

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.4.34>

Изергина Алина Рашитовна

Концепция времени в рекомпозиции шедевра Антонио Вивальди британским минималистом Максом Рихтером

Статья содержит результаты исследования путей воплощения художественного времени в музыке XXI века на примере рекомпозиции британским минималистом Максом Рихтером цикла Антонио Вивальди "Времена года". Посредством анализа межтекстового диалога барокко и современности рассмотрен процесс рождения нового произведения с оригинальной концепцией времени. В сочинении Рихтера модели старинного инструментального концерта как знаки исчезнувшей эпохи адаптируются к современной культуре, взаимодействуют с минимализмом, рок- и электронной музыкой, стилем эмбиент. В итоге художественное время в "Обновлённых Временах года" предстаёт перед слушателем как многомерное или полислойное, где в равной степени актуальны и прошлое, и настоящее.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2020/4/34.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 4. С. 166-171. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2020/4/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

14. **Чувашёв М. И.** Тейтерень пия кудо – Девичий дом пива у эрзян // Духовное наследие народов Поволжья: живые истоки: антология / сост. М. И. Чувашёв, И. А. Касьянова, А. Д. Шуляев, А. Ю. Малыхин, Т. И. Волкова. Самара: Изд-во СамГПУ, 2001. С. 13-57.
15. **Шуляев А. Д.** Тейтерень пия кудо – Девичий дом пива // Духовное наследие народов Поволжья: живые истоки: антология / сост. М. И. Чувашёв, И. А. Касьянова, А. Д. Шуляев, А. Ю. Малыхин, Т. И. Волкова. Самара: Изд-во СамГПУ, 2001. С. 10-12.

Revival of the Ancient Mordovian Traditions in Modern Forms of Culture (by the Example of the Ritual Festival “Тейтерень Пия Кудо”)

Gulaya Tat'yana Nikolaevna, Ph. D. in Culturology, Associate Professor
Kinyakina Lyudmila Viktorovna, Ph. D. in Art Criticism
National Research Ogarev Mordovia State University, Saransk
ingulay@mail.ru; vesta.klv@yandex.ru

The article examines the ancient Moksha-Erzya ritual festival “Тейтерень Пия Кудо” (“Maiden House of Beer”) and the process of its revival in the modern Mordovian musical culture by the example of V. S. Bryzhinsky's folk festival scenario and G. G. Vdovin's vocal-choreographic suite of the same name. The subject, form and musical content of the authentic ceremony are analysed, specificity of its reinterpretation in the mentioned works is revealed. Keeping a careful attitude to folk art, each of the authors suggested his own vision of the ancient folk tradition.

Key words and phrases: Mordovian folk theatre; folk festival scenario; vocal-choreographic suite; “Тейтерень Пия Кудо”; Vasily Sergeevich Bryzhinsky; Gavriil Grigoryevich Vdovin; preservation of folk culture.

УДК 78.082.4

Дата поступления рукописи: 12.03.2020

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.4.34>

Статья содержит результаты исследования путей воплощения художественного времени в музыке XXI века на примере рекомпозиции британским минималистом Максом Рихтером цикла Антонио Вивальди «Времена года». Посредством анализа межтекстового диалога барокко и современности рассмотрен процесс рождения нового произведения с оригинальной концепцией времени. В сочинении Рихтера модели старинного инструментального концерта как знаки исчезнувшей эпохи адаптируются к современной культуре, взаимодействуют с минимализмом, рок- и электронной музыкой, стилем эмбиент. В итоге художественное время в «Обновлённых Временах года» предстаёт перед слушателем как многомерное или полислойное, где в равной степени актуальны и прошлое, и настоящее.

Ключевые слова и фразы: Антонио Вивальди; Макс Рихтер; Времена года; рекомпозиция; концепция времени; текстовый подход.

