощения добра и зла у Вакса, выступая особой, яркой семантической характеристикой. Однако сейчас обратим внимание на те обозначения, которые композитор дает своим сочинениям, и на то, каким образом сверхидея послания конкретизируется и уточняется посредством музыкального жанра.

В этом отношении, каталог латышского композитора демонстрирует большое разнообразие. Вакс является автором трех симфоний, десяти, включая концерты, сочинений для солирующих инструментов с оркестром (симфоническим и струнным), шести струнных квартетов, нескольких камерных сонат, а также многочисленных сочинений «индивидуальных проектов» – оркестровых и камерных.

На первый взгляд, выглядит очевидным разделение на две части по признаку жанра: сочинения, опирающиеся на «традиционные» модели, и жанрово «очищенные» концепции «индивидуальных проектов». Условность подобной классификации применительно к Ваксу подчеркивает оригинальное претворение «традиционных» моделей в его сочинениях и «жанровые аллюзии» «индивидуальных проектов».

Конечно, в симфониях, концертах, квартетах Вакса с различной степенью интенсивности проступают черты сонатной формы (романтического типа). В то же время, «традиционные» жанровые формы изменяются под воздействием содержания послания, особенностей воплощения и взаимодействия музыкальных образов. Например, *canto perpetuo* предполагает формулу «ядро-развитие», что придает экспозиции специфический развивающий (хотя отнюдь не «бетховенский») характер. Онтологическое различие добра и зла предполагает их «опосредованное» взаимодействие посредством третьей образной сферы – «человеческого».

С другой стороны, отсутствие определений у «индивидуальных проектов» не свидетельствует о полном отсутствии жанровых ориентиров. Во многих произведениях угадываются черты симфонической поэмы, фантазии, элегии и пр. На близость романтическим жанрам указывает общее настроение сочинений, программность, которая порой становится последовательно-сюжетной. Драматургия «индивидуальных проектов» Вакса, как правило, неконфликтная, связана с развитием одного образа. Сочинения могут быть как монотематичными, так и содержать несколько разнохарактерных, контрастных тем.

Таким образом, деление на «традиционные» жанры и «индивидуальные проекты» применительно к музыке Вакса возможно, но имеет очень условный характер. При детальном исследовании обнаруживаются взаимонаправленные тенденции, когда известные модели становятся более свободно трактованными, а в «индивидуальных проектах» жанровая характеристика, наоборот, угадывается, хоть и не называется прямо.

В рамках проблемы жанра в творчестве Петериса Вакса нельзя обойти вниманием концепцию «моно-», «поли-» и «либрожанров», предложенную Г. Дауноравичене. Латвийский музыковед И. Будениесе небезосновательно обращается к новой классификации применительно в музыке данного автора, в первую очередь, в связи с многократно повторяющимися названиями, например, «музыка», «пейзаж», «пение».

Исследователь, отмечая внешне разнонаправленные тенденции к «традиционным» моделям и «индивидуальным проектам», анализирует последнюю группу с точки зрения «свободного» жанра и предлагает свою типологию. В ее основе лежит разделение по программно-вербальным названиям. В частности, она выявляет большую группу «музык» [174, с. 109], включающую 14 сочинений, модель «пейзажа», «пения» («cantabile/canto»), а также иных либрожанров, представленных в каталоге композитора единичными сочинениями: «книга», «in memoriam», «композиция» [174, с. 112].

Действительно, названия сочинений для Вакса имеют большое значение. Ярко отражающие смысл послания, заглавия его посланий также очень поэтичны: «Vientuļais eņģelis» («Одинокий ангел»), «Musica serena», «Eriņānija» и др. Очевиден и тот факт, что повторения в названиях различныхopusов неслучайны. Например, упомянутые в предыдущем разделе главы сочинения, образующие «сверхциклы», имеют схожие заглавия: «Musica dolorosa» – «Musica appassionata», «Далекий свет» – «В вечернем свете». Такие программные рифмы подкрепляют и делают более явной существующую на музыкальном уровне связь.

Вместе с тем, подход с точки зрения либрожанра, базирующийся на подобной классификации, применительно к Ваксу оставляет ряд существенных вопросов. В частности, в одну группу попадают различные по форме и составу сочинения: циклические и одночастные, оркестровые и камерные. Например, в самой обширной группе «музык», помимо одночастных «Musica dolorosa», «Musica appassionata», а также «Musica

serena», для струнного оркестра, относятся такие сочинения, как духовые квинтеты «Музыка улетающим птицам» и «Музыка уходящему другу», фортепианные «Маленькая ночная музыка» и «Весенняя музыка», «Музыка летнего вечера», «Musica seria» для органа соло и др. Сюда примыкают три циклических произведения: «Musica adventus» для струнного оркестра (являющееся переложением жанрово «традиционного» непрограммного Квартета № 3), «Маленькая летняя музыка» для скрипки и фортепиано, «Музыка для двух фортепиано».

Сочинения написаны в разное время – от раннего консерваторского до зрелого периода – и, как следствие, демонстрируют различные качества музыкального языка. Разнообразно и содержание произведений: если камерные «природные музыки» являются образцами пасторальных опусов Вакса, то, например, «Musica dolorosa» или Второй духовой квинтет, «Соната одиночества» относятся к группе мемориальных.

Схожие проблемы возникают и в других либрожанровых моделях. Так, например, относящиеся, по классификации Будениесе, к группе «пение» сочинения «Cantabile» для струнного и «Lauda» для симфонического оркестра, действительно, обладают схожим содержанием – выражение созданной Богом «земной» красоты. Помимо этого, есть вполне очевидные пересечения на уровне тематического материала, объединяющая логика *canto perpetuo*, схожее решение формы и некоторых драматургических решений.

Другое произведение, также относящееся к группе «пение» – камерное «Canto di forza» для 12 виолончелей (2005), для органа соло (2006) – хоть и относится к первой модели послания, но существенным образом отличается от оркестровых работ конца 1970-х – 1980-х гг. Созданное в поздний период творчества, оно – само выражение строгого, аскетичного звучания «духовного» *canto perpetuo*. Преобладание хоральной фактуры роднит его с такими возвышенными по характеру сочинениями, как «Viatore», нежели витальными, «природными» «Cantabile» и «Lauda».

По названию к данной группе относится также драматичное фортепианное трио «*Episodi e canto perpetuo*». В отличие от обозначенных выше сочинений, данный опус является образцом конфликтной драматургии; по общему характеру реализации образов добра, зла и человека относится, скорее, ко второй модели послания. С точки зрения музыки, объединяет все сочинения лишь *santo perpetuo*, как метод воплощения прекрасного.

Также необходимо указать на чрезвычайную тонкость грани между «традиционными» сочинениями и «индивидуальными проектами». Обратимся, к примеру, вновь к Первому виолончельному концерту. Сам опус в целом не имеет программного названия, однако таковые предпосланы каждой из частей: *Cantus I – Toccata I – Monologhi – Toccata II – Cantus II*. Исходя из предложенной Будениесе жанровой классификации, такого рода опусы относятся к «традиционным» жанровым моделям и не учтены, например, в группе «пение».

Таким образом, подход к творчеству Васкса с позиции либрожанра является возможным, однако не дает исчерпывающего результата. Затруднительно также выявить имманентно-музыкальные особенности, закономерности формы и драматургии, связанные с тем или иным программным названием.

В диссертационной работе мы предлагаем исследовать данный вопрос с учетом особенностей творческого метода Васкса и общей концепции послания. При таком ракурсе выявляются две основные тенденции в работе композитора с музыкальным жанром. Первая из них связана с влиянием сверхидеи творчества Васкса. Поскольку каждое сочинение маэстро является посланием, очевидно наблюдается общность «жанрового содержания» (А. Сохор). Композитор всегда работает с конкретным набором семантических констант, которые подразумевают также 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 своеобразного «сверхжанра» послания обеспечивает внутреннее родство множества сочинений на содержательном и композиционном уровне.

Вторая тенденция касается связи музыкального жанра и типов послания у Вакса. В данном случае, также допустимо говорить о некоторых закономерностях. Для наглядности предлагаем следующую таблицу (таблица 3).

Таблица 3. Связь типов послания и музыкальных жанров в творчестве П. Вакса

Первый тип		Второй тип	Третий тип	
«Надчеловеческое»	←	«Обобщенно-человеческое»	←	«Лично-человеческое»
Индивидуальные проекты: «Viatore», «Epifania», «Musica serena», «Cantabile», «Lauda»; симфоническая элегия «Sala», медитация «Lonely Angel» и др.	«Пасторальные» концерты для английского рожка и гобоя	Концерты для виолончели, Концерт для флейты	«Автобиографические» концерты для скрипки и струнного оркестра	Симфонии № 1 – 3; Инд. Проекты: «Musica dolorosa», «Musica appassionata», «Credo» и др.
Ведущий жанр				
«Индивидуальный проект»	Концерт			Симфония

Большинство образцов «музыки добра» (первого типа послания) у Вакса являются «индивидуальными проектами». Часть примыкающих к данной группе сочинений имеют жанровые обозначения «фантазия», «элегия», «медитация». Противоположный полюс – «человеческая» музыка третьего типа послания. Помимо «индивидуальных проектов» сюда

примыкают все симфонии композитора, что позволяет обозначить данный жанр в качестве ведущего.

Особым образом с моделями послания связан концертный жанр. Он ассоциирован композитором с активным, наглядным проявлением «человеческого». В первую очередь, с его помощью воплощается второй тип послания. Однако композитор обращается к нему и в других моделях. В «музыке добра» концерт с солирующим инструментом появляется, как воплощение не просто человека, но «одного из народа».

Ранее было отмечено, что «народное» в понимании Васкса является одним из синонимов добра. Близость своим корням, жизнь в согласии с природой возвышают «человека из народа» над суетным миром, делает ближе к Богу. Относящиеся к данной группе концерты имеют пасторальный характер, неконфликтную драматургию. Драматичные части в них заменены картинами из народной жизни, песенными и танцевальными эпизодами.

Особым образом концертный жанр преломляется на стыке второй и третьей модели послания, приобретая автобиографический характер. В зоне личного высказывания «человеческое» заостряется в форме наблюдения автора за самим собой, выступая как рефлексия собственной жизни. В данном контексте особое значение приобретает выбор солирующей скрипки – инструмента, с которого в детстве композитор начинал свой музыкальный путь. Два концерта не лишены драматизма, однако, в целом, преобладает светлое ностальгическое настроение.

4.3 Особенности формообразования и драматургии посланий Васкса

Сверхидея послания в творчестве Васкса обнаруживается также на уровне формообразования, драматургии, которые в музыкальных высказываниях композитора приобретают специфические черты. Их семантизация сквозь призму послания приводит к появлению универсальных

схем, «типовых» клише. При всей уникальности сочинений Васкса детальное рассмотрение выявляет в каждом из них присутствие общей «внутренней формы» послания, опознаваемой на уровне композиции и драматургического плана.

Исследование различных сочинений – камерных и оркестровых, одночастных и циклических, жанрово определенных и «свободных» – демонстрирует общее тяготение к базовой для Васкса форме. Ее можно выразить в трехчастной схеме А-В-А₁ с кодой. В зависимости от типа драматургии – является сочинение образцом «музыки добра» или же драматическим, конфликтным опусом – базовая форма конкретизируется до сложной трехчастной или же сонатной.

Интересно, что в случае с сонатной формой реприза, как правило, приобретает реверсивный характер: музыкальные темы следуют в обратном порядке. Таким образом, сочинение заканчивается светлым *santo perpetuo*. Несмотря на драматический характер некоторых посланий, композитор стремится завершить их «добрым словом».

