

© Булошников Марк Леонидович, 2021

*Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки (Нижний Новгород, Россия),
старший преподаватель кафедры композиции и инструментовки
E-mail: mark-bul@mail.ru*

«СКВОЗНЯК ИСТОРИИ»: МОЦАРТОВСКОЕ И УКРАИНСКОЕ В «РЕКВИЕМЕ ДЛЯ ЛАРИСЫ» СИЛЬВЕСТРОВА

Статья посвящена стилистическим проблемам двух центральных частей «*Реквиема для Ларисы*» (1997–1999) В. Сильвестрова. Моделирование композитором жанра реквиема обнаруживает как черты, находящиеся в русле оригинального обновления жанрового архетипа, так и свойства, свидетельствующие об альтернативности канону. Наиболее показательна в этом свете IV часть *Реквиема*, где композитор обращается к поэзии Т. Шевченко (*Украинская песня*). С «возвращением» латыни возникает своеобразный диалог с моцартовской традицией (V часть, *Agnus Dei*). Немаловажно отметить при этом, что обе части являются автоцитатами. Так *Украинская песня* представляет собой ранее написанную Сильвестровым песню «Прощай, свете, прощай, земле» из вокального цикла «*Тихие песни*». Следующая часть — *Agnus Dei* — восходит к фортепианной пьесе «*Вестник*», в нынешнем варианте получившей классическую «подтекстовку», и, таким образом, погружающей слушателя в традиционное русло заупокойной мессы. Вместе с тем подобный принцип возвращения к уже написанным в прошлом произведениям тесно связан с оригинальным сильвестровским композиционным феноменом «метамузыки». Эта идея, смыкающаяся также с «метафорическим» стилем Сильвестрова, по-своему отражает концепцию пересмотра, обновления и новой актуальности созданных ранее сочинений.

Ключевые слова: Сильвестров, реквием, «сквозняк истории», жанрово-стилевой диалог, «метамузыка»

© Buloshnikov Mark L., 2021

*Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Nizhny Novgorod, Russia),
Candidate of Arts, Senior tutor of the Department of Composition and Instrumentation*

«DRAUGHT OF HISTORY»: MOZART'S AND UKRAINIAN IN SILVESTROV'S «REQUIEM FOR LARISA»

The article is devoted to the stylistic problems of the two central parts of «*Requiem for Larisa*» (1997–1999) by V. Silvestrov. The composer's modeling of the requiem genre reveals both features that are in line with the original renewal of the genre archetype, and properties that indicate an alternative to the canon. The most significant in this respect is the IV part of the Requiem, where the composer refers to the poetry of Taras Shevchenko (*Ukrainian Song*). With the «return» of Latin, there is a kind of dialogue with the Mozart tradition (Part V, *Agnus Dei*). It is important to note that both parts are autocitates. So the Ukrainian song is a song previously written by Silvestrov «*Goodbye, world, goodbye, earth*» from the vocal cycle «*Quiet Songs*». The next movement — *Agnus Dei* — goes back to the piano piece «*The Messenger*», which in its current version has received a classical «subtext», and thus immerses the listener in the traditional channel of the funeral mass. At the same time, this principle of returning to works already written in the past is closely related to the original Sylvester compositional phenomenon of «metamusic». This idea, which is also connected with the «metaphorical» style of Silvestrov, in its own way reflects the concept of revision, renewal and new relevance of previously created works.

Key words: Silvestrov, requiem, «draught of history», genre-style dialogue, «metamusic»

Метафора «сквозняк истории» содержится в завершающей фразе статьи И. А. Барсовой «Опыт этимологического анализа музыкальных произведений: к постановке вопроса» [1]. Несмотря на то, что статья ориентирована как будто бы не на XX век, рассуждения автора, собственно его пафос, сфокусированный в заключительной фразе, охватывает большое историческое пространство и непосредственно связан с постмодернистской ситуацией. Моделирование жанра Реквиема,

произведенное композитором впервые, само по себе имеет диалогическую направленность. С другой стороны, внутрь сочинения Сильвестров помещает два номера, *Украинскую песню* и *Agnus Dei*, которые свидетельствуют скорее не о жанровом, но стилистическом моделировании. Обращая внимание на эти номера, Г. Григорьева пишет: «Его четвертая и пятая части нарочито выпадают из общей стилистики» [3, с. 260]. Действительно, можно согласиться, что внешне обе части заметно

отличаются от остальных. Однако при их детальном рассмотрении становится ясным, что обращение к стилистике Моцарта в *Agnus Dei* и тексту украинского поэта Т. Шевченко далеко не случайно: для самого Сильвестрова обе сферы чрезвычайно близки. В обеих частях «прочитывается» лирическая доминанта композитора, и несмотря на постмодернистский «мейнстрим», они имеют глубоко личную природу.

