

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ
Кафедра истории музыки

На правах рукописи

КУЗНЕЦОВА МАРИЯ ВАСИЛЬЕВНА

МЕДИТАТИВНОСТЬ КАК СВОЙСТВО МУЗЫКАЛЬНОГО МЫШЛЕНИЯ

(Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров)

Специальность 17.00.02. – Музыкальное искусство

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель –

доктор искусствоведения,
профессор В.Б.ВАЛЬКОВА

МОСКВА
2007

**§3. Постлюдия как медитативный жанр:
культурологические и семантические аспекты**

*Постскриптум, который конституирует
настоящее прошедшего, никогда не довольствуется
простым его пробуждением или открыванием в его
собственной истине. Он его производит.*

Ж. Деррида. Письмо и различие.

«Эмансипация постлюдии» как жанра начинается с XX века – в 1938 году создан цикл из 24 постлюдий Л.А.Половинкина. Среди постлюдий XX века – сочинения В.Лютославского, Ф.Караева, Э.Денисова, А.Кнайфеля, В.Сильвестрова, Е.Фирсовой, Ю.Каспарова, С.Павленко, А.Вустина, Г.Воронова, К.Ольчака, Д.Аббасова и многие другие.

Порой постлюдия становится, пользуясь выражением С.И.Савенко, «универсалией жанра» того или иного мастера. Здесь очень здесь показательно творчество Ф.Караева, также выдвинувшего постлюдию на авансцену собственных композиторских поисков. Судя по всему, востребованность жанра для Ф.Караева связана как с культурологическими особенностями художественного мышления, так и со способностью жанра стать способом лирической эпитафии, музыкальным эхом лирического чувства. Чрезвычайно показательна *Постлюдия для фортепиано* (1990), на основе которой Ф.Караевым создано одиннадцать ее версий для разных инструментальных составов.¹ Несмотря на принципиальные различия основ

¹ 1) Для фортепиано соло; 2) для фортепиано, контрабаса и струнного квартета за сценой; 3) для двух фортепиано в восемь рук; 4) для двух фортепиано в четыре руки; 5) для фортепиано,

музыкального мышления обоих композиторов, примечательно, что в поэтике постлюдий Караева прослеживаются и общие черты с постлюдиями Сильвестрова. В основе *Постлюдии II* (пример 2б) – лирическая рефлексия: как указывает М.Высоцкая, материалом сочинения стала монограмма женского имени, пронизывающая всю звуковую ткань.² Жанр лирического послесловия определяет монологическую устойчивость образной «тональности», лаконизм языка, интенсивность и символическую насыщенность звукоткани в условиях медлительного становления художественной эмоции. Крайний динамический минимализм обуславливает интровертные качества образа. Принцип архетипичности проявляется в опоре на формы «первичной интонационности» – одиночный звук, простой интервал, «абстрактную» неизменную фигурацию. При этом все формы языка предельно семантичны. Дискретность, прерывистость, почти пуантилистическая «распыленность» музыкального языка, тем не менее, не создает ощущения разъединенности, разъятости звуковой материи – интегрирующим фактором становится образная однородность, определяющая целостность музыкальной композиции. Субъективность лирической эмоции сглажена поэтикой ретроспективного чувствования, бытийственная «настоящность» чувства ускользает в статике длящегося созерцания. «Ставшее прошедшее» время постлюдийного жанра определяет объективность эмоции и чистоту рефлексии, но хранит в себе и «остаточный смысл» – как бы «снятого», отсутствующего, остающегося «за кадром» лирического переживания. Трехчастный профиль музыкальной формы выстраивается как движение к «образу воспоминания» (цитата из песни «Я знал одну маленькую девочку», ц.4) – и растворение его в возвращающихся арабесках темы-монограммы. Впрочем, статика созерцания преодолевается подспудно ощущаемой процессуальностью, которая отражает скрытую «инструментальную драму» сочинения. В ее основе – взаимодействие двух начал: изысканно-рафинированной фигурации фортепиано, постепенно формирующейся в звуковой ткани (ц.2, *al quasi niente*), и контрапунктом к ней звучащего «голоса» контрабаса, повторяющего ее «слова» (ц.2, *suoni reale*). Однако «дуэт согласия» невозможен: «речь» контрабаса часто вступает «поперек» фортепианной партии, слегка запаздывая; отстраненность «участников беседы» метафорически передает обилие фермат между «репликами» условного «разговора»; отсутствие динамических сопряжений между двумя неизменными образами также определяет статуарность аффекта. Постепенное преобразование исходного диатонического облика темы фортепиано прекращает попытку неначавшегося диалога: «голос» контрабаса остается статично кружащимся вокруг исходной звуковой арабески (ц.2), «голос» фортепиано ускользает в ее вариантных хроматических повторах. В итоге незримый символический сюжет *Постлюдии* приобретает пронзительный лирико-драматический подтекст.

кларнета и флейты, вибратона, скрипки и виолончели за сценой; 6) для фортепиано, кларнета и гитары за сценой; 7) для фортепиано, кларнета и вибратона за сценой; 8) для фортепиано, кларнета и струнного квартета за сценой; 9) для фортепиано, кларнета и скрипки и виолончели за сценой; 10) для органа, вибратона и колокольчиков; 11) для фортепиано, кларнета и флейты, тромбона, скрипки и виолончели за сценой.

² М.Высоцкая. Из аннотации к концерту современной органной музыки 04.11.2006 г. в рамках XXVIII Международного фестиваля современной музыки «Московская осень-2006».