Уравновешенная репризная форма послания сочетается с непрерывным развитием тематического материала, в первую очередь, *santo perpetuo*. Образ добра – ключевой для посланий Васкса – всегда дан в становлении. Сквозное развитие материала с первых тактов экспозиции до коды создает ощущение живой «речи» композитора, обращающегося с проповедью к слушателю.

Особенности художественной реализации характерной для Васкса формы послания зависят также от того, является сочинение одночастным или же циклическим. В первом случае, трехчастная схема адаптируется с учетом контекста конкретного сочинения (раскрывается как сложная трехчастная или сонатная) и индивидуально трактуется. Более интересным образом базовая структура реализуется в циклическом опусе. Здесь трехчастность масштабируется и проявляется на различных уровнях – от темы до музыкального произведения целиком.

В зависимости от типа драматургии и принадлежности одночастной или циклической форме можно выделить различные варианты художественной реализации базовой трехчастной схемы: одночастные и циклические сочинения неконфликтного типа драматургии и, соответственно, одночастные и многочастные драматические опусы. В ходе сравнительного анализа остановимся на вариантах художественного решения циклических форм с различным типом драматургии.

Рассмотрим, в качестве примера, пасторальный Концерт для английского рожка и симфонического оркестра (1989). Данный опус примыкает к первой модели послания – «музыке добра», соответственно, драматургия сочинения строится за счет контраста (схема б).

Схема б. Схема Концерта для английского рожка П. Вакса

Elegy I (A)	Folk music (B)	Elegy II (A ₁)	Postlude (Кода)
A (aba ₁) – В – А ₁	A (aba ₁) – В – А ₁	A (aba ₁) – В – А ₁	A – В – А ₁ - кода
А, ц.2 – экспозиция santo perpetuo	А, ц.12 – танцевальная тема ⁹⁰	А, ц.29 – canto perpetuo	«Музыка птиц», алеаторическая
В, ц.8 – контрастный оркестровый раздел (эпизод)	В, ц.17 – развивающий раздел	В, ц. 32 – версия оркестрового	кода концерта
А ₁ , ц.9 – реприза (сокращенная)	А ₁ , ц.22 – реприза с дальнейшим развитием: после ц.25 – каденция солиста; ц. 26 – кульминация оркестра	эпизода из I части А ₁ , ц.33 – реприза	

В предложенной схеме наглядно показано, как принцип трехчастности масштабируется и проявляется на различных уровнях: внутри раздела, части и всего концерта в целом. Основу сочинения составляют части I – III, которые соотносятся друг с другом по схеме А-В-А₁. Elegy I и Elegy II связаны с главным тематическим материалом – santo perpetuo, в рамках общей формы

⁹⁰ Схожа с первой темой среднего раздела «Lauda» П. Вакса.

концерта выполняют функции экспозиции и репризы соответственно. Вторая часть – народная сценка Folk music – контрастная середина развивающего типа. Поэтичная Postlude, в данном случае, функционально является расширенной кодой и представляет картину умиротворенной природы. Примечательно, что все части концерта идут аттасса, что на слух создает ощущение одночастной композиции. В пользу «общности» формы концерта говорит и применяемая Васксом сквозная нумерация.

Каждая из частей, в свою очередь, также воспроизводит трехчастную структуру с контрастной серединой. В Elegy I и Elegy II крайние разделы связаны с *canto perpetuo*. Середина – краткий контрастный эпизод – представляет оркестровую тему гимнического характера. В основе Folk music лежат две танцевальные темы. Их чередование по схеме a-b-a₁ объединено общей линией драматургического развития, которая приводит к каденции солиста и генеральной кульминации концерта.

Схожим образом организована форма сочинений с конфликтным типом драматургии, которые относятся ко второй и третьей модели посланий. Возвратимся вновь к Концерту № 1 для виолончели (схема 7).

Схема 7. Схема Концерта № 1 для виолончели и симфонического оркестра П. Васкса

Cantus I	Toccata I	Monologhi	Toccata II	Cantus II
А	В			А ₁
Трехчастная форма с элементами сонатности	Сонатная форма			Трехчастная форма
	Экспозиция	Разработка (три волны)	Динамизированная реприза	
А: а – тема оркестра б, ц.4 – тема солиста В, ц.7 – развивающий	Экспозиция: ГП, Allegro moderato ПП, Vivace ironico, ц.23;	І «волна», ц.41 Cadenza I, после ц.45 ІІ «волна», ц.46 Cadenza II, ц.49	Экспозиция Cadenza III, ц.67 Реприза динамизированная, ц.69	А – <i>canto perpetuo</i> В, ц.75 – развивающий раздел

раздел на материале темы солиста А ₁ , ц.14 – «зеркальная» реприза	ц.27 – небольшая разработка на материале ГП Реприза, ц.32	III «волна», ц. 50		Эпизод – гимническая оркестровая тема (a-b-a ₁) А ₁ , ц. 89 – реприза Кода, ц. 92
---	---	--------------------	--	--

Как и в предыдущем случае, базовая трехчастная конструкция работает на уровне отдельных частей и сочинения в целом. В пятичастной концентрической структуре цикла угадывается трехчастный инвариант. Средние части (Toccata I – Monologhi – Toccata II), несмотря на внешнюю обособленность, связаны общим тематическим материалом, единой драматургической линией развития. По сути, они составляют «макрораздел», функционально схожий с контрастным эпизодом «В» базовой схемы послания – А-В-А₁ с кодой. Обрамляющие Cantus I и Cantus II выполняют функцию А и А₁ соответственно: части объединены единой образной сферой, интонационными рифмами.

В рамках конфликтного типа драматургии трехчастный инвариант преобразуется в сонатную форму. Данная трансформация наиболее заметна в «макроразделе» «В». Составляющие его части соотносятся друг с другом как экспозиция, разработка и реприза.

Главная партия «макрораздела» связана с токкатной темой зла, представляющей бесконечное остинато шестнадцатыми у солиста. Побочная партия связана со сферой «иронического», состоит из двух оркестровых тем: первая является цитатой из трио «Episodi e canto perpetuo» для скрипки, виолончели и фортепиано, вторая – тема *Vivace ironico*, решенная как «бурлеска-вальс». Вектор драматургического развития связан с постепенным ослаблением главной партии и утверждением побочной. Важную роль играет вторая тема III – устрашающая «бурлеска-вальс». В развитии она выходит на

первый план, утверждаясь как главная тема-антагонист в кульминации IV части.

Драматургическая линия солиста в частях Toccata I – Monologhi – Toccata II представляет движение «от тьмы к свету». Наиболее драматичным разделом формы является центральная III часть – разработка. Трижды проходят темы «зло – человек – добро», замкнутые в круг. Их отделяют друг от друга экспрессивные каденции солиста. Данные разделы драматургически являются самыми важными, поскольку демонстрируют трансформацию главного героя.

Развитие конфликта продолжается в «репризе» Toccata II. Постепенно, через преодоление внутреннего и внешнего сопротивления, партия солиста очищается от «лексики зла» и покидает пространство партитуры. Четвертая часть завершается оркестровой кульминацией «бурлеска-вальса».

Логика трехчастности сохраняется также в крайних частях цикла, но в Cantus I и Cantus II она решена по-разному. Отличие кроется в присутствии оркестровой темы в первой части и ее отсутствии в финале. В «добром» Cantus I еще не заявлен конфликт с образом зла, но музыкальная дифференциация солиста и оркестра уже указывает на дисбаланс сил (именно поэтому в таблице часть обозначена как трехчастная с элементами сонатности). В Cantus II тематическое единство символизирует преобразование лирического героя. Единственный момент, когда оркестр остается один – небольшой эпизод светлого, гимнического характера, предшествующий финальному «вознесению» солиста. В рамках послания Васкса такой драматургический ход можно трактовать как «вселенское ликование», абсолютное торжество добра.

Таким образом, и в циклических сочинениях Васкса трехчастность остается главным формообразующим принципом. Особенность ее применения у данного автора заключается в масштабировании: структура A-B-A₁ проявляет себя не только на уровне темы или части, но также произведения в

целом. Сохраняются также и черты сквозного развития, присущие трехчастной структуре в посланиях Вакса.

4.4 Слово в контексте творческого метода Вакса

В завершении главы уделим внимание слову⁹¹ в музыкальных высказываниях Вакса. Концепция музыкального сочинения как послания указывает на глубокую генетическую связь творчества композитора со словом. А риторизм, как основная черта творческого метода латышского автора, общая установка на максимальную ясность высказывания и точное донесение смыслов провоцируют появление авторского комментария, сопровождающего музыкальный текст.

В творческом наследии Вакса едва ли можно встретить образцы «чистой» музыки. Подавляющее большинство его сочинений независимо от жанровой принадлежности имеют название. Свое стремление композитор поэтично описывает: «Мои композиции также, как и каждый из нас имеют свое имя, потому что все они для меня как дети... Я чувствую необходимость в некотором роде их крестить» [206].

Названия сочинений Петериса Вакса отличает символический характер: «Vox amoris», «Cantabile», «Musica serena», «Далекий свет». Они не столько отражают программу, сколько выражают ее, в том числе за счет особого звучания слова. Большинство оркестровых сочинений композитор именуется по-итальянски или по-латышски, камерные произведения, как правило, имеют названия на родном языке автора. Выбор определяется концепцией конкретного сочинения. Например, посвященные природе родной

⁹¹ В данном случае, мы не ограничиваемся программностью и явлением программной музыки как «инструментальной музыки, которая имеет предпосланное авторское слово, несущее восполняюще-конкретизирующую функцию» и «сообщает слушателю о таких элементах содержания, которые сама музыка выразить не может» [139, с. 88]. В контексте творческого метода П. Вакса слово выполняет не только вспомогательную функцию, уточняя текст. Порой авторские комментарии, по сути, становятся «вербальным дублером» музыкального послания: композитор подробно описывает концепцию и драматургию сочинения, его композиционные особенности.

страны камерные музыкальный опусы, автобиографические скрипичные концерты Вакса именуется по-латышски. Связанные с общими философскими и религиозными размышлениями послания (например, «Cantabile», «Musica seria», «Credo», «Epifania», «Viatore») имеют названия на итальянском языке.

Характерная для творчества-послания Вакса «идея повтора» проявляется на различных уровнях, и, в том числе, в названиях сочинений. Многократное воспроизведение «имен», включающих слова «музыка», «пейзаж», «пение» указывают на тематическое родство музыкальных высказываний, смысловой акцент, который делает автор.

Наряду с индивидуальными и повторяющимися названиями в творчестве П. Вакса также встречается особая группа заглавий. К ним относятся, например, «Canto», «Cantus», «Elegy», «Toccata», «Burlesca», «Monologhi». Названия такого рода с ярко выраженной жанровой основой принадлежат, как правило, частям сочинений, усиливая программный вектор. Они закреплены за определенной семантической константой, являясь ее индикатором: «Canto» или «Elegy» указывает на главенство образа добра, а «Toccata» и «Burlesca» – сферы «негативного». Название «Monologhi» характерно для частей, посвященных «человеческому».

Генетическая связь музыки и слова посредством творческого метода Вакса раскрывается особым образом. Помимо различного рода названий, слово в его сочинениях приобретает вид характерных (и также темповых⁹²) обозначений и оказывается буквально «впаянным» в текст партитуры. Такого рода «технические» комментарии у Вакса семантизированы. Такого рода обозначения призваны фиксировать смену семантических констант, отмечают новые этапы развития и трансформации образов.