IV часть, первый «гость» сочинения — *Украинская песня*, представляет собой ранее написанную Сильвестровым песню на стихи Т. Шевченко «Прощай, світе, прощай, земле»¹. В первоначальном варианте она написана для баритона и фортепиано и входит в известный вокальный цикл «Тихие песни» (1974). Здесь же песню поют чередующиеся солисты — тенор и сопрано, сопровождаемые хором а cappella. Из оркестра остается лишь арфа, создающая pedalный эффект в общем звучании.

С первых звуков *Украинской песни* мы попадаем в совершенно иной мир, чему способствуют стихи Шевченко. И если содержательно строй стихов вполне соответствует общему тону жанра Реквиема, то стилистически эта часть значительно контрастирует остальным частям цикла, поскольку необычен здесь уже сам инородный жанровому канону украинский язык. Примечательно, что перевод этой песни не предполагается: Сильвестров транскрибирует шевченковский текст латинской орфографией, сохраняя тем самым «родной» фонический строй поэзии.

Для понимания взаимоотношений между Валентином Васильевичем Сильвестровым и собственно Украиной обратимся к словам композитора.

«Мое место тут — на Русановке², мне здесь хорошо. Зачем мне туда? Тут мои родители <...> По моим наблюдениям, Украина — это мощная неопознанная музыкальная держава, тут сильные композиторские школы. Но никто этого не знает, нужно пропагандировать» [2]. На вопрос «Где Вам лучше пишется — на Западе или в собственной мастерской?» Сильвестров отвечает, — «На Западе я живу месяц-другой, как цветок, который переставили с одного подоконника на другой — и он уже завял. Уезжая, я становлюсь как бы "пересаженным" в другую почву. Возвращаюсь — и все оживает, даже стены "виляют хвостами", все радуется. В этом смысл путешествий. На Западе я просто сижу в четырех стенах или хожу в гости, пишу совсем мало — для себя» [2].

Как бы то ни было, сама жизнь Сильвестрова неразрывно связана с Украиной, что безусловно повлияло и на его творческий облик. С одной

стороны, композитор не раз обращался к украинской поэзии, сотрудничал с украинскими режиссерами, общался с художниками и философами; с другой — природа музыкального языка Сильвестрова также отчасти связана с национальным компонентом. Однако связь эта проявляется не в прямом фольклорном заимствовании, но в сугубо опосредованном виде. «Мне говорили, — комментирует композитор, — что в музыке моей слышится не то, чтобы что-то украинское, но что-то, связанное с лирикой. Есть какая-то особая певучесть, связанная с кантиленой, которая является родовым признаком украинского характера» [5]. Этот «родовой признак» отличает и сильвестровский Реквием, неслучайно включающий в себя *Украинскую песню*.

«Родной» образный строй заметно выражен и в музыкальном плане, что проявляется как в характере материала, так и в его особой подаче. Музыка *Украинской песни* отличается распевностью, глубокой задушевностью и простотой, в то время как в предыдущих частях Реквиема музыкальная ткань была достаточно усложнена. Здесь, напротив, наблюдается разгруженность фактуры, подчеркнутая звучанием хора а cappella. Несмотря на минорную тональность (d-moll), общий колорит песни оказывается достаточно просветленным. Это реализуется во многом благодаря прерванному обороту с мажорной субдоминантой в конце фраз (склонность к прерванным оборотам с неожиданной ладовой переокраской вообще характеризует гармоническую систему Сильвестрова). Благодаря такому комплексу средств *Украинская песня* соотносится с «каноническим» «вечным светом» и «вечным покоем». Особое значение автор придает манере исполнения. Так, тенор должен петь песню «строго, светло и отрешенно» (ремарка автора); хор же является своеобразным «природным гулом»: всю часть участники хора поют закрытым ртом. Кроме того, часто возникают различные задержания (похоже на «длинную pedal» фортепиано) в партиях хора, это дает ощущение расширенного звукового пространства, что также усиливает и резонирующая арфа (см. *Пример 1*).

