

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-6.28>

Нестеров Сергей Игоревич

**РЕЦЕПЦИЯ ЖАНРА НА ПРИМЕРЕ "МОНОЛОГА ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО" Г. ЛИТИНСКОГО**

Статья раскрывает понятие рецепции жанра монолога. Автором осуществляется попытка проследить адаптацию данного понятия, которое проникает из литературных в музыкальные жанры; выявляются детерминанты жанра, появившиеся во второй половине XX века в произведениях для скрипки соло. Характерные монологические черты впервые в музыковедении анализируются на примере "Монолога для скрипки соло" Г. Литинского, и в результате детального разбора произведения выделяются маркирующие признаки жанра с неизбежными новаторскими находками композитора на интонационном, формообразующем, концептуальном уровнях.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/9/2018/6/28.html](http://www.gramota.net/materials/9/2018/6/28.html)

Источник

**Манускрипт**

Тамбов: Грамота, 2018. № 6(92) С. 120-123. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/9.html](http://www.gramota.net/editions/9.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/9/2018/6/](http://www.gramota.net/materials/9/2018/6/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

УДК 7; 18:7.01

Дата поступления рукописи: 21.05.2018

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2018-6.28>

*Статья раскрывает понятие рецепции жанра монолога. Автором осуществляется попытка проследить адаптацию данного понятия, которое проникает из литературных в музыкальные жанры; выявляются детерминанты жанра, появившиеся во второй половине XX века в произведениях для скрипки соло. Характерные монологические черты впервые в музыковедении анализируются на примере «Монолога для скрипки соло» Г. Литинского, и в результате детального разбора произведения выделяются маркирующие признаки жанра с неизбежными новаторскими находками композитора на интонационном, формообразующем, концептуальном уровнях.*

*Ключевые слова и фразы:* монолог; монологичность; рецепция; Г. Литинский; сочинения для скрипки соло; ритмоблоки; полифункциональные аккорды.

**Нестеров Сергей Игоревич**, к. искусствоведения, профессор  
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова  
[aist.05@mail.ru](mailto:aist.05@mail.ru)

### РЕЦЕПЦИЯ ЖАНРА НА ПРИМЕРЕ «МОНОЛОГА ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО» Г. ЛИТИНСКОГО

Вторая половина XX столетия отмечена яркими примерами новаторских техник в композиции, привнесением новых жанров и их обогащением средствами музыкального искусства. Наряду с развитием разновидностей традиционных миниатюр, перешагнувших рубеж XIX-XX веков (каприз, фантазия, соната, прелюдия, этюд, экспромт), во второй половине XX столетия особое распространение в отечественной музыке для скрипки соло получил жанр монолога [6]. Одним из первых опусов был «Монолог» Г. Литинского, в продолжении появляются «Слово Даниила Заточника (XII век)» А. Икрамова, «Каденция по скульптуре М. Шандуренко» В. Кикты. Отдельного упоминания заслуживают примеры монолога в произведениях А. Хачатуряна и Р. Габичвадзе как симбиоз миниатюры и сонаты для скрипки соло. В широком смысле можно говорить о монологичности практически во всех современных сольных скрипичных жанрах – каприсах, фантазиях, импровизациях, сонатах [7].

Начиная с античности, монолог развивался в драматическом и музыкальном театре, в литературе. Цель данной статьи – выявить детерминанты и рецепцию скрипичного монолога, которые привнесла скрипка во второй половине XX века в длительную эволюцию жанра. Как другие миниатюры этого периода, он тяготеет к эксперименту – внедрению элементов техники композиций постмодерна, новейших приёмов исполнения. Но сохранились ли его топос и модус, сложившиеся в смежных искусствах, а также принципы композиции, круг языковых средств, выработанных в музыкальном театре и вокальной лирике?

Изначально монолог (греч. *monos* – «единственный, единый», *logos* – «речь») – пространное высказывание персонажа, обращенное к другому, к группе действующих лиц, к зрителю, к самому себе в лирике. Обладает значительной протяженностью, композиционной организованностью и смысловой завершенностью. Уже в античности монолог прерывает развитие внешнего действия и переключает внимание зрителя на внутренние аспекты драматургии. Большое значение он приобретает в английском театре времён Марло и Шекспира, в классических трагедиях Корнеля, Расина, затем Вольтера. Новое значение монолог получил при смене «драмы положений» на «драму характеров».

