

Наталья Климова

На перекрёстке времён

А. Изосимов «Песни прекрасного пришельца»



Наталия Климова

**На перекрестке времен.
А. Изосимов «Песни
прекрасного пришельца»**

«Издательские решения»

Климова Н.

На перекрестке времен. А. Изосимов «Песни прекрасного
пришельца» / Н. Климова — «Издательские решения»,

ISBN 978-5-44-854721-8

«Песни прекрасного пришельца» — одно из самых известных произведений петербургского композитора Александра Изосимова. Я услышала его в 2005 г. и была поражена открывшимся новым неподражаемым музыкальным миром. Прошло много лет, но впечатления от цикла не изгладились. Возможно, поэтому я несколько раз писала о цикле, и в результате возникли три очерка разного времени, в которых читатель может совершить «путешествие» в страну Прошлого, Настоящего и Будущего, ощутив воздействие Красоты и Гармонии.

ISBN 978-5-44-854721-8

© Климова Н.
© Издательские решения

Содержание

Вступление	6
Очерк I.	8
Конец ознакомительного фрагмента.	14

На перекрестке времен А. Изосимов «Песни прекрасного пришельца»

Наталья Климова

На первой странице обложки использована иллюстрация картины Гаджиевых «Река Сугакля».

На последней странице обложки фото композитора Александра Михайловича Изосимова, сделанное в октябре 2016 года В. Желтовым.

© Наталья Климова, 2017

ISBN 978-5-4485-4721-8

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

О лучшем в каждом человеке, когда его лучистое средоточие душевных сил, как маленькое солнце, с любовью открывается миру, выявляя собственную вечную благую сущность. Тогда обретается сознание, подобное ангельскому, и всякий хотя бы на мгновение становится Человеком с большой буквы.

Александр Изосимов

Вступление

Музыка петербургского композитора Александра Изосимова (1958) – явление новое и самобытное. В современном музыкальном искусстве оно не имеет аналогов и потому вызывает противоречивые оценки. Индивидуальность, неповторимость его сущностных свойств исходит из глубинных сверхчувственных связей музыканта с макрокосмосом, из таинства взаимодействия духовного и физического, из невидимых нитей, сплетающих алтарь искусства и рабочий стол композитора. Сотворённая добротой и любовью, музыка А. Изосимова не является сухой абстракцией, а обращена к сердцам людей. В эпоху постмодернизма подобная позиция художника уникальна. Мастер не декларирует традиций, хотя какой-то частью его музыка близка им, но и не вполне вписывается в стандарты и форматы авангарда. Сущностное музыкального творчества композитора исходит из духовных подоснов, а потому имманентные качества Музыки бережно сохраняются, возвращаются. Красота и Гармония облекаются в иные, подсказанные временем формы.

В творческом багаже композитора есть крупные сочинения: опера «Потерянный рай» (на сюжет Дж. Мильтона), Симфония для большого состава симфонического оркестра, балет «Избранник» (по роману М. Коллинз), четыре симфонических момента «Витязь в тигровой шкуре» (по поэме Ш. Руставели).

Автором создано сорок вокальных произведений, объединенных в два крупных цикла – «Песни прекрасного пришельца» и «Тетр. Песни, которые мне спела во сне Земля»; произведения для хора, среди которых кантата «Куликовская битва», хоровое действо «Иаония. Благодарность Жизнедателю». Каждое сочинение – это целый мир, в котором постепенно приоткрывается музыкальная Вселенная композитора. В ней есть Человек, есть Христос, есть Свет и Тьма. Действие происходит повсюду: на Земле, Небе, в душе Человека. Вот как автор комментирует одно из своих произведений:

*«Я вслушиваюсь в тишину уходящей ночи,
Хочу понять бессловесный язык,
На котором говорила душа,
Когда была облаком...»*

Эти строки из моего стихотворения послужили отправным моментом формирования замысла композиции «Когда душа моя была облаком» (2003) для кларнета, фагота, тромбона, скрипки, альты и контрабаса в семи частях: «Облако рождается», «На качелях радуги», «Колыбельная облаку», «Облако смеется», «Белее снега», «Облако танцует», «Причет. Облако плачет». В музыкально-поэтической форме отражена жизнь человеческой души в доисторические времена, до сотворения тела. Вместо него было облако, обитая в котором душа училась плакать, смеяться, танцевать, засыпать... Нечто невероятное в названиях, присущее лишь миру поэтической фантазии, предоставляло мне неограниченные возможности в реализации звуковых образов – от почти абстрактных до очень конкретных» [6].