Особого рода «функциональность» таких обозначений подкреплена систематичностью их применения. Они встречаются в оркестровых, камерных, хоровых произведениях Вакса во все периоды творчества. В

⁹² Порой данные обозначения сопровождаются конкретными указаниями темпа. Наиболее устойчивые (повторяющиеся) из них: *Andante cantabile* ♩ = 78, *Allegretto* ♩ = 100.

таблице приведены основные, наиболее часто встречающиеся варианты подобных обозначений в музыке Вакса, а также обозначена их принадлежность различным образным сферам (таблица 4).

Таблица 4. Система характерных обозначений в музыке Петериса Вакса

Образ добра			Образ зла		«Человеческое»
Canto perpetuo	«Природная» музыка и народные танцевальные темы		Токката	«Ироническое»	
Andante, Cantabile, Andante cantabile, Andante cantando, Dolce (dolcissimo), Adagio	A piacere, Calmato, Misterioso, Semplice	Giocoso, Scherzando, Vigoroso, Energico	Allegro, Allegro risoluto, Allegretto	Andante ironico, Vivace ironico, Presto ironico, Presto	Rubato, Espressivo, Appassionato
Maestoso, Festivo, Solemne					

Данные обозначения в полной мере сохраняют свою первоначальную функцию – указание характера исполнения и темпа. Вместе с тем, они также включены в риторическое письмо Вакса и являются частью текста послания. В них заключено указание на определенный семантический блок и даже принадлежащий ему образ. Например, появление тематического материала *canto perpetuo* в неоромантических опусах, как правило, сопровождается словами «Andante», «Cantabile» и их сочетанием – «Andante cantabile» («Andante cantando») и примыкающим к ним «Dolce». Духовная музыка Вакса обычно связана с указанием «Adagio», что подчеркивает ее спокойный и возвышенный характер.

Разнообразно представлена группа обозначений, связанных с народной (в первую очередь, танцевальной) музыкой и образами родной природы. Представленное в таблице разделение обладает некоторой условностью. Тесно

взаимодействующие в сочинениях Вакса «народное» и «природное» нередко приобретают характеристики друг друга. В рамках послания такое смешение можно трактовать как достижение единства с природой.

Отдельно стоит отметить обозначения для тем гимнического характера: «Maestoso», «Festivo», «Solemne». Они могут указывать как на новый тематический материал, так и на уже известную тему в наивысшей стадии ее развития.

Каждая группа обозначений имеют свои «ключи» – обобщенные определяющие понятия, которые раскрывают характер образа. Для группы *canto perpetuo* таким понятием является «cantabile». Природные образы существуют в общем модусе «calmato», народные – «giocososo», «energico». В «превосходной степени» образы добра приобретают «торжественное» звучание. Для сферы негативного, в свою очередь, ключевыми являются понятия «allegro» и «ironico», которые связаны с характерными для образа зла жанровыми ориентирами. Образ «человека сомневающегося» ярко передает обозначение «espressivo».

Помимо «образно устойчивых» характеристик в партитурах П. Вакса активно используются ремарки «Più mosso», «Meno mosso». Их семантика также может уточняться за счет указания «ma molto (dolce, espressivo, ironico», etc.)), «Agitato» и т.п. Подобные обозначения могут как сообщать о новом этапе развития материала, так и указывать на смену образа и появление новой темы.

Например, в II части Концерта № 1 для виолончели «злая» «бурлескавальс» сначала дважды появляется с ремаркой «Più mosso» (ц.24 и ц.26). Ко второму проведению (ц.26) существенно меняется инструментовка раздела: от скромного ансамбля деревянных духовых – к оркестру tutti с большим количеством ударных инструментов. В третьем проведении, сохраняя обретенный ранее характер звучания, тема окончательно определяется в том числе, за счет вербальной характеристики: «Presto ironico» с указанием темпа (♩ = ca. 200) (ц.34).

Тонкая работа в области названий сочинений, широкое применение характерных обозначений с расширенными в рамках послания функциями дополняются развернутым авторским комментарием. Многие произведения Васкс сопровождается аннотацией, которая раскрывает содержание послания, а также содержит информацию о его драматургических и композиционных особенностях.

Например, сопровождающий «Viatore» авторский текст звучит следующим образом: «Это история странника, который приходит в этот мир, живет и развивается в нем, влюбляется, обретает себя, а затем уходит. Его путешествие освещено бесконечной, сияющей миллионами звезд вселенной. Одночастная композиция выстроена на сопоставлении двух звуковых образов. Тема странника постоянно увеличивается и преобразуется. Тема вечности остается неизменной, всегда звучит тихо, *pianissimo*. Сочинение посвящено Арво Пярту, который многие десятилетия был моей путеводной звездой» [202].

В своем комментарии автор словом объясняет происходящие в музыке процессы, стремится передать «витальность» образа странника (через глаголы: «develops», «falls in love», «fills himself up» [202]) и неподвижность вечности (в оригинале использован пассивный залог: «The journey is illuminated by the endless and starry universe» [202]). Упомянутая в тексте идея развития и преобразования темы странника точно отражает композиционные особенности сочинения: с каждым проведением Васкс пролонгирует структуру темы. В середине сочинения происходит перелом: постоянно увеличивающаяся тема начинает сжиматься до размеров начального тезиса: жизненный путь странника подходит к концу. Описанный как «неизменный», образ вечности передан композитором с помощью точного многократного повтора музыкального материала. Его отстраненность, «обезличенность» подчеркивает аллюзия на *tintinnabuli* А. Пярта (рисунок 27).

Такого рода структуру можно назвать типичной для аннотации Васкса: поэтическое описание содержания композитор сопровождает пояснениями

композиционного характера. Подобный подход лишней раз говорит в пользу риторического творческого метода латышского автора: музыка и слово в рамках его посланий оказываются практически неразделимы и служат выражению общих смыслов послания.

Также необходимо отметить, что аннотации к произведениям дополняют авторские комментарии в интервью и беседах. В свободной форме Вакс много говорит о своем творчестве и конкретных сочинениях, словесно объясняя и уточняя смысл своих посланий, раскрывая некоторые особенности своего творческого метода. Например, в интервью С. Незвецкой на вопрос о смысловой и композиционной параллели между «*Episodi e canto perpetuo*» и Виолончельным концертом № 1 композитор говорил следующее: «Да, это один путь. Упрощенно я называю его “без присутствия природы”. Будто ее и нет – только личные, обнаженные эмоции человека» [113, с. 21]. В комментарии Вакс указывает на присутствие различных с точки зрения содержания и образного наполнения типов сочинения (моделей послания), поясняет их типологические черты.

Слово является неотъемлемой частью сочинений-посланий Вакса и проявляется в его творчестве на различных уровнях: от названия и аннотации до условно характерных обозначений. Их дополняет большой объем метаданных (интервью, беседы, комментарии к аудио-релизам), что создает общую музыкально-семантическую «сеть» под знаком послания.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В рамках данного исследования творческий метод Петериса Вакса был представлен с разных сторон: выявлена философско-эстетическая основа творчества композитора, исторические и стилевые предпосылки формирования его художественного метода, исследован семантико-содержательный и структурно-технологический аспекты.

Формирование творческого метода композитора происходило в русле советской музыки второй половины прошлого столетия, что повлияло на основной вектор творческой эволюции – от экспериментаторства к «новой простоте» и *sacra nova*. Вместе с тем, на становление художественного метода оказала воздействие национальная музыкальная традиция, значительно обогатившаяся в 1950-х – 1970-х гг. Неоромантическая тенденция 1970-х гг. также была воспринята Ваксом в национально-окрашенном варианте.

Вектор эволюции творчества П. Вакса фиксирует его путь к духовности в музыке, что проявилось в сакрализации творчества позднего периода. Подробности биографии латышского автора, свойственное ему религиозное мировоззрение определили специфическое отношение к музыке, фигуре композитора и исполнителя, сверхзадачу творчества. Вакс видит свою миссию в преобразовании человека и мира, донесению до слушателя «божьего слова».

Исключительное значение в рамках исследования художественного метода П. Вакса придается понятию «послание». Оно является квинтэссенцией авторского отношения к музыкальному произведению и художественному акту в целом, сверхидеей творчества композитора. Суть послания Вакса связана с христианской идеей победы добра над злом.

В рамках исследования творческого метода П. Вакса доказано присутствие трех типов послания в зависимости от их образного наполнения и способа претворения главной идеи. В первом из них – «музыке добра» – Вакс воплощает прекрасный «мир грез, вечность духа» [206]. Вторая и третья

модели послания связаны с реализацией идеи победы добра над злом, что усиливает конфликтность драматургии. При этом послания второго типа за счет особой риторизации (и даже некоторой схематичности) образов приобретают черты притчи. Сочинения третьего типа максимально субъективны: это собственные переживания, восходящие к личному опыту автора. В работе также фиксированы промежуточные варианты посланий, где «обобщенно-человеческое» воплощается как «народное», «авторское» осмысляется в категории «автобиографического».

Творческому методу Васкса оказался созвучен активно реализующийся в художественной практике XX века риторический принцип. Данная тенденция естественна для Васкса в силу глубокой связи музыки и слова, наличия предмузыкальной программы сочинения и творчества в целом, авторского стремления быть услышанным максимально точно.

На практическом уровне это выразилось в создании особых звуковых проекций внемузыкальных смыслов и категорий, которые приобрели черты универсалий и одинаково работали в различных сочинениях. Анализ инструментального (в первую очередь, оркестрового) наследия латышского автора демонстрирует присутствие трех семантических констант, которые связаны с категориями добра, зла и воплощением человеческого начала. Из этих трех составляющих, особенностей их взаимодействия в художественном пространстве и складывается авторское послание Васкса.

Данные семантические константы представляют собой сложные музыкально-риторические конструкции. Их действие не ограничивается образной сферой, распространяясь на композиционный и драматургический уровень послания. Выступая проекциями внемузыкальных смыслов, они отражают особенности воплощаемого феномена.

«Материальным носителем» добра в музыке Васкса является *canto regetuo* – особый принцип ритмоинтонационной организации, который предполагает предельную мелодизацию музыкальной ткани. «Бесконечное пение» Васкса является художественным отражением авторского понимания

христианского «блага», поэтому его основными интонационными источниками выступают национальный фольклор и религиозные песнопения. Универсальные принципы воплощения добра всякий раз оборачиваются уникальным художественным результатом.

Образ зла, напротив, максимально однотипен, что связано с такими свойствами, как «формульность», «обезличенность». Методологически композитор опирается на уже сложившуюся в европейской профессиональной музыке традицию изображения «негативного», индивидуально переосмысляя ее. Сформированный композитором набор музыкальных характеристик выражает различные стороны зла, связан с определенными жанрами профессиональной европейской музыки (токатой, скерцо, вальсом и др.) и всегда реализуется комплексно. Однако сложность образа зла на деле оборачивается имитацией, где развитие подменяется воспроизведением. Васкс намеренно ограничивает «негативное», подчеркивая свойственную явлению «искусственность».

Семантические константы добра и зла в рамках творческого метода не могут самостоятельно взаимодействовать. Полем битвы всегда является человек, который способен изменить баланс сил.

«Человеческое» в музыке Васкса предстает особой силой, от которой зависит, одолеет ли свет тьму. В посланиях второго типа «человеческое» наглядно проявлено в фигуре солиста, его каденциях-монологам. В отличающемся субъективностью третьем типе послания авто-лирический герой проявляет «человеческое» в индивидуализированной трактовке музыкальных эмблем добра и зла. Как правило, послания третьего типа апеллируют к конкретным событиям личной биографии Васкса, сквозь призму которых автор рассуждает на вечную тему победы добра над злом.