В XVIII-XIX веках монолог обрёл различные функции, нашедшие воплощение в вокальных и инструментальных жанрах. Это аперт – несколько слов в сторону, характеризующих состояние персонажа; стансы – поэтические размышления героя; диалектика рассуждения с логически выстроенной последовательностью смысловых и ритмических оппозиций; монолог типа потока сознания в виде свободного, спонтанного течения мысли героя вне всякой логики при отсутствии литературных закономерностей построения речи; авторское слово, непосредственное обращение автора к публике через кого-либо из персонажей; самодialog в одиночестве (обращение к божеству, обращение к другому персонажу, который или не слышит его, или не отвечает).

Романтическое искусство, проникая в тончайшие процессы психики, стремится воссоздавать как бы «крупный план» личности, для чего избирается монолог как характеристика мыслительного процесса героя, смены его эмоциональных состояний и как универсальная форма познания человеком мира. Этот лингвостилистический приём должен вызвать у читателя представление о психологических процессах, совершающихся в сознании и подсознании героя, имитируя эмоционально-мыслительную деятельность человека в её непосредственном протекании.

В современной коммуникационной системе монолог проникает в различные сферы жизнедеятельности общества. Монологичны тексты научных и деловых статей, выступления в медиа-ресурсах, авторская речь в литературе. Разговорные монологи имплицитны, смысловые связи в них не вербализируются. В театральных, концертных, научных и политических выступлениях, учебных лекциях они подкрепляются жестами, мимикой, телодвижениями. Инициатор монолога рассчитывает на активное восприятие речи слушателем, который должен обнаружить связи фрагментов высказывания. В театральном искусстве монолог обогащается

новыми красками, непосредственно связанными со спецификой сиюминутного исполнения: допускается использование разговорной, экспрессивно окрашенной лексики, междометий, незавершённых синтаксических построений, обращений, повелительных реплик и т.п.

На концептуально-драматургическом уровне монолог связан с темой «художник-Творец и Мир», интроспективное познание творцом самого себя превращается в экзистенциальное постижение законов мира сквозь призму субъективного «Я». Уже у Ф. Шуберта монолог становится разновидностью вокальной лирики субъективного характера, насыщенной декламацией философского размышления. Так, его монолог «Прометей» на текст И. Гёте представляет собой свободную сквозную композицию, состоящую из семи контрастных музыкальных разделов. Монолог в виде свободной сквозной композиции был вовлечён в историко-героические и эпические оперы, мифологические трагедии Р. Вагнера, где часто принимал форму развёрнутого рассказа. Главное в оперном монологе – самоанализ субъекта, его мировоззренческих посылов, лирических излияний. Оперный монолог может строиться на контрастах эпизодов, например, монолог *Credo* Яго в опере Дж. Верди «Отелло», представляющий героя как циника и философа, или резонёрский монолог короля Марка в «Тристане и Изольде» Р. Вагнера, экспрессивный монолог Саломеи с головой Крестителя в одноимённой опере Р. Штрауса. В экспрессионистическом театре монологи превращаются в «поток сознания», рассыпаясь на отдельные бессвязные слова, обрывки фраз. Уже у Дж. Верди монолог Отелло в одноимённой опере фиксирует мозаику контрастных вспышек подсознания героя и предвосхищает монолог Воццека в сцене смерти в опере А. Берга «Воццек» и оперу-монолог А. Шёнберга «Ожидание».

«Музыка, как искусство временное, способна показать ход мысли. В музыкальном монологе снижается роль разного рода описаний, последования событий, сюжетных перипетий. Он предстаёт как процесс решения проблемы, движения мысли, поэтому при восприятии в большинстве случаев отсутствуют зрительные или моторные ассоциации» [1, с. 13].

Рождение жанра монолога в виде относительно развёрнутой скрипичной пьесы происходит во второй половине XX века. В этом жанре исполнитель от лица автора в своём преломлении выражает субъективное отношение к миру, чувства и переживания любовного характера, философские или религиозные искания, здесь качества личности, специфика субъективного высказывания определяют особенности развёртывания музыкальной ткани.