Примечателен и другой авторский комментарий к сочинению: «Боги легконоги», инициированному отчасти мыслью Ф. Ницше: «Хорошее легко, все божественное ходит нежными стопами», и отчасти строкой своего стихотворения «Небесные Девы в венках водят хороводы на облаках вечерней зари». «В произведении, – поясняет автор, – разыгрывается маленький спектакль легконогих богов. В первом акте они парят в облаках, посылая на Землю мягкий свет вечерней зари, во втором затевают игры со светом и тенью, в третьем надевают злые маски и пускаются в пляс. Традиция рядиться в страшные маски бытовала во многих народных культурах, но как там, так и здесь светлые ангельские глаза смеются сквозь

щелочки карикатурной маски над земной тяжестью» [7]. Побудительный импульс к созданию *Infernale* – композиции для скрипки и фортепиано – композитор находит в сакральном тексте «Отче наш» Р. Штейнера:

*«Правят Злы
Свидетели высвобождающейся Я-сущности,
Вину самостности, возниенную другими,
Переживите в Хлебе насущном,
В котором не правит Воля Небес,
Ибо человек отпал от Вашего Царства
И забыл Ваши Имена —
Вы Отцы на Небесах»* [2].

Во взглядах и отношении художника к миру, в естественности и уникальности путей его познания основополагающая роль принадлежит антропософски-ориентированной духовной науке и ее создателю, доктору Рудольфу Штейнеру (1861—1925). *«Я не могу, – пишет композитор, – удовлетворительно ответить себе на вопрос: «Чем стала для меня антропософия?» Букет самых ярких эпитетов тут же блекнет, теряя силу выразительности. Не единожды приходила в голову мысль, которую не то что другому, самому себе нелегко сказать. Но когда «воды жизни становятся прозрачными» в момент «сердечного вдумывания» и все сомнения исчезают, тогда с максимальной очевидностью проступают, «словно пламенеющие перед внутренним взором письма»: «Я родился для того, чтобы найти в этой жизни антропософию, а все остальное: занятие музыкой, чтение книг, учеба, поездки – сопутствующие этому главному событию явления. Не было большей радости, сильнее не поддающихся описанию ощущений, чем от чтения книг доктора Штейнера; принятие его мыслей, живых мыслей антропософии, действующих и целительно, и питательно, и возвышающе, и уравнивающе, и зажигающе, и озаряюще, и, и, и... Не найти окончания, ибо оно теряется в перечне рождающихся каждый раз новых оттенков. Чем стали Евангелия для человечества за истекшие две тысячи лет? Что такое Христов импульс? Кем бы стало человечество без Него? Во что бы оно превратилось?»*

Тот, кто может почувствовать Христов импульс, согревавший сердца десятков миллиардов людей, озаряя сознание величайших гениев человечества, тот хотя бы слегка, все равно что услышать пение собственного сердца, сможет приблизиться к пониманию того, какой важностью обладает и для настоящего, и для самого далекого будущего импульс Христа в новом откровении, коим является антропософия» [4].