В рамках исследования выявлен ряд структурно-технологических особенностей творческого метода латышского композитора, связанных со словом и музыкальным языком, формообразованием, драматургией, жанром. Важной чертой художественного метода Васкса является работа с

собственным музыкальным текстом, которая может принимать формы переложения, автоцитирования, создания макроциклов. Такая работа в различной степени характерна для всех типов послания. Звуковой облик «музыки добра» позднего периода творчества (в основе которого «духовная» версия *santo perpetuo*) оказывается наиболее подходящим для создания переложений. Прием автоцитирования максимально раскрывается в рамках сферы зла, подчеркивая его «схематичность», что особенно характерно для второго типа послания. Макроциклы, как правило, возникают в третьем типе послания как реализация идеи сочинения *in progress*.

Исследование оркестрового наследия автора демонстрирует, что концепция послания синтезирует различные жанровые модели (от «традиционных» до «индивидуальных проектов»), выступая в качестве своеобразного «сверхжанра». В то же время, была раскрыта определенная взаимосвязь музыкального жанра и модели послания. Для первой из них наиболее характерной оказывается логика «индивидуального проекта», в то время как третья модель тяготеет к «романтической» симфонии. Со вторым типом, а также промежуточными вариантами послания связан, в первую очередь, жанр концерта.

В основе посланий Васкса, как правило, лежит трехчастная репризная схема с кодой. В зависимости от модели послания и типа драматургии схема в сочинениях Васкса реализуется по-разному. В «музыке добра» исходная она обретает вид трехчастной формы с контрастной серединой. Непрерывность развития *santo perpetuo* вносит черты сквозной драматургии. В сочинениях с конфликтным типом драматургии схема преобразуется в сонатную форму.

Васксу свойственно «крестить» [206] сочинения: название зачастую дополняется предварительным авторским комментарием, направляющим слушательское восприятие. Особая форма работы со словом предполагает системное использование в музыкальном тексте характерных ремарок. За каждой из семантических констант закреплен ряд подобных обозначений-маркеров, что усиливает риторичность авторского метода.

На основе проведенного исследования можно сделать вывод, что творческий метод Петериса Вакса представляет уникальное явление в искусстве не только латвийском, но и мировом. В нем традиции национальной музыки и характерные для второй половины XX – начала XXI вв. тенденции индивидуально претворились сквозь призму авторского способа мышления, понимания творчества как миссионерской деятельности. Созданное на основе художественного метода композиторское наследие Вакса есть большое послание миру о любви, красоте и добре.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев, С. С. Риторика и истоки европейской литературной традиции : [Сб. ст.] / С. С. Аверинцев. – М.: Шк. "Языки рус. культуры", 1996. – 446 с.
2. Акишина, Е. М. Семантические аспекты анализа творчества А. Шнитке : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. – Москва, 2003. – 268 с.
3. Акопян, Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. – М.: Практика, 1995. – 255 с.
4. Акопян, Л. О. Васкс Петерис // Музыка последнего столетия: теория и история. Левон Акопян. – Государственный институт искусствознания [Электронный ресурс] URL: <https://hakobian-mlc.sias.ru/personalities/vasks/> (дата обращения: 01.03.2024).
5. Актуальной современной теме – художественно-индивидуальное решение // Советская музыка. – М.: Советский композитор, 1979. – № 1. – С. 13-31.
6. Александров, В. Музыка души и сердца [Электронный ресурс] URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/reports/muzyika-dushi-i-serdtsa/> (дата обращения: 01.03.2024).
7. Арановский, М. Г. Музыкальные антиутопии Шостаковича // Русская музыка и XX век = Russian music and the twentieth century : Рус. музык. искусство в истории художеств. культуры XX в. / Ред.-сост. М. Арановский; Гос. ин-т искусствознания, М-во культуры Рос. Федерации. – Москва, 1997. – С. 213-235.
8. Арановский, М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – 343 с.
9. Арановский, М. Г. Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания / Ред.-сост. Н. А. Рыжкова – М.: Государственный институт искусствознания, 2012 – 440 с.

10. Арановский, М. Г. О двух функциях бессознательного в творческом процессе композитора // Бессознательное: Природа. Функции. Методы исследования. Т. 2. – Тбилиси: Мецниереба, 1979. – С. 583-590.
11. Арановский, М. Г. Симфонические искания : Пробл. жанра симфонии в сов. музыке 1960-1975 гг. : Исслед. очерки. – Л.: Сов. композитор. Ленингр. отделение, 1979. – 288 с.
12. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1-2 / Акад. Б. В. Асафьев (Игорь Глебов) ; [Ред., вступ. статья и коммент. Е. М. Орловой]. – Л.: Музгиз. [Ленингр. отд-ние], 1963. – 378 с.
13. Асафьев, Б. В. Речевая интонация. — М. – Л.: Музыка, 1965. — 136 с.
14. Ахмедходжаева, Н. М. Теоретические проблемы концертности и концертирования в музыкальном искусстве : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. – Ташкент, 1985. – 199 с.
15. Бакеева, Н. Н. Орган : Науч.-попул. очерк / Н. Бакеева ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Москва : Музыка, 1977. – 144 с.
16. Бальтазар, Г. У., Барт, К., Кюнг, Г. Богословие и музыка. Три речи о Моцарте. – М.: Библейско-богословский институт Св. апостола Андрея, 2006.
17. Барсова, И. А. Контуры столетия : из истории русской музыки XX века / И. Барсова. – Санкт-Петербург : Композитор, 2007. – 237 с.
18. Барсова, И. А. Симфонии Густава Малера / И. Барсова. – Москва : Совет. композитор, 1975. – 495 с.
19. Белокурова, С. П. Словарь литературоведческих терминов / С. П. Белокурова. [Электронный ресурс]. URL: <http://gramma.ru/LIT/?id=3.0>, (дата обращения: 15.03.2024).
20. Бердяев, Н. А. Самопознание / Николай Бердяев. – Москва : СП "ДЭМ" : Междунар. отношения, 1990. – 334 с.
21. Бершадская, Т. С. Основные композиционные закономерности многоголосия русской народной крестьянской песни / Под ред. Х. С. Кушнарера. – Л.: Музгиз, 1961. – 156 с.

22. Бите, И. А. О некоторых тенденциях драматургии латышской советской симфонии 60-х - 70-х годов : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. – Рига, 1984. – 239 с.
23. Бобровский, В. П. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича : Исследование. – Москва : Сов. композитор, 1961. – 258 с.
24. Бобровский, В. П. Функциональные основы музыкальной формы : исследование / В. П. Бобровский ; предисл. Е. И. Чigareвой. – Изд. 2-е, доп. – Москва : URSS, 2011. – 332 с.
25. Борев, Ю. Б. О природе художественного метода // Вопросы литературы / учредители: РОФ "Литературная критика", АНО Редакция журнала критики и литературоведения "Вопросы литературы". – Москва : Редакция журнала, 1957. – № 4. – С. 52-70.
26. Буцко, Ю. Л. Витольд Лютославский. Заметки о технике инструментальной композиции // Советская музыка. – М.: Советский композитор, 1972. – № 8. – С. 111-119.
27. Вайман, С. Т. О художественном методе // Современное искусствознание: методологические проблемы. – М.: Наука, 1994 – С. 157-188.
28. Васильева, Н. В. Творчество Галины Уствольской в аспекте "новой сакральности" : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Нижегород. гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Нижний Новгород, 2004. – 23 с.
29. Векслер, Ю. С. Музыка-послание и музыка-автобиография: об актуальности «старой» музыкальной герменевтики // Ученые записки РАМ им. Гнесиных, 2015. – № 1. – С. 11-19.
30. Вилкс, Л. Ю. Основные этапы формирования музыкально-эстетической мысли в Латвии : автореф. дис. ... кан. филос. наук : 09.00.04 / Л. Ю. Вилкс ; Киевский гос. ун-т. – Киев, 1990. – 17 с.
31. Витолинь, Я. О. Вопросы изучения латышской народной музыки : на материале народных песен Лиепайской этнографической области :

- диссертация ... : кандидата искусствоведения : 17.00.00. – Рига, 1955. – 369 с.
32. Витолинь, Я. О. Исследования в области латышской народной музыки : Автореферат дисс. на соискание учен. степени доктора искусствоведения / Ленингр. ордена Ленина гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. - Ленинград : [б. и.], 1960. – 39 с.
33. Витолинь, Я. О. Латышская народная песня. – Москва : Сов. композитор, 1969. – 94 с.
34. Витолинь, Я. О. Основные черты развития латышской музыки : к пленуму Союза совет. композиторов Латв. ССР. Рига, май 1946 г. – Оргбюро ССК Латвии, Рига, 1946. – 20 с.
35. Владимирова, О. А. Формирование творческого метода в ранних симфониях А.К. Глазунова : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Гос. ин-т искусствознания. – Москва, 2004. – 30 с.
36. Волков, И. Ф. "Фауст" Гете и проблема художественного метода / И. Ф. Волков. – Москва : Изд-во Московского ун-та, 1970. – 263 с.
37. Волков, И. Ф. Творческие методы и художественные системы / И. Ф. Волков. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Искусство, 1989. – 250 с.
38. Гецелев, Б. С. О драматургии крупных инструментальных форм во второй половине XX века // Проблемы музыкальной драматургии XX века: Сб. тр. Вып 69. – Горький, 1983. – С. 5-48.
39. Гецелев, Б. С. Творческий замысел композитора и его воплощение // Вопросы композиции и оркестровки: Сборник статей. – Нижний Новгород : ННГК Глинки, 2003. – С. 9-25.
40. Глинская, Л. В., Савченко, П. Д. Основы музыкального служения. 1993 [Электронный ресурс]. URL: <https://web.archive.org/web/20140630234148/http://noty-naputi.info/node/3859> (дата обращения: 21.01.2024).

41. Гордеева, Е. М. Композиторы "Могучей кучки" / Е. М. Гордеева. – [4-е изд.]. – Москва : Музыка, 1986. – 285 с.
42. Горячих, В. В. Из наблюдений над творческим методом Н. А. Римского-Корсакова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, 2009. — С. 223-229.
43. Григорьева, А. В. Исполняется впервые... // Советская музыка. – М.: Советский композитор, 1980. – № 11. – С. 58-65.
44. Григорьева, Г. В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века, 50-80-е годы / Г. Григорьева. - Москва : Сов. композитор, 1989. – 206 с.
45. Гроцкий, Д. О. Симфонии В. Баркаускаса : поэтика жанра : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Гроцкий Денис Олегович; [Место защиты: Рос. акад. музыки им. Гнесиных]. – Москва, 2018. – 24 с.
46. Грюнфельд, Н. Э. История латышской музыки : учебное пособие – М.: Музыка, 1978. – 231 с.
47. Грюнфельд, Н. Э. О путях развития латышской музыки в 1919-1940 гг. // Прибалтийский музыковедческий сборник / [Ред. А. Таурагис]. – [Вып.] 1. – Вильнюс : Vaga, 1982. – С. 106-116.
48. Гуляницкая, Н. С. Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных сочинений [Электронный ресурс]. URL <http://opentextnn.ru/music/muzykalnye-jepohi/xx-v/n-guljanickaja-zametki-o-stilistike-sovremennyh-duhovno-muzykalnyh-sochinenij-63-01-kb/>. (дата обращения: 23.03.2023).
49. Дауноравичене, Г. Л. Проблема жанра и жанрового взаимодействия в современной музыке (на материале творчества литовских композиторов 1975-1985 годов) : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. – Вильнюс, 1990. – 26 с.
50. Денисов, Э. В. Настоящая музыка всегда духовна // Музыкальная академия, 1997. – №2. – с. 37-41.