На волне интенсивного развития сонаты для скрипки соло возникает своеобразная рецепция монологического жанра. Вопросы рецепции всё чаще анализируются в исследовательских работах, ибо многовековой опыт, накопленный человечеством, в области культуры в том числе, на современном этапе требует всеобъемлющей, цельной системы подхода к изучению, осмыслению, передаче как вербальной, так и невербальной информации. Неотступно стремление исследователей дать актуальные современной парадигме трактовки жанров, форм, текстов, принадлежащих отдалённым от нас эпохам. Музыковед Е. Э. Лобзакова выделяет в своей работе «суть рецептивного подхода, заключающегося в понимании текста культуры не как единой сложившейся данности, а как открытого явления, художественная ценность и смысловое поле которого исторически мобильны и поддаются переосмыслению в процессе восприятия. Текст предстаёт элементом диалогической системы “автор – художественное произведение – реципиент”, актуализирующей и транслирующей во временном общении культурные традиции, многовековой опыт человечества, обновляя тем самым ценностное содержание современной культуры» [5, с. 6].

«Монолог для скрипки соло» Г. Литинского – прекрасный пример жанровой рецептивности. Это сочинение, написанное в многослойной полифонической фактуре, создано в конце 60-х годов XX века и вобрало в себя множественные композиционные искания и новаторства, характерные для данного периода и, одновременно с этим, наделено яркой художественной неповторимостью. Г. Литинский – выдающийся теоретик, педагог, композитор, закончивший Московскую консерваторию по классу композиции у Р. М. Глиэра, автор множества сочинений – опер, камерных, вокальных и симфонических опусов. Его дружеские отношения с известными педагогами, исполнителями нашли отражение и в творческом наследии в сочинениях для струнных инструментов, как сольных, так и ансамблевых [2; 4].

В структуре «Монолога» Г. Литинского, написанного в сложной трёхчастной форме, выделяются четыре крупных яруса композиции (экспозиция в простой 3-х частной форме; разработочно-динамическая двухфазная середина; сжатая, компактная реприза), которые взаимосвязаны варьированием мотивных аккордовых и ритмических структур и построены по линии непрерывного нагнетания динамической экспрессии. Изначально величавый и торжественный образ драматизируется, героизируется, обретая эпическую мощь и масштабность. Развитие произведения логически рационально обоснованно. Его чёткая, «гранитная» основа постепенно обрастает вариантами, образными и штриховыми нюансами. От импозантной пафосной темы, строгой и величественной, через охват различных ресурсов с пассажными взлётами, контрастным многоголосием и полифункциональными аккордовыми пластинами достигается расширение пространства вертикали до 5-ти октав. Сталкивающиеся по горизонтали ритмоблоки непрерывно обогащаются гармонически. Амбивалентность образных трансформаций тяготеет то в сторону мажора, то эгегического минора. Автор использует приём комбинаторики: в исходном комплексе непрерывно происходит перестановка заявленных микроэлементов. Главная технологическая идея – постепенный охват пространства вертикали и горизонтали в процессе становления исходного набора интервалов. Первоначально автор избирает малые и большие сексты и септимы. Эти интонационные ориентиры (опора на сексты с захватом септим) вызывают романтические ассоциации, ибо, как в темах романтиков, диссонансность септим снимается мягким звучанием секст.

Однако сама технология «работы» с интервалами – их растяжение до трёх октав, соби́рание по вертикали в скачках, последующее «сжатие» в аккордовые комплексы, что составляет основу процесса развития, вызывает прямые ассоциации с атональными микроциклами А. Шёнберга, А. Берга, А. Веберна. При этом «Монолог» Литинского имеет ясно выраженные тональные опоры, хотя внутри каждой фазы становления художественного образа постоянно пульсирует 12-тоновая хроматика (через свободное комбинирование интервалов и их обращений). Возникает своего рода эффект «атональной тональности».

Четыре яруса художественного процесса воплощены в неравномасштабной сложной 3-х частной форме с усечённой репризой. На протяжении всего сочинения идёт целеустремлённое становление некой важной мысли, которая непрерывно разворачивается и обогащается, что явно свидетельствует о монологическом типе высказывания.