Все это создает очень необычный звуковой эффект. «Напев слышится будто издали, слова не совсем вняты — словно где-то в степи его принес ночной ветер, с дымом далекого костра» [6, с. 335].

Второй «гость» Реквиема — V часть *Agnus Dei*. Обращая внимание на словесный материал этой части, можно сделать вывод, что она вполне вписывается в канонический контекст жанра. Однако композитор не выносит подобное название

в виде заголовка (за исключением IV части, всем остальным предпосланы лишь темповые обозна-

чения). Кроме того, музыкальная основа части имеет более оригинальные корни.

Adagio (♩ = 54) poco rit., строго, светло и отрешенно
Largo (♩ = 52) rit., IV

The score is for the fourth part of the Agnus Dei. It features a piano accompaniment with delicate textures, strings with sustained notes, and a vocal soloist. The tempo is marked Adagio (♩ = 54) and Largo (♩ = 52) with a ritardando. The music is characterized by soft dynamics (pp, p, pp<p) and a serene, detached mood. The vocal line includes Russian and Ukrainian lyrics: "Прощай сви-те, прощай зем-ле, не-при-яз-ний кра-ю, мо-и" and "Pro-chai' svi-te, pro-chai' zem-le, ne-pri-yaz-niy kra-yu, mo-i".

Пример 1

Собственно, *Agnus Dei*, так же, как и *Украинская песня*, — автоцитата Сильвестрова. Музыка этого номера имеет сразу несколько версий-первоисточников. Первые отголоски ведут нас к фортепианным миниатюрам в квазимодерновском духе, которые входят в цикл *Музыка в старинном стиле* (1973). В 1996 году в связи со смертью своей жены, Ларисы Бондаренко, композитор возрождает «забытую» музыку, создавая новый опус *«Вестник-1996»* для фортепиано с абсолютно закрытой крышкой. Сразу после этого возникает еще два варианта пьесы: *Вестник* для струнного оркестра и синтезатора (1996) и собственно *Agnus Dei*, V часть Реквиема для Ла-

рисы. Если автоцитирование само по себе — явление хотя и нечастое, но все же встречающееся в творчестве самых разных авторов, то в творчестве Сильвестрова обращение к уже написанным сочинениям имеет особый смысл и включается в контекст его «метамузык».

Под «метамузыкой» Сильвестров понимает особое обращение к уже написанному некогда музыкальному тексту, который существовал в качестве urtext'a и к которому композитор прибегает вновь, деформируя его при помощи агогики и динамики, не меняя нот [7, с. 161]. Обращение к более ранней версии *Вестника* также согласуется с этой идеей, однако собственно текст *Вестника*

занимает особое положение в «метамузыкальном» ряду, поскольку имеет более разветвленную стилистическую направленность.

«Квазимоцартовская пьеса Сильвестрова равно далека как от сугубо прикладной *Gebrauchsmusik*, так и от неоклассических игр с моделью. Пьеса представляет собой бережную стилизацию: в начальных интонациях темы можно уловить нечто близкое <...> До-мажорным вариациям, и теме рондо из Седьмой сонаты. Скорее же, предлагается "из Моцарта нам что-нибудь" — обобщенное воспроизведение архетипических черт моцартовского "сонатинного" стиля...» [4, с. 91].