51. Денисова, Е. Н. Неоромантические аспекты в отечественном инструментальном концерте последней трети XX века : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва, 2001. – 24 с.
52. Екимовский, В. А. Оливье Мессиа́н : жизнь и творчество / В. Екимовский ; предисл. Р. К. Щедрина. – Москва : Советский композитор, 1987. – 301 с.
53. Забияко, А. П. Сакральное // Новая философская энциклопедия. В 4-х т. Т.3: Н-С / РАН.Ин-т философии. М.: Мысль, 2000. – С. 482-483.
54. Завадская, Г. Черты модернизма в программной музыке Айвара Брока // Мир искусства и дети: проблемы художественной педагогики : материалы IV Международной научно-практической конференции, 2009. – С. 140-145.
55. Задерацкий, В. В. Музыкальная форма. В 2-х вып. Вып 2. – М.: Музыка, 2008. – 528 с.
56. Зароднюк, О. М. Феномен концертного жанра в отечественной музыке 1980-90-х годов : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Нижегород. гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Нижний Новгород, 2006. – 19 с.
57. Захарова, О. И. Риторика и западноевропейская музыка XVII - первой половины XVIII века: принципы, приемы / О. Захарова. – Москва : Музыка, 1983. – 77 с.
58. Зубова, О. В. Итальянская лауда: жанр и форма : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Зубова Ольга Валерьевна; [Место защиты: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского]. – Москва, 2012. – 29 с.
59. Ильина, 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. – 30 с.

60. История отечественной музыки второй половины XX века : учебник / отв. ред. Т. Н. Левая. – СПб.: Композитор, 2005. – 554 с.
61. Каган, М. С. Метод как эстетическая категория // Вопросы литературы, 1967. – № 3. – С. 109-132.
62. Карклинь, Л. А. Латышская симфоническая музыка : краткий исторический очерк. – Л.: Музыка, 1981. – 112 с.
63. Карпова, А. В. Органное творчество Петра Эбена : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. – Нижний Новгород, 2007. – 198 с.
64. Катунян, М. И. Новый тривий XX века. Звук, число, обряд (А. Пярт, Л. Рубинштейн) [Электронный ресурс]. URL: <http://opentextnn.ru/music/interpretacija-teksta-muzyki/margarita-katunjan-novyj-trivij-hh-veka-zvuk-chislo-obryad-a-pjart-l-rubinshtejn-42-7-kb/> (дата обращения: 25.03.2023).
65. Кирносова, Е. Н. Метод творческой работы Н. К. Метнера и особенности его художественного мышления : На материале рукопис. архива композитора : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. – Москва, 1996. – 245 с.
66. Клинджан, А. Э. Народные истоки Латышской художественной культуры и проблемы ее развития на современном этапе : диссертация ... кандидата философских наук : 17.00.08 / Академия обществ. наук ЦЕ КПСС. – Москва, 1991. – 149 с.
67. Клотынь, А. Э. Заметки о прибалтийском симфонизме // Советская музыка. – М.: Советский композитор, 1969. – № 7. – С. 18-22.
68. Клотынь, А. Э. Композиторы – дебютанты 70-х гг. // Музыка Советской Латвии : [Сб. ст.] / Сост. Л. Мурниеце; [Введ. А. Даркевича]. - Рига : Лиесма, 1988. - С. 97-118.
69. Клотынь, А. Э. Приумножать человеческое в человеке // Советская музыка. – М.: Советский композитор, 1984. – № 6. – С. 7-18.

70. Клотынь, А. Э. Симфоническое творчество композиторов Советской Прибалтики // Социалистическая музыкальная культура: Традиции, проблемы, перспективы. – М.: Музыка, 1974. – С. 239-261.
71. Клотынь, А. Э. Эволюция идейно-эстетической интерпретации фольклора в творчестве композиторов Советской Латвии : 1940-1970 : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. – Москва, 1975. – 182 с.
72. Клотынь, А. Э. Эстетика прочтения фольклора // Советская музыка. – М.: Советский композитор, 1972. – № 2. – С. 16-23.
73. Кононенко, Б. И. Большой толковый словарь по культурологии / Б. И. Кононенко. [Электронный ресурс] URL: <http://cult-lib.ru/doc/dictionary/culturology-dictionary/index.htm>, (дата обращения: 15.03.2024).
74. Копосова, И. В. Композиторская техника в сочинениях Арво Пярта // Музыкальный журнал Европейского Севера, 2018. – № 2 (14). – с. 1-21.
75. Копосова, И. В., Витоль А. А. Трактовка национальной темы в хоровом творчестве Петериса Вакса (на примере "Mate Saule" и "Zīles Zīņa") : [статья из электронного журнала] / И. В. Копосова, А. А. Витоль // Музыкальный журнал Европейского Севера, 2022. – № 2 (30) – С. 40-59.
76. экая, Л. Э. Начальный этап формирования музыкальных культур народов Прибалтики (до 1917 г.) // Прибалтийский музыковедческий сборник / [Ред. А. Таурагис]. – [Вып.] 1. – Вильнюс : Vaga, 1982. – С. 5-39.
77. Крупчанов, Л. М. Теория литературы : учебник / Л. М. Крупчанов. – М.: Флинта: Наука, 2012. – 360 с.
78. Кузнецова, М. В. Sacra nova: Служение и молитва // Музыкальная академия, 2007. – №1. – С. 213-219.
79. Кузнецова, Т. И., Стрельникова, И. П. Ораторское искусство в Древнем Риме / Т. И. Кузнецова, И. П. Стрельникова ; АН СССР, Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. – Москва : Наука, 1976. – 287 с.

80. Кунцлер, М. Литургия церкви / Михаэль Кунцлер; [Пер. с нем. Е. Верещагин]. – Москва : Христиан. Россия, 2001. – Amateca : Manuali di teologia cattolica. Кн. 2. – 2001. – 303 с.
81. Лармин, О. В. Художественный метод и стиль. – Москва : Изд-во МГУ, 1964. – 271 с.
82. Лебедева, Н. Петерис Вакс. Смотреть на мир добрыми глазами // Советская музыка, 1989. – №12. – с. 21-24.
83. Левая, Т. Н., Леонтьева, О. В. Пауль Хиндемит: Жизнь и творчество / Т. Н. Левая, О. Т. Леонтьева. – Москва : Музыка, 1974. – 447 с.
84. Левитанский, Ю. Д. Несколько слов об этой книге // Зиедонис И. Эпифании / пер. с латышского Ю. Левитанского [Электронный ресурс]. URL: <https://stihi.ru/2015/10/20/2689> (дата обращения: 28.03.2023).
85. Листвин, Д. А. Коммуникативно-прагматические принципы гомилетики в теории риторики : автореферат дис. ... кандидата филологических наук : 10.02.19 / Новгород. гос. ун-т им. Ярослава Мудрого. – Великий Новгород, 2006. – 21 с.
86. Литературная энциклопедия / Коммунистическая академия, Секция литературы, искусства и языка; отв. ред. В. М. Фриче. – Москва : Изд-во Коммунист. акад., 1929-1939. – т.9. [Электронный ресурс] URL: <https://feb-web.ru/feb/litenc/encyclop/> (дата обращения: 15.03.2024).
87. Лобанова, М. Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. – Москва : Музыка, 1994. – 317 с.
88. Лобанова, М. Н. Музыкальный стиль и жанр : История и современность / М. Лобанова; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Каф. теории музыки. – Москва : Сов. композитор, 1990. – 221 с.
89. Лойко, О. Б. Функциональная организация музыкальной формы в условиях репетитивной техники (на примере произведений А. Пярта, В. Мартынова, Н. Корндорфа, Г. Пелециса) : автореф... дис. кан. иск-я : 17.00.02 / О. Б. Лойко ; Белорусская гос. акад. музыки – Минск, 2016. – 26 с.

90. Лосский, Н. О. Мир как осуществление красоты : основы эстетики / Н. О. Лосский; [предисл. и примеч. П. Б. Шалимова]. – Москва : Прогресс-Традиция, 1998. – 412 с.
91. Лотман, Ю. М. Внутри мыслящих миров // Лотман Ю. М. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПБ, 2000. – С. 150-390.
92. Лусе, Н. Ю. Органное исполнительское искусство Латвии : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02. – Москва, 1982. – 181 с.
93. Лусиня, И. Характерные тенденции развития музыкальной культуры Латвии 70-х годов // Прибалтийский музыковедческий сборник = Sammlung von Artikeln uber die Musik des Baltikums. [Вып.] 2 / [Сост. А. Хирвесоо]. – Ээсти раамат, 1985. – С. 52-59.
94. Львов, А. Ф. О свободном и несимметричном ритме : Очер с муз. примерами для хора. – СПб. : (Печ. А. Бауман), 1858. – 55 с.
95. Мак-Ким, Д. Вестминстерский словарь теологических терминов / Дональд К. Мак-Ким ; [пер. с англ. И. В. Аверченко и др.]. – Москва : Республика, 2004. – 503 с.
96. Малинковская, А. В. Категориальная триада «стиль – творческий метод – индивидуально-типологический статус» как методологическая основа изучения искусства музыканта-исполнителя // Музыкальное искусство и образование, 2017, № 1. – С. 13-32.
97. Маньковская, Н. Б. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
98. Маритен, Ж. Ответственность художника // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М., 1991. – С. 171-207.
99. Медушевский, В.В. Интонационная форма музыки. – М.: Музыка, 1994 – 342 с.
100. Медушевский, В. В. Музыкальный стиль как семитический объект // Советская музыка. – М.: Советский композитор, 1979. – № 3. – с. 17-28.

101. Медушевский, В. В. Онтологические основы интерпретации музыки // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры. Сб. тр. Вып 129 / РАМ им. Гнесиных. – М., 1994. – 200 с.
102. Митрохин, Л. Н. Баптизм. - 2-е изд. – Москва : Политиздат, 1974. – 263 с.
103. Митрохин, Л. Н. Баптизм: история и современность : (Филос.-социол. очерки) / Л. Н. Митрохин. – СПб. : Изд-во Рус. христиан. гуманитар. ин-та, 1997. – 476 с.
104. Михайлов, А. В. Античность как идеал и культурная реальность XVIII – XIX вв. // Античность как тип культуры : [Сб. ст. / АН СССР, Науч. совет по истории мировой культуры]; Отв. ред. А. Ф. Лосев. – Москва : Наука, 1988. – С. 308-324.
105. Михайлов, А. В. Избранное. Завершение риторической эпохи. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2007. – 480 с.
106. Михайлов, А. В. О методе в искусстве // Современное искусствознание : Методол. пробл. : [Сб. ст.] / Рос. АН, Рос. ин-т искусствознания М-ва культуры Рос. Федерации; [Отв. ред. А. Я. Зись]. – Москва : Наука, 1994. – С. 189-204.
107. Михайлов, А. В. Поэтика барокко: конец риторической эпохи / А. В. Михайлов // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М.: Наследие, 1994. – С. 326-392.
108. Михайлов, А. В. Языки культуры: Учеб. пособие по культурологии / Предисл. С. С. Аверинцева – М.: Языки русской культуры, 1997. – 909 с.
109. Михайлов, М. К. О понятии стиля в музыке // Вопросы теории и эстетики музыки. – Вып. 4. – Л.: Музыка, 1965. – С. 16-28.
110. Михайлов, М. К. Стиль в музыке : Исследование / М. Михайлов. – Л.: Музыка, 1981. – 262 с.
111. Назайкинский, Е. В. Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – Москва : Музыка, 1982. – 319 с.

112. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: Учеб. пособие для студ. высш. учеб. заведений. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
113. Незвецкая, С. Страницы из Латвии // Музыкальная академия, 1996. – № 3-4. – С. 20-28.
114. Нестьев, И. В. Музыкальная культура на рубеже веков // Музыка XX века. Очерки. Ч.1, кн. 1 – М., 1976. – С. 11-94.
115. Никольская, И. И. От Шимановского до Лютославского и Пендеревского: Очерки о развитии симфонической музыки в Польше XX века. – М.: Советский композитор, 1990. – 332 с.
116. Олесницкий, М. Нравственное богословие / Библиотека Киевской духовной академии. – Киев, 2012 [Электронное издание] URL: https://azbyka.ru/otechnik/Markellin_Olesnickij/nravstvennoe-bogoslovie/ (дата обращения: 15.03.2024).
117. Переверзева, М. В. Алеаторика как принцип композиции : диссертация ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Переверзева Марина Викторовна; [Место защиты: Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского]. – Москва, 2014. – 571 с.
118. Поспелова, Н. И. Страсти по гармонии: к проблеме целостности культурного сознания Альфреда Шнитке // Гармония и дисгармония в искусстве: Сборник статей. – Нижний Новгород: ННГК Глинки, 2007. – С. 175-185.
119. Православная энциклопедия / под общ. ред. Патриарха Московского и всея Руси Алексия II [Электронный ресурс]. URL: <https://www.pravenc.ru/text/149603.html> (дата обращения: 01.04.2023).
120. Присяжнюк, Д. О. Музыкальный риторизм и композиторская практика XX века : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Нижегород. гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Нижний Новгород, 2004. – 21 с.
121. Прокопьева, Е. П. Эволюция творческого метода Н. А. Римского-Корсакова в контексте его эпохи : автореферат дис. ... кандидата

- искусствоведения : 17.00.02 / Прокопьева Екатерина Павловна; [Место защиты: Государственный институт искусствознания]. – Москва, 2021. – 28 с.
122. Проханов, И. С. Краткое учение о проповеди: Опыт евангельской гомилетики. – Корнталь: Свет на Востоке, 1969. – 128 с.
123. Пылаев, М. А. Феноменология молитвы: примитивная молитва // Вестник ПСТГУ I: Богословие. Философия, 2008. Вып. 2 (22). – С. 45-58.
124. Раабен, Л. Н. О духовном ренессансе в русской музыке 1960-80-х годов / Л. Н. Раабен. – СПб. : Бланка : Бояныч, 1998. – 351 с.
125. Раабен, Л. Н. Система, стиль, метод [Текст] / Л. Н. Раабен // Критика и музыкознание. – Л. : Музыка, 1975. – С. 76-93.
126. Раппопорт, Л. Г. Артур Онеггер. [1892-1955]. – Л.: Музыка. [Ленингр. отд-ние], 1967. – 304 с.
127. Раппопорт, Л. Г. Витольд Лютославский. – М.: Музыка, 1976. – 136 с.
128. Ручкина, Н. П. Композиторское творчество И.Г. Соколова : становление "простого" стиля : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Ручкина Наталья Павловна; [Место защиты: Гос. ин-т искусствознания М-ва культуры РФ]. – Москва, 2017. – 234 с.
129. Ручкина, Н. П. О «простоте в музыке XX – начала XIX века // Аспирантский сборник. Выпуск 9 – М.: Государственный институт искусствознания. М., 2018. – С. 129-140.
130. Ручкина, Н. П. «Новая простота» в музыкальном искусстве XX – начала XXI века // Обсерватория культуры. – М.: Издательство «Пашков дом» Российская государственная библиотека, 2017. – № 3. – С. 322-329.
131. Рыжакова, С. И. Латышская национальная история: о культурных механизмах в конструировании и реферировании прошлого // Антропологический форум, 2009 [Электронное издание]. – № 11 – С. 216-274

132. Савенко, С. И. Эстетика и стилистика творчества Арво Пярта: революция или эволюция? // Журнал Общества теории музыки. – М., 2018. – № 4 (24). – С. 41-51.
133. Самойленко, А. И. Музыковедение и методология гуманитарного знания: проблема диалога / Монография ; Одесса: Астропринт, 2002. – 243 с.
134. Сипола, М. Б. Фортепианная культура Латвии 20-80-х годов XX века : автореф... дис. кан. иск-я : 17.00.02 / М. Б. Сипола ; Лит. консерватория – Вильнюс, 1990. – 23 с.
135. Скафтымов, А. П. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы / Послесловие и примеч. Г.В. Макаровой // Русская литературная критика: Учебп. Пособие для студентов высших учеб. Заведениц / Под ред. В.В. Прозорова и О.О. Миловановой. – Саратов: Изд-во Саратов. Ун-та, 1994. – С. 134-159.
136. Скафтымов, А. П. Поэтика художественного произведения / А. П. Скафтымов. – Москва : Высш. шк., 2007. – 533 с.
137. Словарь античности : Пер. с нем. / Редкол.: В. И. Кузищин (отв. ред.) и др. – Москва : Прогресс, 1989. – 704 с.
138. Соколов, А. С. Введение в музыкальную композицию XX века: учеб. пособие. – М.: Владос, 2004. – 231 с.
139. Соколов, О. В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры. Нижний Новгород, изд-во ННГУ, 1994. – 220 с.
140. Соколов, О.В. О принципах структурного мышления в музыке // Проблемы музыкального мышления. – М.: Музыка, 1974 – С. 38-47.
141. Сохор, А. Н. Вопросы социологии и эстетики. Т. 2. / Ред.-составитель М. Г. Арановский. – Л.: Советский композитор, 1981. – 295 с.
142. Сохор, А. Н. Музыка как вид искусства. – 2-е изд., перераб. и доп. – Москва : Музыка, 1970. – 192 с.

143. Сохор, А. Н. Стиль, метод, направление / к определению понятий // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып.4. – Л.: Музыка, Ленингр. отд-ние. 1965. – С.3-28.
144. Стогний, И. С. Выразительные возможности вторичных смыслов в музыке // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных, 2023. – № 1 (44). – С. 82-90.
145. Стогний, И. С. Интертекстуальность в музыке // Современные проблемы музыкознания, 2017. – № 3. – С. 85-90.
146. Таушев, А. Руководство по гомилетике / Архиеп. Аверкий (Таушев). – М. : Изд-во Православ. Св.-Тихон. богосл. ин-та, 2001. – 142 с.
147. Теория современной композиции: учебное пособие / Гос. ин-т искусствознания [и др.]; отв. ред. В. С. Ценова. – М.: Музыка, 2007. – 616 с.
148. Токун, Е. А. Арво Пярт. Tintinnabuli: техника и стиль : автореф... дис. кан. иск : 17.00.02 / Е. А. Токун ; Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского – М., 2010. – 26 с.
149. Токун, Е. А. Tintinnabuli – источник новизны // Арво Пярт: беседы, исследования, размышления / пер.: А. Вайсбанд, Н. Комарова. – Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2014. – С. 205-215.
150. Торган, Я. Развитие концертного жанра в латышской музыке 70-х годов (К вопросу о неоромантических тенденциях) // Прибалтийский музыковедческий сборник [Вып.] 2 / [Сост. А. Хирвесоо]. – Ээсти раамат, 1985. С. 86-90.
151. Трёмбовельский, Е. Б. Гетерофония: типология фактур – эволюция ткани // Музыкальная академия, 2001. – № 4. – С. 165-175.
152. Финкельштейн, Ю. А., Насыров, А. М. «Соната одиночества» Петериса Вакса: гитара в авангарде // Струнные инструмент: исполнительство, репертуар, педагогика, практика: Сборник материалов Первой межвузовской научно-практической конференции Института «Академия имени Маймонида», 15 апреля 2019 г. / Редактор-составитель Ю.А. Финкельштейн. – М.: РГУ им. А.Н. Косыгина, 2019. – С. 84-91.

153. Хараджанян, Р. И. Петерис Вакс: послания, песнопения и птицы // Музыка из бывшего СССР/ Сост. В.Ценова. Вып.2. – М.: Композитор, 1996. – С. 304-319.
154. Хасанова, Н. Интервью с композитором Петерисом Ваксом (Латвия) // Musiqi Dunyasi, 2007. – №3-4/ 33 [Электронный ресурс]. URL: http://www.musiqi-dunya.az/new/read_magazine.asp?id=856 (дата обращения: 15.04.2023).
155. Хилько, Н. П. Жанр инструментальной «Книги» в музыке XX века: история с превращением // Проблемы музыкальной науки, 2017. – № 2 (27). – с. 103-109.
156. Хилько, Н. П. Инструментальные «Книги» В. Лютославского и П. Вакса: к проблеме жанрообразования в музыке XX века // В пространстве смыслов: текст и интертекст: Сборник статей. – Петрозаводск: Verso, 2016. – с.103-114.
157. Холопов, Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. – М.: Советский композитор, 1982 – С.52-104.
158. Холопова, В. Н. Шнитке А.Г. //Творческие портреты композиторов. – М: Музыка, 1990. – С. 403-405.
159. Холопова, В. Н., Чигарева, Е. И. Альфред Шнитке : Очерк жизни и творчества / В. Холопова, Е. Чигарева. – Москва : Сов. композитор, 1990. – 346 с.
160. Хомутцов, С. В. Духовность, ее подобия и антиподы в культуре : автореферат дис. ... доктора философских наук : 24.00.01 / Хомутцов Сергей Васильевич; [Место защиты: Алт. гос. ун-т]. – Барнаул, 2009. – 46 с.
161. Хумал, М. О местных предпосылках прорыва «новой музыки» в Прибалтике // Прибалтийский музыковедческий [Вып.] 2 / [Сост. А. Хирвесоо]. – Ээсти раамат, 1985. – С. 21-32.
162. Царева, Е. М. Стиль музыкальный // Музыкальная энциклопедия. Т. 5. М., 1981.

163. Чередниченко, Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 577 с.
164. Чигарева, Е. И. А. В. Михайлов о проблеме слова и музыки // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств, 2017. – № 38. – С. 90-97.
165. Чигарева, Е. И. Неоромантизм и неоканонические тенденции в отечественной музыке последней трети XX века // Мир романтизма: Материалы Междунар. науч. конф. «Мир романтизма». Т. 13. – Тверь: Изд-во ТвГУ, 2008. – с. 77-81.
166. Шапочанская, О. Т. Музыка на службе евангельских христиан-баптистов // Богослужebные практики и культовые искусство в современном мире. Т.2. / Российский фонд фундаментальных исследований, ФГБОУ ВО "Адыгейский государственный университет" ; [редактор-составитель: Хватова С. И.]. – Майкоп : Магарин О. Г., 2018. – С. 768-789.
167. Шахназарова, Н. Г. Б. В. Асафьев – теория интонации и проблема музыкального реализма // Проблемы музыкальной эстетики. Воспоминания о семье. – М.: ГИИ, 2016. – С. 47-74.
168. Шелудякова, О. Е. Исповедь и проповедь как феномены искусства (на примере музыкальной культуры позднего романтизма) // Вестник Екатеринбургской духовной семинарии. Вып. 1. 2011. – С. 161-178.
169. «Я частица мироздания, ответственен за все...». Говорят музыканты Латвии // Советская музыка. – М.: Советский композитор, 1987. – №8. – С. 6-24.
170. Beitika, A. Pēteris Vasks - lotyšský hudební skladatel: diplomová práce. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, Hudební Fakulta, Katedra strunných nástrojů, 2014. 63 p.
171. Braun, I. Reconsidering Musicology in the Baltic States of Lithuania, Latvia, and Estonia. Journal of Baltic Studies. Vol. 39/ 3 (2008). P. 231-239.