Очерк I. Из глубины столетий. Вокальный цикл «Песни прекрасного пришельца»

*Мостом является человек
Между прошлым
И бытием будущего;
Настоящее – мгновенье.*

Р. Штейнер

«Песни прекрасного пришельца» – это вокальный цикл-эстафета для сопрано, меццо-сопрано, тенора, баса и фортепиано, идея которого вызревала более двадцати лет, с 1979 по 2004 год. Она постепенно обретала конкретный смысл в поэтических откровениях авторов разных эпох. В цикле звучат тексты Новалиса, Л. Уланда, Э. Мёрике, А. Тарковского, А. Блока, но основное русло сформировалось в результате изучения композитором антропософии – духовной науки о человеке, созданной австрийским мыслителем, философом Рудольфом Штейнером.

Восемнадцать песен цикла образуют единое художественное полотно, в котором тексты поэтов XVIII – XX столетий, в синтезе с музыкальным и цветоцветовым решениями, постепенно раскрывают картины духовного странствия человека. И в этом «путешествии» во времени возникают страницы неведомого прошлого, но в котором живут вечные памятные знаки – любви, чистоты, доброты, красоты, – так необходимые современному человеку.

Главный герой сочинения – «прекрасный пришелец», дарующий «свой небесный образ каждому живому существу» [3]. Вступая в мир «легкой поступью», он способен преобразить человека исходящей силой духовного света. Его лик прекрасен и светел. Ассоциативное восприятие угадывает в нем ангела, небесное существо. Но так ли это? Его появление в цикле стихийно, свободно, непреднамеренно. Впервые прекрасный пришелец «вошел» в музыкальный (не словесный) текст композитора в ранних песнях, созданных в 1979—80-е годы: «Первые свидания» на стихи А. Тарковского (№12), «Рассветная песня» на стихи А. Блока (№16). В 2004 году он предстает в песне «Гимны дню», открывающей произведение, и в восемнадцатой, «Гимны к ночи», на стихи Новалиса (перевод Н. Галкина), завершающей его. Первая и последняя песни обрамляют цикл, выполняя роль «невидимого режиссера». Наделенные особым, трансцендентальным смыслом, тексты «Гимнов» организуют «звуковой мир», в котором сознание человека преодолевает временной порог.

«Гимны дню» №1 выполняют функцию музыкально-поэтического эпиграфа, motto, в котором заключена главная идея произведения и одновременно всего творчества композитора. Пришелец, избранник, несущий свет духовного величия, являет существо, высшее предназначение которого – созидание прекрасного в человеке. Образ его лишен абстрактности и не лежит на поверхности, не становится доступным привычному взгляду. В тексте «Гимнов дню» Новалиса доминируют гласные. Они сообщают особую сверкающую окраску наполненному живописными эпитетами содержанию стихотворения:

*«Но над всЕм прекрАсный пришеЕлец
С Божеским взором, с легкой пОступью
И с дИвнО зАмкнутыми певучими устами» (3).*

Выделенные в тексте гласные подчеркнуты музыкальными средствами. В вокальной партии сопрано они образуют цепь звуковысотных вершин, контуры которых отражают волнообразный рельеф мелодического движения. В легкости и ритмической нескованности такого движения угадывается пластика мистического танца, исполненного под непрерывно «звнящее» тремоло в одном из голосов фортепиано (раздел *molto dolce*, 2/2) (пример №1, Нотное приложение).

Особую художественную значимость в «Гимнах дню» (как и в некоторых других песнях цикла) имеет звуковое пространство. Оно выступает не только как естественное акустическое условие реализации замысла, но и как поэтический образ. Имманентно музыкальные средства его воплощения дополнены художественно продуманным звуковым развертыванием физического фактора. Таковы регистрово удаленные голоса в партии фортепиано: сонорно окрашенные созвучия верхнего регистра («*Кто живой, кто чувствующий...*») и квартово-квинтовые басы, разделенные паузами. Роль пауз выразительна в песнях. Эта «звучащая тишина» есть проявление глубинных свойств пространства. Пение сопрано в открытую крышку рояля усиливает эффект пространственности. Возникающие многочисленные «эхо» медленно гаснут, увлекая слушателя в «*исполинский мир созвездий*».