По собственному признанию композитора, интерес к Моцарту возник у него на раннем этапе занятий музыкой. Вместе с тем было и увлечение нововенской школой, в которой Сильвестров ценил, так же, как и в «старой» венской школе, прозрачность, ясность письма. Все это нашло отражение в музыке композитора. Додекафонное *Трио* американский композитор Копленд неслучайно связал с моцартианством. Позже «моцартианство» попадает в самые разные пространства творчества Сильвестрова: то через поэзию Мандельштама («И Моцарт на воде, и Шуберт в птичьей гаме» в «Тихих песнях», 1974), то как некое чисто музыкальное явление («Мгновения Моцарта», две пьесы для фортепиано, 2003; «Мгновения Моцарта» для скрипки, виолончели и фортепиано, 2006–2007). Все это свидетельствует об особом отношении композитора к Моцарту, что подтверждают также и слова, употребляемые в связи с ним: «возвышенный», «сияющий» и др. Подобное восприятие характерно не только для Сильвестрова. Любопытно, что в «Розе мира» Д. Андреев, в главе «Дар вестничества», называет Моцарта «светлым вестником». Подобная оценка становится ключевой для ряда сочинений Сильвестрова, обращенных к Моцарту, в том числе и «Вестника», включая все его версии.

В Реквиеме композитор полностью сохраняет музыкальный текст пьесы, дополняя литургически-хоровым компонентом. Фортепианная пьеса накладывается на традиционную часть заупокойной мессы. Общий моцартовский стиль вместе с каноническим текстом и звучанием хора указывает на еще один прообраз — собственно Реквием Моцарта. Однако прообраз этот подвергается той самой сильвестровской деформации. Если в фортепианной версии пьесы отдельное место композитор уделяет педализации: «педаля перехватывается так, чтобы от предыдущей оставались отзвуки», тем самым создавая едва уловимый пространственный «гул», то в Реквиеме

композитор передает «партию педали» «блокированным» голосам (когда задержанные звуки накладываются на разрешающиеся). Этому эффекту способствует и целый комплекс средств: частые, хотя и «незначительные» (ремарка композитора) изменения темпа, многочисленные указания — *dolcissimo*, *lontano*; все это в пределах тихой динамики: от *p* до *ppp*. Напомним, что подобному комплексу средств композитор отводит особое место, понимая их «не как редакторские пометы, а как бытийственные авторские, сущностные» [6, с. 161].

«Сквозняк истории» в «Вестнике» имеет мистический оттенок: моцартовская тема предвращается своеобразным «боем часов» («звенящие» и прерываемые паузами мажорные трезвучия), что, возможно, символизирует некое перемещение во времени [4, с. 93]. Характерны и некоторые другие «изобразительные» моменты. *Agnus Dei* в Реквиеме — тот же Вестник, дополняемый (как и в струнной версии) звуком ветра в партии синтезатора. Откуда он? Философ и музыковед Яков Друскин свое музыкальное впечатление³ ассоциировал с картиной явления Бога пророку Илие: «И вот сильный ветер, — но не в ветре Бог. Вот буря, — но не в буре Бог. Вот гроза, — но не в грозе Бог. И вот тихое веяние ветерка — в этом Бог...».

В целом же стилевой диалог в Реквиеме достаточно многогранен. Обе части из представленной пары имеют открытый адресат: в одном случае — Моцарт, в другом — некоторое воплощение украинского музыкального архетипа, а также обращение к поэзии Т. Шевченко. С другой стороны, «исторический сквозняк» действует и в границах сильвестровской «метамузыки», поскольку оба номера имеют более ранние версии. Стоит также отметить, что композитор помещает пару этих номеров в центр сочинения, где сосредоточена его лирическая доминанта. Трехзвучие монограммы (*ре-ля* и добавленный снизу *cis* (*La-r(e)-(c)issa*)) обрамляет этот центр, 4-ю и 5-ю части. «В камерном оригинале, — замечает С. И. Савенко, — песня начиналась тем же трехзвучием (в фортепианном басовом регистре звучащим как цимбалы или колесная лира) на той же высоте и в том же расположении. Другими словами, монограмма Ларисы уже имела в песне, написанной за двадцать с лишним лет до Реквиема — но, по-видимому, там она еще не была монограммой. В Реквиеме она *стала ею*» [6, с. 335].

Обе части предстают как обособленный диптих, дуэт двух «гостей», а по сути — двух вестников. Только один представляет «царство

земное» (*Украинская песня*), а другой — «царство небесное» (*Agnus Dei*), соотносясь (в той же очередности) как «вечный покой» и «вечный свет».