172. Braun, I. Zur Hermeneutik der sowjetbaltischen Musik. Ein Versuch der Deutung von Sinn und Stil // Zeitschrift für Ostforschung. Marburg: Herder-Institut, 1982. № 31. P. 77-93.
173. Būdeniece, I. Liberžanra fenomens žanra teorijas kontekstā un tā izpausmes latviešu komponistu instrumentālajā mūzikā. Promocijas darbs Mākslas zinātnes doktora zinātniskā grāda (Dr. art) iegūšanai muzikoloģijā. Rīga, 2015. P. 267.
174. Būdeniece, I. Libergenre in the Oeuvre of the Latvian Composer Pēteris Vasks // Lietuvos muzikologija, t. 14, 2013. P. 103-118.
175. Būdeniece, I. Compositions entitled Music in the instrumental music of Latvian composer Pēteris Vasks // Almanac of the International Conference Musica Nova VII. Brno, 2012. P. 105-109.
176. Būdeniece, I. Žanrs latviešu instrumentālajā mūzikā (20. gadsimta pēdējā trešdaļa – 21. gadsimts). Mūzikas akadēmijas raksti, X. Rīga: Jāzepa Vītola Latvijas Mūzikas akadēmija, Musica Baltica. P. 44-85.
177. Gintere, I. Konceptu mūzikā latviešu jaunākās paaudzes komponistu darbos/ Promocijas darbs Mākslas zinātnes doktora zinātniskā grāda (Dr.art.) iegūšanai muzikoloģijā. Rīga: Jāzepa Vītola latvijas mūzikas akadēmija, 2014. 185 p.
178. Jaunslaviete, B. Music Reviews as Signs of the Sociocultural Context: Comparative Case Studies of Latvian, German and Russian Music Criticism in Riga During the Late Nineteenth and Early Twentieth Century // Lietuvos muzikologija, t. 23, 2002. P. 99-115.
179. Jaunslaviete, B. Reception of Czech and Latvian Music by German Music Critics in Riga in the Late 19th and Early 20th Centuries: Some Comparative Aspects // Musicologica Brunensia, 55/2020/2. P. 149-162.
180. Jaunslaviete, B. The Reception of Russian Music in Riga During the 1860s and 1870s: The Characteristic Opinions Manifested in Press Reviews // Проблемы музыкальной науки, 2019. – № 4. – С. 57-64.
181. Jaunslaviete, B. The Theory of Polystylism as a Tool for Analysis of Contemporary Music in the Post-Soviet Cultural Space Some Terminological

- Aspects // Rasprave: Časopis Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje, Vol. 44, 2018. No. 2. P. 455-465.
182. Kudiņš, J. Folk-music allusion as Pēteris Vasks symphonic works style mark. Some issues about the national element in the music of contemporary composer. The National Element of Music, Conference Proceedings. University of Athens, Faculty of Music Studies, Athens, 2014. P. 410-421
183. Kudiņš, J. Folk music quotations and allusions in Latvian composers' neo-romantic symphonic music in the last decades of the 20th century and early 21st century // *New Sound* 55, I/2020. P. 213-238.
184. Kudiņš, J. Latvian music history in the context of 20th-century modernism and postmodernism. Some specific issues of local historiography // *Musicological annual Liv*/2, 2018. P. 97-139.
185. Kudiņš, J. Neoromanticism as a Dominating Tendency in the Symphonic Music of Latvian Composers in the Last Third of the 20th Century and the Beginning of the 21st Century. The Local Causes for its Topicality in the Context of European Music History // *Muzikos Komponavimo Principai: tautinis romantizmas ir šiuolaikinė muzika. 11-oji tarptautinė muzikos teorijos konferencija*. Lietuvos muzikos ir teatro akademija, 2011. P. 152-165.
186. Kudiņš, J. Phenomenon of the Baltic Singing Revolution in 1987-1991: Three Latvian Songs as Historical Symbols of Non-Violent Resistance // *МУЗИКОЛОГИЈА / MUSICOLOGY* 26-2019. P. 27-39.
187. Kudiņš, J. The Rock Opera *Lāčplēsis* (Bearslayer, 1988): Symbolic Meaning in the Historical Change Process and the Cultural Memory of Latvia // *Musicology of Lithuania / Lietuvos muzikologija*, 2020. Issue 21. P. 94-111.
188. Kudiņš, J. The Tendency of Neoromanticism in the Stylistic Development of Latvian Symphonic Music in the Last Third of the 20th Century. A summary of the Doctoral work. Riga: Jāzeps Vītols Latvian Academy of Music, 2008. 41 p.
189. Kudiņš, J. The Tendency of Neo-Romanticism in the Symphonic Music of Latvian Composers in the Early 21st Century. Several Aspects of the Local Stylistic Traditions in the Symphonic Works by Pēteris Vasks, Juris Karlsons and

- Arturs Maskats Principles of Music Composing: National Romanticism and Contemporary Music, 11th International Music Theory Conference. Lithuanian Academy of Music and Theatre, Vilnius, 2011. P. 152-165.
190. Peteris Vasks: Ich hoffe, dass die Menschen mehr in sich hineinschauen // Pizzicato Internet Journal. URL: <https://www.pizzicato.lu/peteris-vasks-ich-hoffe-dass-die-menschen-mehr-in-sich-hineinschauen/>, 16.04.2023.
191. Pēteris Vasks' Jubilee Concert. URL: <https://www.dzintarkoncertzale.lv/events/view/497>, 04.05.2023.
192. Petraškevičs, J. Putna klātbūtne. Saruna ar komponistu Pēteri Vasku. URL: <https://www.rigaslaiks.lv/zurnals/putna-klatbutne-459>, 23.12.2023.
193. Putelis, A. Folklore and Identity: the Situation of Latvia // Folklore Electronic Journal of Folklore. June, 1997. P. 61-67.
194. Radke, S–E. Stylistic Direction: A performance based investigation of selected violoncello works of Pēteris Vasks: Research Master thesis. University of Tasmania, 2017. 89 p.
195. Reilly, R. R. Surprised be Beauty. A Listener's Guide to the Recovery of Modern Music. Washington, D.C.: Morley Books, 2002. 352 p.
196. Šarkovska-Liepiņa, I. Andris Dzenītis's Opera Dauka: The Interpretation of Text in Contemporary Opera // Text in Contemporary Theatre: The Baltics within the World Experience, Cambridge Scholars Publishing, 12 Back Chapman Street, Newcastle upon Tyne, NE6 2XX, UK, 2013, p. 69-76.
197. Šmidchens, G. A Baltic Music: The Folklore Movement in Lithuania, Latvia, and Estonia, 1968-1991. Submitted to the faculty of the University Graduate School in partial fulfillment of the requirements for the degree Doctor of Philosophy in the Department of Folklore. Indiana University, 1996. 387 p.
198. Šmite, G. Mūzikas un teksta mijiedarbes jaunās koncepcijas latviešu kormūzikā (21. Gadsimta pirmā dekāde). Mākslas doktora zinātniskā grāda (Dr. art.) iegūšanai. Apakšnozārē Muzikoloģija. Rīga: Jāzepa Vītola latvijas mūzikas akadēmija, 2013. 188 p.

199. Stute, C. B. Two Cello Works of Pēteris Vasks: Structure, Symbolism, and Identity: A dissertation submitted to the Graduate Faculty in music in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Musical Arts. The City University of New York, 2020. 135 p.
200. Streliaev, A. Latvian Organ Music: A Performer's Guide and Bibliography. A thesis submitted in conformity with the requirements for the degree of DMA in Performance Faculty of Music University of Toronto, 2012. 175 p.
201. Teteris, M. E. The solo horn and organ tradition: an analysis of Peteris Vasks's *Musique du soir*. California State University, Long Beach. 2016.
202. Vasks, P. *Viatore* // Schott Music Group. URL: <https://www.schott-music.com/en/viatore-noc215143.html>, 03.02.2024.
203. Vasks, P. *Vientuļais eņģelis*. // Schott Music Group. URL: <https://www.schott-music.com/en/vientulais-engelis-no223822.html>, 21.10.2023.
204. Vasks, P. *String Quartet No. 5* // Schott Music Group. URL: <https://www.schott-music.com/en/5-streichquartett-noc212741.html>, 24.01.2024.
205. Verner, A. *Zeugnis für die Schönheit der Welt* URL: <http://alexander-werner.org/klassische-musik/peteris-vasks-im-interview.html>, 10.10.2023.
206. Vrins, O. *Rencontre avec un infatigable «Viatore»* URL: <https://www.crescendo-magazine.be/rencontre-avec-un-infatigable-viatore/>, 10.10.2023.

ПРИЛОЖЕНИЯ

1. Список оркестровых сочинений П. Вакса

Симфония № 1 «Balsis» («Голоса») для струнных (1991)

Симфония №2 для симфонического оркестра (1998-1999)

Симфония № 3 для симфонического оркестра (2004-2005)

«Sastregumstunda» («Час пик») для симфонического оркестра (1978)

«Lauda» для симфонического оркестра (1986)

«Sala» симфоническая элегия (2006)

«Credo» для симфонического оркестра (2009)

«Vēstījums» («Послание») для струнных, ударных и двух фортепиано (1982)

«Cantabile» для струнных (1979)

«Musica dolorosa» для струнного оркестра (1983)

«Musica adventus» для струнного оркестра (переложение Струнного квартета №3) (1995-1996)

«Adagio» из «Musica adventus» для струнного оркестра (1995-1996)

«Viatore» omaggio Арво Пярту для струнного оркестра (2001)

«Musica appassionata» для струнного оркестра (2002)

«Epifania» для струнного оркестра (2010)

«Musica serena» для струнного оркестра (2015)

Концерт для английского рожка и симфонического оркестра (1989)

Концерт № 1 для виолончели и симфонического оркестра (1993-1994)

Концерт «Tālā gaisma» («Далекий свет») для скрипки и струнного оркестра (1996-1997)

Концерт для флейты и симфонического оркестра (2007-2008/2011)

Концерт № 2 «Klātbūtne» («Присутствие») для виолончели и струнного оркестра (2011-2012)

Концерт для альты и струнного оркестра (2014-2015)

Концерт для гобоя и симфонического оркестра (2017-2018)

Концерт № 2 «Vakara gaismā» («В вечернем свете») для скрипки и струнного оркестра (2021)

«Vientuļais eņģelis» («Одинокий ангел») медитация для скрипки и струнного оркестра (1999/2006)

«Vox amoris» фантазия для скрипки и струнных (2008-2009)

2. Нотные примеры

Рисунок 1. «Episodi e canto perpetuo» (1985), п.47

VII
CANTO PERPETUO

47 *Dolcissimo ma molto espressivo*

Violino *p*

Violoncello

Klavier *pp*

* Led.

Vn. 6

Kl.

Рисунок 2. «Cantabile» (1979), начало

Andante cantando

Vn. I

Vn. II

Vl.