Картины иного мира предстают в цикле постепенно, через осознание дарованного пришельцем света. В первой половине цикла (1—10) из памяти «преджизненной» возникают картины «*милого края*» – лучистого, далекого и «*недостижимого рая*», «*где в дымке тонет брег скалистый*» («Мой милый край» №2 на стихи Э. Мёрике, перевод А. Александровой). Написанная для сопрано-соло мелодия песни звучит на одном беззвучно взятом аккорде (флажолет фортепиано), и голос певицы, стоящей лицом к открытой крышке рояля, активизирует пением обертоны аккорда. Тихая напевная мелодия сопрано звучит как голос из грез, миража. Здесь золотисто-желтые краски «Гимнов дню» сменяет синева пространства небесного града. В третьей песне – «Под сердцем травы» для баса-соло на текст А. Тарковского – свет пришельца исходит из ангельского лика ребенка. Неторопливо звучащая мелодия (*Largo*), глубокий тембр баса ассоциируются с речью пророка, возвещающего о великих событиях рода человеческого: «*Под сердцем травы тяжелеют росинки, ребенок идет босиком по тропинке, несет землянику в открытой корзинке...*» Радостно и свободно звучит сольная песня тенора «Бедный рыбак» №4 (текст А. Тарковского). Мысль о «*благословенной утренней звезде*» наполняет песню восторгом и упоением. Темп *Andante*, мягкость терцовых ходов в мелодии, диатоника лада (тональность *F-dur*) и квинтовая лексема как память о русской душе (Глинка). В последней песне – соло меццо-сопрано на стихи Л. Уланда в переводе Ф. Тютчева – свет радости сменяет овеванный тихой грустью, печальный напев – «Свирельная песнь» №5. Самая медленная по темпу (*Lento*) из всех сольных, песня звучит сдержанно. Мелодия изливается из вершины источника и движется, подчиняясь свободному течению времени (переменный метр $\frac{5}{4}-\frac{4}{4}-\frac{3}{2}-\frac{3}{4}-\frac{5}{4}$). Спокойные краски натурального минора (*a-moll*) «тяжелеют» на словах о земле (повторение тоники, укрупнение длительностей, звучание в более низком регистре). Наполняясь «*дыханием ветерка*», они светлеют в воздушности (ритмически подвижные фигуры) «*плывущих облаков*». В интонациях песни удивительным образом слиты воедино элементы русской протяжной песни, молитвы, плача, но *punctum saliens* («трепещущая точка» – выражение И. В. Степановой) становится «голос» самой песни как голос скорбящей русской души: «*О, не кладите меня в землю сырую // Скройте, заройте меня в траву густую*». Приглушенная динамика и угасающий звук меццо-сопрано, переходящий в пение «полузакрытым ртом», завершают песню. Четыре песни-соло содержат коннотацию евангельских мотивов – сошествие Духа (Света). Включая «Гимны дню», песни (5) образуют пролог вокального цикла, сакральной моделью которого может служить мистериальное действие. Смысл его познается в движении света, исходящего из глубин небесного «града» к земле, из памяти «предвечной» к человеческой душе.

В последующих пяти песнях (6—10) смысл происходящего так же многозначен. Внешний, «надводный» пласт связывается с картинами пробуждения и цветения жизненной энергии. Песни контрастируют по характеру, масштабам звучания, фортепиано активно поддерживает солистов и образует выразительный дуэт, в котором слово не только точно интонируется, но и изображается. Все песни написаны на тексты А. Тарковского: «Кузнечики», «Румпельштильцхен», «Домашний сверчок», «Колыбель», «Летних месяцев букварь».