Наряду с IV и V частями сочинения, III часть, *Lacrimosa*, также имеет автономное местоположение в Реквиеме. По своему характеру, настроению, общей лирической направленности она тоже вписывается в центр сочинения, открывая последующую за ней пару «вестников». Таким образом, в центральном разделе сочинения соединяются все три его стилистических адресата: литургическое, украинское и моцартовское.

К центральным частям силвестровского Реквиема вполне применима авторская ремарка, которую композитор предпослал к фортепианной «Китч-музыке» (1977): «Играть очень нежным, сокровенным тоном, как бы осторожно прикасаясь музыкой к памяти слушателя, чтобы музыка звучала в н у т р и сознания, как бы память слушателя сама пела эту музыку»⁴. Это «пение памяти» подтверждается специфическим ощущением течения времен. В отличие от первых частей Реквиема, «вестники» звучат без разрывов, швов, очень спокойно, но вместе с тем «*lontano*», «строго, светло, отрешенно»⁵.

Примечания

¹ Это стихотворение, отобранное Сильвестровым, является частью поэмы Т. Шевченко «Сон».

² Русановка (укр. Русанівка) — историческая местность и жилой массив в Киеве.

³ Впечатление скорее всего касается более ранней версии Вестника, написанной в 1970-е годы.

⁴ Авторский комментарий к нотам «Китч-музыки» (1977) для фортепиано.

⁵ Авторские ремарки к *Украинской песне*.

Литература

1. Барсова И. А. Опыт этимологического анализа музыкальных произведений: к постановке вопроса // Советская музыка. 1985. № 9. С. 59–66.
2. Вареник Н. «Частный человек» Валентин Сильвестров: «Музыка — как ускользящая красота...». URL: http://www.litsovet.ru/index.php/material.read?material_id=138011 (дата обращения: 22.02.2021).
3. Григорьева Г. «Сквозняк истории»: музыкальное произведение в интерпретации И. А. Барсовой // *Fioretti musicale*. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. С. 260–264.

4. Левая Т. Моцарт и Сильвестров: мотив вестничества // Моцарт в России. Н. Новгород: ДЕКОМ, 2007. С. 88–94
5. Полякова С. Валентин Сильвестров: Композитор должен дожидаться музыки. URL: <http://www.forumklassika.ru/showthread.php?t=35860> (дата обращения: 22.02.2021).
6. Савенко С. О «Реквиеме для Ларисы» // Симпозион: Встречи с Валентином Сильвестровым. Киев: Дух і літера, 2012. С. 332–337.
7. Сильвестров В. Музыка — это пение мира о самом себе. Сокровенны разговоры и взгляды со стороны. Беседы, статьи, письма / сост. М. Нестьева. Киев: [б. и.], 2004.

References

1. Barsova, I. (1985), «Experience of etymological analysis of musical works: to the formulation of the question», *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 9, pp. 59–66.
2. Litsovet (2007), Varenik N. "«Private person» Valentin Silvestrov: «Music is like an elusive beauty...»", available: http://www.litsovet.ru/index.php/material.read?material_id=138011 (Accessed 22 February 2021).
3. Grigorieva, G. (2011), "«Draught of history»: a musical work in the interpretation of I. A. Barsova", *Fioretti musicale* [Floretti musical], Scientific and Publishing Center «Moscow Conservatory», Moscow, Russia, pp. 260–264.
4. Levaya, T. (2007), "Mozart and Silvestrov: messenger's motive", *Mocart v Rossi* [Mozart in Russia], Dekom, Nizhny Novgorod, Russia, pp. 88–94.
5. Forumklassika (2004), Polyakova S. "Valentin Silvestrov: The composer must wait for the music", available: <http://www.forumklassika.ru/showthread.php?t=35860> (Accessed 22 February 2021).
6. Savenko, S. (2012), "About «Requiem for Larisa»", *Simpozion: Vstrechi s Valentinom Sil'vestrovym* [Simpozion: Meetings with Valentin Silvestrov], Dukh i litera, Kiev, Ukraine: pp. 332–337.
7. Silvestrov, V. (2004), *Muzyka — eto penie mira o samom sebe. Sokrovenny razgovory i vzglyady so storony. Besedy, statii, pisma* [Music is the singing of the world about itself. Intimate conversations and views from the outside. Conversations, articles, letters], Without publishing house, Kiev, Ukraine.