Vc. *pp* sul D

Cb. *p*

Рисунок 3. «Lauda» (1986), ц.3

3

Cl. basso

T.-t.

VI.

Vc.

Cb.

p

p

p

p

Рисунок 4. Концерт № 1 для виолончели и симфонического оркестра, I
часть, ц. 4

4 Cantabile ♩ = ♩

Cl.

Vc. solo
mp

Vn. II
pp

Vl.
pp

Vc.
pp
arco

Cb.
pp

Cl.
p *sub p*

Vc.

Vn. II

Vl.

Vc.

Cb.

Рисунок 5. Епифания, главная тема

ppp

Рисунок 6. «Одинокий ангел» медитация для скрипки и струнного оркестра, ц.2

2

VI. solo

VI. I

VI. II

Va.

Vc.

Cb.

Рисунок 7. «Одинокий ангел» медитация для скрипки и струнного оркестра, ц.8

The image shows a musical score for a piece titled "Solitary Angel" (Медитация «Одинокий ангел»). The score is for a violin solo and a string orchestra. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into six staves: Violin Solo (Vl. solo), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.).

The Violin Solo part begins with a box containing the number 8, indicating the start of a section. The melody consists of a series of eighth notes, often beamed in pairs, with some notes marked with a sharp sign. The string orchestra parts (Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., Cb.) are marked with *tutti* and *p* (piano). The string parts feature sustained notes and some melodic lines, with the Viola and Violoncello parts showing some chromatic movement. The Contrabass part has a few notes at the end of the section.

Рисунок 8. «Lauda» (1986), ц. 40

40 *Meno mosso* ♩ ≈ 84

Fl. *mp* 1 2

Ob. *mp* 1 3 2 3

Cl. *mp* 1

Fag. *mp* 1 3

Cor.

B-ghi *p* muta in M-ba

Vibr. *p* muta in T-bl.

Vn. II *p*

Vi. *p*

Vc. *p* pizz.

Cb. *p*

Рисунок 9. Концерт № 1 для виолончели и симфонического оркестра,

2. 35 Allegro (♩ ca. 126)

The score is written for a 3/4 time signature. It begins with a dynamic marking of *mf* and a tempo marking of *Allegro* (♩ ca. 126). The instruments and their parts are as follows:

- Picc.**: Piccolo, starting with *mf* and ending with *ff*.
- Fl.**: Flute, starting with *mf* and ending with *ff*.
- Ob.**: Oboe, starting with *mf* and ending with *ff*.
- Cl.**: Clarinet, starting with *mf* and ending with *ff*.
- Bg.**: Bassoon, starting with *mf* and ending with *ff*.
- Perc.**: Percussion, featuring Marimba (*mp*) and Silofono (*ff*).
- Pf.**: Piano, starting with *mf* and ending with *ff*.
- Vc. solo**: Violoncello solo, starting with *f*.
- Vln. I div. in 3**: Violins I, starting with *mp* and ending with *mf* (pizz.) and *arco*.
- Vln. II div. in 3**: Violins II, starting with *mp* and ending with *mf* (pizz.) and *arco*.
- Vla.**: Viola, starting with *mp* and ending with *mf* (pizz.) and *arco*.
- Vc.**: Violoncello, starting with *mp* and ending with *mf* (pizz.) and *arco*.

Performance instructions include *pizz.* (pizzicato), *arco* (arco), and *col legno* (col legno).

Рисунок 10. Концерт для флейты и симфонического оркестра, II часть

37

2 Fl. *f poco a poco cresc.*

2 Ob. *f poco a poco cresc.*

2 Cl. *f poco a poco cresc.*

1 Fg. *f poco a poco cresc.*

2 Fg. *f poco a poco cresc.*

1 Cr. *f poco a poco cresc.*

2 Cr. *f poco a poco cresc.*

Batt. *f* Silofono

37

Flute solo

Vn. I *f poco a poco cresc.* unis.

Vn. II *f poco a poco cresc.* unis.

Vl. *f poco a poco cresc.* unis.

Vc. *f poco a poco cresc.* unis.

Cb. *f poco a poco cresc.* unis.

rit.

Рисунок 11. Концерт № 1 для виолончели и симфонического оркестра

23 **30** ca. 108

Ob. *mf*

Cor. 2 1 *mp* con sord.
2 *mp* con sord.
3 *mp* con sord.

Tr. 2 1 *mp* con sord.
3 *mp* con sord.

Trb. 2 1 *p* con sord.
3 *p* con sord.

Timp. *p*

PL. *15^{ma}* *16^{ma}*

Vc. solo arco *mp*

Cb. 1. Pult col legno *mp* pizz (leggio 1)

Рисунок 12. Концерт № 1 для виолончели и симфонического оркестра

23 *Vivace ironico* (♩ ca. 184)

Picc. *ff*

Fl. *ff*

Ob. *ff*

Cl. *ff*

Fg. *ff*

4 Cor. *f* *senzo sord.*

1 *f*

Tb. *f*

2,3 *f*

Tb. *f*

Timp. *f*

Silofono *f*

Perc. *f* Toms

Perc. *mf* piatto sospeso

Guero *ff*

Tamtam *f*

Pf. *f*

Vc. solo

Vn. I *f*

Vn. II *f*

VI. *f*

Vc. *f*

Cb. *f*

Рисунок 13. Концерт № 1 для виолончели и симфонического оркестра

26 Più mosso

Picc. *ff*
 Fl. *ff*
 Ob. *ff*
 Cl. *ff*
 Fg. *ff*
 Cor. *ff*
 Tr. *ff*
 Trb. *ff*
 Tuba *ff*
 Perc. *f*
 Sinfono *f*
 Piatti a2 *ff*
 Tamburo piccolo *f*
 Gran Cassa *f*
 Baganella *ff*
26
 Vc. solo
 Vn. I *ff*
 Vn. II *ff*
 Vl. *ff*
 Vc. *ff*
 Cb. *ff*

Рисунок 14. Концерт № 1 для виолончели и симфонического оркестра,

III часть

43 *Più mosso*

1
Cor. 3

Vc. solo

VI.

mf *mf*

mp *mp*

mf *rubato* *f*

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47

The image shows a musical score for the third part of Concerto No. 1 for Cello and Symphony Orchestra. It consists of two systems of staves. The first system covers measures 43 to 47. The second system covers measures 48 to 52. The score includes parts for Cor. 1, Cor. 3, Vc. solo, and VI. The tempo is marked 'Più mosso' and the dynamics range from *mf* to *f*. A *rubato* marking is present in the Vc. solo part. The score is written in 3/2 time and features various musical notations such as slurs, accents, and triplets.

Рисунок 15. Концерт № 1 для виолончели и симфонического оркестра,
III часть

Cadenza I
ca. 96

Vc. solo

mf

rubato
poco sul pont.

sub:mp

f

sub:mf

pizz.

f

arco

ff

The musical score consists of six systems. The first system is for the solo cello, starting with a dynamic of *mf* and featuring a triplet. The second system continues the cello line, marked *rubato poco sul pont.* and *sub:mp*. The third system shows the piano accompaniment, starting with a dynamic of *f*. The fourth system returns to the solo cello, marked *sub:mf*, *pizz.*, and *f*. The fifth system continues the cello line, marked *arco*. The sixth system is the piano accompaniment, marked *ff*, and concludes with a double bar line and repeat dots.

Рисунок 16. Симфония № 1 «Голоса», II часть

12 *più sonante*

Vn. I
1 4
2 5
3 6

Vn. II
1 2
3 4
5

Vl.
1 2
3 4

Рисунок 17. Симфония № 1 «Голоса», II часть, ц. 17

17 *appassionato* (♩ ca. 96)

sul G

Vn. I
1 6
6

Vn. II
1 5
5

Vl.
1 2
3 4

Vc.
ff

Cb.
ff

Рисунок 18. Симфония № 1 «Голоса», II часть

28 *agitato* (♩ ca. 116)

Vn. I 1 6 *ff*

Vn. II 1 5 *ff*

Vi. 1 4 *ff*

Vc. 1 2 3 *ff*

Cb. 1 2 *ff* pizz.

*) Synchronität ist nicht notwendig

Рисунок 19. Симфония № 2, начало

Maestoso - ca. 92

The score is divided into two systems. The first system includes:

- Piccolo (1)
- Flauto 1, 2
- Oboe 1, 2
- Clarineto in B 1, 2
- Fagotto 1, 2
- Contrabbasso (1)
- Corno 1, 2
- Tromba 1, 2
- Trombone 1, 2
- Trombone e Tuba
- Timpani
- Percussion (Silobasso, Campana)
- Pianoforte

The second system includes:

- Violini I div.
- Violini II div.
- Viola
- Violoncelli
- Contrabbassi

Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *f* (forte). The tempo is marked *Maestoso* with a metronome marking of approximately 92. The score features complex rhythmic patterns and melodic lines across all instruments.

Рисунок 20. Симфония № 2, ц. 16

16 poco a poco molto espressivo

Fl. I, 2, 3
1., 2., 3.
mf

Ob. 1, 2
sub mf

Cl. 1, 2
mf

Fag. 1, 2
f

Cor. 1, 2
mf

Cor. 3, 4

Tr. 1, 2
f

Tr. 3 e Tr.

Perc.
Marimba
f

Pno.

16 poco a poco molto espressivo

Vn. I
mf

Vn. II
ff

Vl.
mf

Vc.
f

Cb.
picc.
f

Рисунок 21. «Musica dolorosa», ц. 1

Vn. I
 Vn. II
 Vi.
 Vc.
 Cb.

Рисунок 22. «В вечернем свете», I часть

Cadenza I
Narrando

Vln. solo
 Vln. solo
 Vln. solo
 Vln. solo

Рисунок 23. «The Fruit of Silence» для смешанного хора и струнного оркестра

2 a tempo

S. *p*
The fruit of si - lence is pray - er, pray - er.

A. *p*
The fruit of si - lence is pray - er, pray - er.

T. *p*
The fruit of si - lence is pray - er, pray - er.

B. *p*
The fruit of si - lence is pray - er, pray - er.

VI. I *p*

VI. II

Va. *mp*

Vc. *p*

Cb. *p* (pizz.)

Рисунок 24. «The Fruit of Silence» для струнного квартета, ц.1

1 a tempo

VI. I *p*

VI. II *p*

Va. *p*

Vc. *p*

Рисунок 25. «The Fruit of Silence» для струнного оркестра и фортепиано

2 a tempo *8^{va}*

Klav. *p*

VI. I *p*

VI. II *p*

Va. *p*

Vc. *p*
arco

Cb. *p*

Рисунок 26. «Musica appassionata», Andante appassionato

Andante appassionato ♩ = 96
molto vibr.
sul D

Violini I *ff*

Violini II *ff*

Viole *ff*

Violoncelli *ff*

Contrabassi *ff*
pizz.
pizz. arco

Accidentals apply to one note only

Рисунок 27. «Viatore», тема вечности

The image shows a musical score for the piece "Viator" by Franz Liszt, specifically the "Theme of Eternity" (Тема вечности). The score is arranged for a piano and features a variety of staves. The top staff is in treble clef with a *mp* dynamic marking. The second and third staves are in alto clef with a *mp* dynamic marking. The fourth staff is in treble clef with a *mp* dynamic marking. The fifth and sixth staves are in alto clef. The seventh and eighth staves are in bass clef. The score consists of 12 measures, with a repeat sign at the end of the first measure. The music is characterized by long, flowing lines and a sense of timelessness.