Каждая из песен приобретает жанровые семантические черты: исповедь – «Румпельштильцхен», песня-рассказ – «Домашний сверчок», диалог безымянных героев – «Колыбель», восторженная песнь красоте и мудрости природы – «Летних месяцев букварь». Но в песнях присутствует второй имплицитный план, который обращен к сокровенному, тайному. Оно не может быть передано прямо и «по утверждению – С. Савенко – доступно лишь иносказанию, косвенному намеку» [9, с. 329]. Смысл его мы постигаем в музыкальном тексте: в ритмической моторике «Кузнечиков», напоминающей не столько танец (3/8), сколько пульс жизненной энергии, усилия молодой воли (*Vivo*, плотная аккордовая фактура). Трагедия сказочного Румпельштильцхена, существа подземного царства, острее ощущается в пронзительно звучащем остинатном (неизменном) тоне *E*, пронизывающем все произведение. Боль одинокого существа, жажда человеческого тепла, любви, неспособность преодолеть границы собственного подземелья «прочитываются» в характере притчи. Ее смысл аллегоричен. «*Заповедная песнь*» «Домашнего сверчка» проста и безыскусна. Но в ней есть что-то от сказа, былины (характерные черты арпеджированного сопровождения в среднем разделе у фортепиано). Одиноким голос «сверчка» слышится из потока времени (ровный пульс восьмых в партии фортепиано в заключительных разделах куплетов), он обращен к людям и возвещает о грядущих событиях. И в безымянном диалоге «Колыбели» (Он и Она) угадываются параллели с благовещением, с явлением святого Духа. Неоднократно звучит тема, сверкающая темброво-сонорными красками на слова: «*он, как белый голубь, дышит в колыбели лубяной*» [3]. Струны лиры (фигурации в фортепианном сопровождении) возвещают о «потаянном» ларе природы и его хранительнице Персефоне в песне «Летних месяцев букварь».

В песне «Река Сугакля» №11 (А. Тарковский) возвращается соло меццо-сопрано. Это «река памяти», в стихотворении Тарковского Сугакля связана с воспоминанием о юности и дорогих поэту переживаниях прошлого. Энергия света с этого момента постепенно убывает. В вокальном цикле песня составляет рубеж, изменяющий русло времени. Мир воспоминаний возникает из глубин памяти и, подобно набегающим волнам реки, оставляет свой трепетный след. Это драматургический центр цикла, после которого происходящее переключает сознание в другой мир, сновидческий. Свет обретает иные оттенки: красоты небесного дара любви в песне «Первые свидания» №12; миража света звезд – «Я так давно родился» №13. Свет «застывает» в гармонических *ostinato* драматической песни-монолога «Чем виноват?» №14; «оголенных» квинтах песни «Черный день» №15 (все четыре песни – на тексты А. Тарковского). Вместе с «Рассветной песней» на стихи А. Блока (всего пять) образуется еще один микроцикл, который является зеркальным отражением первых пяти, но с обратным действием света.

В «Гимнах к ночи» №18 (текст Новалиса) низкий мужской голос – бас повествует о сумерках приближающейся ночи: «*краткие радости и напрасные надежды проходят в серых одеждах, как вечерний туман после захода солнца*». Картины дня-света сменяет ночь-тьма, открывающая иные пространства, в которых «*раскинул свет веселые шатры*». «Гимны к ночи» не являются трагическим финалом, а воспринимаются как духовная метаморфоза человека, ожидающего света пришельца. «Гимны дню» в исполнении сопрано и «Гимны к ночи» – баса обрамляют цикл и выполняют функцию смысловых вершин. Они замыкают целое в некое звуковое пространство, в котором через века и десятилетия звучат голоса поэтов о красоте и величии Божественного Духа.

Идею цикла автор выразил в словах эпитафии: «... *О лучшем в каждом человеке, когда его лучистое средоточие душевных сил, как маленькое солнце, с любовью открывается миру, выявляя собственную вечную благую сущность. Тогда обретается сознание, подобное ангельскому, и всякий, хотя бы на мгновение, становится Человеком с большой буквы*». Исполнители вокального цикла-эстафеты, четыре солиста с контрастным тембром голосов и особенной характеристической манерой, озвучивают эту идею, «*передают, по выражению композитора, друг другу слово*» [4]. Разнотембровые голоса солистов – пример нетрадиционный в вокальном цикле. В отечественной и зарубежной камерно-вокальной музыке XIX и XX веков известны примеры монотембров солирующих голосов или добавления инструментальных голосов на правах солирующих (циклы Малера, Вольфа, Шостаковича, Денисова). Состав солистов в произведении Изосимова больше характерен для канонических церковных сочинений (Месс) или крупных ораториальных жанров. Четыре солирующих голоса цикла уподобляются безымянным избранникам, повествователям, как в барочных пассионах. Но, в отличие от пассион, цель повествования заключается не в бесстрастном сообщении о происходящих событиях, а в воссоздании и переживании доносящихся сквозь потоки времен голосов великих поэтов.