Исходный «зачин» – торжественная гимническая хоральная 6-тактная тема из 2-х элементов, модулирующая из *Des* в *es-moll*, где контрастируют ритмические группы этих элементов: происходит смена мерного движения четвертями быстрым семидольным пассажем шестнадцатыми, описывающим звуки тоник. Из тезиса «зачина» прорастает следующий семитакт середины простой формы с колористическими мажорно-минорными медиантами *III-III* в одноимённых *B dur-moll*, *Des dur-moll*. Его экспонирование сопровождается изменением фактуры: внедрением мелодически развитого двухголосия с аккордовыми арпеджиато на сильную долю каждого такта, но главное – энергичных маршеобразных ритмов с форшлагами, акцентирующими агрессивно-активные героические пунктиры, в мелодическом строе которых вызвучиваются звуки мотива креста. Нарастание экспрессии достигается сцеплением ламентозных «вскриков», настойчивых повторов мотива креста и триольных групп, сжатием интервалов от кварт-квint к малым секундам. Столкновение трагических мотивов и героической маршевости приводит к первой кульминации в момент вступления динамизированной репризы первой экспозиции. Здесь исходный «зачин» расширен уже до двух октав, арпеджированные «биения» в звуковую «цель» нарастания (кварту *as* второй – *des* третьей октавы) на сильных долях тактов подчёркнуты пяти- и семидольными пассажами, возгласами патетических пунктиров на мотиве креста, который закрепляется в каденционной зоне экспозиции на *D9 es-moll*.

В конце экспозиции философско-лирическая сфера динамизируется за счёт вовлечения энергичных маршевых пунктиров, сопоставлений оборотов *Fes – Des*. В завершении первого яруса формы мотив середины и 2-й элемент исходного ядра сливаются в мелодико-интервальный комплекс.

Начало трио (21 такт) – первая кульминация, секвентно развивающая исходный набор интервалов по кварто-терцовому ряду тональностей *As-Es-b – Ges*. Здесь сконцентрированы всевозможные ритмические сложности: арпеджированные форшлаги в аккордах, акцентирующих настойчивое акцентирование тоник секвенционных ступеней, использованы триоли, секстоли с горделивым пунктирным ритмом, пассажи из септолей, опевающих гармонические обороты. На этом этапе драматургического процесса господствуют маршевый героический комплекс с воинственным сопоставлением *As-as* и *Es-es*, гармоническое и ритмическое колорирование волевых пунктиров, сжимающихся до неравнодольного пятитакта.

Во втором, кульминационном ярусе середины (32-34 такты пьесы) с зеркальным обращением начальной темы фактура расслаивается на 2 пласта. На первый план выходят ритмические комбинации четвертей, залигованных со звуками семидольных пассажей и с маршевыми пунктирами. В линии сопровождения ритмометрические сложности структурируются мерными чередованиями аккордовых акцентов на сильную и относительно-сильную доли, за счёт чего в нижнем голосе застывают первые звуки тактов, как «переменные» органые пункты. Три проведения тем данного яруса непрерывно динамически и гармонически обновляются. Противопоставление *As-as* и *Es-es* постоянно усиливает состояние напряжённости и драматизации образного строя. Последнее, усечённое проведение в исходном *Des* прервано вторжением динамической репризы в *D* тональности с ладовым «мерцанием» одноимённых *As-as*. Неустанное ритмическое и гармоническое усложнение, интенсивное и целенаправленное развитие свободного среднего голоса, хоральная линия верхнего голоса, модифицирующая исходный «зачин» композиции, аккордовые стаккато самостоятельно развивающегося нижнего голоса – всё это приводит к развёрнутому кульминационному плато. На этом динамически самом высоком ярусе фактура с её мажорно-минорными противоречиями преобразуется в многослойное контрастное четырёхголосие, которое насыщено множеством мотивных подголосков, постоянно меняющих функции главного голоса и его окружения. В этом полимелодическом процессе кристаллизуется секундово-квартный аккорд, постепенно захватывающий всю вертикаль, закреплённый мощным колокольно-хоральным завершением пьесы – своего рода итогом логики развития внутренней линии функций *D* и *T*.

Охват пространства горизонтали и вертикали достигает кульминации в расширенной кадансовой зоне с 4-х и 5-гизвучными аккордами, включением в их внутренние линии терцово-секундовой попежки прошения-страдания и мотива креста. В самом начале репризы в очертаниях верхнего голоса проявляются ещё и очертания секвенции *dies irae*, которые находятся в постоянном сопряжении с мотивами страдания и креста. Таким образом, образный строй модулирует от торжественного религиозно-философского размышления и скорбных излияний к мужественным героическим взлётам и трагическому кульминационному плато, где накал экспрессии словно пытается выйти за пределы возможного. Музыкальный образ обогащается импульсами волевой устремлённости, интенсифицируется триольным ритмоблоком и прорастанием вариантов исходного 6-титактного ядра. Весь процесс словно очерчивает становление *мифологемы мирового древа*: хоральные и пассажно-маршевые элементы как бы «обвивают аккордовые столпы», наслаиваются пласты