В «Песнях прекрасного пришельца» нет традиционного внешнего сюжета. Структура цикла основана на смене состояний, на чередовании музыкальных картин-размышлений, воспоминаний и в результате погружении слушателя в мир глубинных страниц подсознания. Внутренняя, скрытая идея художественного замысла раскрывается постепенно, в логической направленности и последовательности стихотворного текста. Несмотря на разность поэтических школ и времени создания, тексты содержат «ключевую интонацию», которая объединяет избранное в единое целое. Мастерство композитора, его чутье поэта и драматурга позволило выявить в стихах поэтов ту сокровенную «ноту» человеческой доброты и любви, которая и стала сквозной. Вспоминается в этой связи высказывание А. Кушнера: «Стихи... протягивают друг другу руки, перекликаются, перешептываются, образуют цепь, хоровод, который трудно разорвать. Возникает та общность, то единство, реализуется та сверхзадача, что едва просвечивала при создании каждого из стихотворений» [1, с. 306].

Одним из объединяющих компонентов цикла является тембровая драматургия. Каждый из четырех голосов – сопрано, меццо-сопрано, тенор и бас – соотносится в произведении с определенным эмоционально-психологическим состоянием и выполняет отведенную ему функцию. Так, тембр сопрано связан в цикле с переживанием светлых, радостных эмоций: «Гимны дню» (Новалис), «Мой милый край» (Э. Мёрике), «Кузнечики», «Колыбель», «Летних месяцев букварь» (А. Тарковский). Все пять песен сопрано звучат в первой половине цикла. «Тяжелые» краски баса погружают в размышления о земном предназначении человека: «Под сердцем травы», «Черный день» (А. Тарковский), «Гимны к ночи» (Новалис). Искренность и простота восприятия окружающего мира слышатся в песнях тенора: «Бедный рыбак», «Домашний сверчок», «Художник Пауль Клее» (А. Тарковский). Мужские голоса чаще используются в «прологе» и завершении цикла, в крайних разделах формы целого. Особое место в цикле принадлежит тембру меццо-сопрано: «Свирельная песнь» (Л. Уланд), «Румпельштильцхен», «Река Сугакля», «Первые свидания», «Я так давно родился», «Чем виноват» (А. Тарковский) и «Рассветная песнь» (А. Блок). Песни выделяются масштабами и смысловой нагрузкой. Солистка исполняет семь песен цикла, большая часть которых расположена во второй его половине. Теплые густые краски тембра меццо-сопрано связываются с переживаниями и размышлениями человека о любви, судьбе, смерти. Они облекаются в форму воспоминаний, медитации, молитвы и становятся узловыми в драматургии цикла. Такова «Свирельная песнь» – «голос души» человека. Песня является своеобразным «разрешающим словом», через которое постигается сокровенный смысл всего произведения. Оно раскрывается в тонких интонационно-психологических штрихах песни «Первые свидания». Выстроенная в форме

свободного повествования, воспоминания о былом, дарованном небом счастье, песня воспринимается как кульминация лирической линии цикла. Ее логическим завершением становится «Рассветная песнь» на стихи А. Блока. Это песня о покорности и верности любви. Вместе со «Свирельной песней» (Л. Уланд) «Первые свидания» и «Рассветная песнь» являют пример проникновенной исповеди. И в этом большая заслуга певицы – Олеси Петровой.