контрастного полифонического многоголосия, происходит слияние различных ритмических групп, внедрение в них пассажных элементов с некротными членениями исходных долей. Непрерывное сквозное развитие, фрагментарность истаивающей в пространстве горизонтали и вертикали репризы свидетельствуют об открытости драматургии. Итак, образный строй характеризует напряжённое размышление-монолог главного героя с самим собой. В нём противостоят эпическая мощь и сдержанность, скорбные воспоминания, трагические размышления о жизни и смерти и героические взлёты, которые в конце концов трансформируются в хоральные перезвоны финальных тактов, знаменующих выход героя из напряженных дум и нарастание в его душе радужных надежд на торжество Жизни над Смертью ценой героических усилий сильной личности Художника-Творца. Развитие подобных религиозно-философских концепций мы обнаруживаем в инструментальной музыке А. Шнитке последней трети XX века [3].

В «Монологе для скрипки соло» Г. Литинского собирательный образ художника представлен в виде некой монументальной скульптуры, наполненной героическим пафосом и трагическими сожалениями о несовершенстве мира, чему способствует опора на хорал, мотивы креста, *dies irae*, инструментально-конструктивный тематизм, героические пассажные и фанфарные взлёты. С точки зрения литературных прототипов здесь выделяются черты монолога как диалектического рассуждения с логически выстроенной последовательностью смысловых и ритмических оппозиций. Сочинение Г. Литинского органично дополняет палитру жанровых модификаций скрипичной миниатюры в контексте поисков композиторов постмодерна второй половины XX века. Можно констатировать сохранение характерных для исторических разновидностей монолога топоса и модуса с внедрением в них особенностей экспериментов в области скрипичного исполнительства. Так на пересечении смысловых полей жанра монолога возникает рецепция, открывающая новые горизонты его развития.

#### Список источников

1. Волошко С. В. Монологическая и диалогическая речь в структуре музыкального мышления Д. Д. Шостаковича: автореф. дисс. ... к. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 1996. 19 с.
2. Г. И. Литинский. *Жизнь, творчество, педагогика*: сборник статей, воспоминаний, документов / ред.-сост. А. В. Григорьева. М.: Композитор, 2001. 360 с.
3. Калошина Г. Е. Религиозно-философские концепции в инструментальной музыке А. Шнитке // Приношение Альфреду Гарриевичу Шнитке: материалы Всероссийских научных чтений, посвящённых 80-летию со дня рождения А. Г. Шнитке / отв. ред. Т. В. Карташова. Саратов: СГК им. Л. Собинова, 2015. С. 82-98.
4. Литинский Г. И. // Московская консерватория от истоков до наших дней. 1866-2006: биографический энциклопедический словарь. М.: Московская гос. консерватория, 2007.
5. Лобзакова Е. Э. Рецепция в музыкознании: к вопросу использования термина // Южно-Российский музыкальный альманах. 2015. № 3 (20). С. 5-11.
6. Нестеров С. И. Жанровые взаимодействия в музыке для скрипки соло последней трети XX века // Вестник Адыгейского университета. 2016. № 3. С. 229-235.
7. Нестеров С. И. Жанровые особенности и концепция Эхо-сонаты Р. Щедрина для скрипки соло в контексте исканий эпохи // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 4 (17). С. 94-106.

#### GENRE RECEPTION BY THE EXAMPLE OF G. LITINSKY'S "MONOLOGUE FOR THE SOLO VIOLIN"

Nesterov Sergei Igorevich, Ph. D. in Art Criticism, Professor  
Saratov State Conservatory  
aist.05@mail.ru

The article reveals the notion of the monologue genre reception. The author attempts to trace the adaptation of this notion, which penetrates from literary to musical genres. The paper identifies the genre determinants that appeared in the second half of the XX century in the works for the solo violin. For the first time in musicology the characteristic monological features are analyzed by the example of G. Litinsky's "Monologue for the Solo Violin". As a result of the detailed analysis of the work the marking features of the genre with the inevitable innovative findings of the composer at the intonation, formative, conceptual levels are singled out.

*Key words and phrases:* monologue; monologue nature; reception; G. Litinsky; compositions for the solo violin; rhythm blocks; polyfunctional chords.