Все песни цикла написаны преимущественно в медленных темпах и не содержат привычных контрастов. Но динамика темпового движения подчинена драматургии целого. Так, в песнях с первой по пятую преобладают спокойные темпы; начиная с шестой наблюдается возрастание темповых контрастов: «Кузнечики» *Vivo*, «Румпельштильцхен» *Sostenuto*, «Домашний сверчок» *Allegro*, «Колыбель» *Largo*, «Летних месяцев букварь» *Andante*. После песни «Река Сугакля» (*Lento*) происходит поворот к вновь сдержанным и медленным темпам. Вектор темпового движения образует волнообразную линию с постепенным нарастанием темпа в начале цикла и спадом в его завершении. Отметим первую и последнюю песни, которые выделены темпами *Larghetto* (медленнее *andante*) и *Largamente* (широко, протяжно), более указывающими на характер звучания, чем на скорость исполнения. Так, метрономические данные в первой и последней песнях одинаковы, четверть = 88, но агогические нюансы, выстраивающие темповый профиль произведений, разные. В «Гимнах дню» наблюдается частое колебание в скорости движения, трансформация длительностей звуков внутри метрических долей в первых строфах. Однако в последних строфах происходит замедление движения и появление обозначений *molto largo*, четверть = 48 на слова: «*Как глубинной душой жизни...*», «*Придает свой небесный образ...*» В «Гимнах к ночи» наблюдается обратный процесс. Интенсивная смена агогических нюансов возникает к концу песни, начиная со второго и третьего разделов: *piu mosso*, *stretto*, *rosso rit.*, *a tempo*, *meno mosso*. Таким образом, темповый профиль песен уравнивает друг друга и в расположении звукового материала цикла наблюдается структурная завершенность, «темповая» симметрия. Автор скомпоновал поэтические тексты произведения так, что содержание песен направляет мысль от света дня к свету ночи, образуя не только завершенную композицию, но и смысловую симметрию.

Сквозным «персонажем», организующим «сверхсвязи» цикла, становится пришелец и связанный с его обликом мотив света высшего существа. Свет образует «крещендоподобный» вектор, который, как в романтической поэме, скрепляет и направляет развитие музыкальной мысли. Возможно, это одно из проявлений в цикле традиций музыкального романтизма XIX столетия. Образ пришельца не конкретен и не является чем-то неизменным. Он предстает как некое субстанционально-духовное начало, излучающее свет. Автор не закрепляет за ним стабильных динамических или тембровых характеристик, сообщая значение символа (как это происходит, например, в «Облеченной солнцем» А. Кнайфеля, где используются «небесные» тембры челесты и антильских тарелочек) [5, с. 329].

Всеприсутствие пришельца имеет «материальный» инвариант. В цикле часто появляется тема, наделенная светлыми ладогармоническими красками, с мелодическим рельефом наигрыша, арабески, раскручивающейся в виде спирали. Свет пришельца ощущается в каждой песне цикла, но тема появляется не во всех. Она проходит в песнях «Гимны дню», «Летних месяцев букварь», «Первые свидания», «Я так давно родился», в «Рассветной песне» и «Гимнах к ночи». Ее имплицитное интонационное присутствие ощущается в «Колыбели», «Черном дне». В этих песнях тема и ее многочисленные варианты связываются с «безмолвным» присутствием персонажа, излучающего Божественный Свет, и потому чаще звучат в партии фортепиано. Поэтические тексты цикла, составленные композитором, основаны на развитии внутреннего «сюжета», носителем которого может быть как реально интонируемое слово, так и фортепианная «бессловесная» партия. В известном смысле сюжет, лишенный событийности, воспринимается на уровне метафизическом, а смысл его и содержание выражаются в форме намека, метафоры-иносказания. В результате истинное слово-свет пришельца в циклах может

находиться на поверхности и обретать конкретные формы выражения или, при отсутствии таковой, «прослаивать» музыкальную ткань субстанциональной окраской и поглощаться ею.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.