Изергина Алина Рашитовна

Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова
Izergin1@rambler.ru

Концепция времени в рекомпозиции шедевра Антонио Вивальди британским минималистом Максом Рихтером

Двадцатый век по праву считают «переломной эпохой», когда происходит радикальная трансформация социального бытия человека, ломка привычных представлений о жизни, истории и культуре. Эти изменения повлекли за собой и переосмысление универсальных философских категорий, среди которых центральное место занимает феномен времени. В XX столетии проблема осмысления и восприятия времени выходит за рамки естественных наук и философии, получая новое преломление в пространстве художественных произведений. В музыке как временном искусстве эта тенденция получила наиболее яркое воплощение. Композиторы выстраивают оригинальные концепции времени, управляя процессом его развёртывания в музыкальном тексте. Ставя музыкальное время в центр творческих экспериментов, авторы подчиняют его эстетике игры, «манипулируя» как протяжённостью и наполненностью процесса звучания сочинения, так и его эмоционально-психологическим или образно-смысловым восприятием. В этой связи исследование способов воплощения времени в тексте музыкальных произведений XX-XXI веков является одной из самых актуальных, сложных и дискуссионных проблем в современном музыкознании.

Обращаясь к проблеме развёртывания музыки во времени и, наоборот, отображения времени в музыке, учёные, как правило, акцентируют внимание на темпоральной и метроритмической сторонах организации музыкального текста (М. А. Аркадьев, М. А. Кокжаев, Т. В. Цареградская). При этом на первый план выходит внутритекстовая организация сочинений. Однако в последние десятилетия музыковедов всё больше

интересуют художественный и культурологический аспекты исследования (Н. С. Бажанов, Е. В. Борисова, Г. А. Орлов). По словам Е. В. Борисовой, «художественное время произведения – особая категория, в которой закономерности физической реальности не имеют полноправной власти. Образы “живут” во времени, которое, в отличие от реального, не обязательно является направленным только от прошлого к будущему, но может также претерпевать различные изменения – сжиматься или, наоборот, растягиваться, останавливаться и даже возвращаться» [3, с. 3]. И в этом смысле не менее, а, возможно, и более значимой становится проблема межтекстовых диалогов, авторы которых представляют различные и отдалённые во времени точки зрения. Кроме того, время может быть полислоинным, например, в полистилистических произведениях, где сталкиваются несколько временных концепций. Так, отдельной задачей является исследование специфики организации музыкальных текстов, созданных по принципу *рекомпозиции*. Неугасающий интерес современных композиторов к подобной форме межтекстового диалога подтверждает её **актуальность** для музыкальной науки. В настоящей статье рассмотрим одно из таких сочинений – концерты «Времена года» британского композитора-минималиста Макса Рихтера, созданные в 2012 году на основе шедевров Антонио Вивальди. **Цель** исследования заключается в осмыслении концепции художественного времени в рекомпозиции Рихтера. Для этого будет предпринята попытка сравнить подходы к отображению времени в инструментальных текстах, принадлежащих различным эпохам – барокко и современности, сквозь призму межтекстового взаимодействия.

В качестве **методологического основания** обратимся к текстовому подходу М. Г. Арановского [2]. В нём устанавливается отношение к интертексту как к непрекращающемуся диалогу, а точнее полилогу, который рождается в процессе миграции (включая заимствования и видоизменения) различных по объёму содержательных структур сочинения – от интонации до композиционного корпуса. Они соответствуют *лексическому* и *корпусному* типам взаимодействия текста-инварианта и текста-интерпретатора. Названный подход позволит последовательно подвергнуть компаративному анализу тематический и композиционный, а также интонационно-лексический уровни цикла «Времена года» Антонио Вивальди и его рекомпозиции Максом Рихтером. В выявлении путей трансформации основных концепций художественного времени барокко в контексте сочинения XXI века заключается **научная новизна** исследования.

Рекомпозиция, или буквально «пересочинение», как метод работы с заимствованным текстом получила широкое распространение на рубеже третьего тысячелетия. Коренным отличием рекомпозиции от транскрипции является смещение акцента с прикладной функции адаптации текста для другого инструментального состава на концептуальный уровень исторического диалога. При этом моделью для творческого эксперимента часто становится музыкальный текст, принадлежащий другой эпохе. Так, например, источником композиций Леонида Десятникова «Как старый шарманщик» для скрипки и фортепиано (1997) или «В сторону Лебеда» для двух фортепиано (1995) являются шедевры Шуберта и Сен-Санса соответственно. В этом же ряду находятся оригинальное оркестровое прочтение немецким композитором Хансом Цендером шубертовского «Зимнего пути» (1993), а также работы российских авторов: «Пять отражений» для оркестра (2018) на тему 24-го каприза Паганини Кузьмы Бодрова, пьеса Владимира Тарнопольского “Be@thoven-Invocation” (2017), основой которой стал Фортепианный концерт № 4 Бетховена, или «Джазовые отражения виолончельных сюит Баха» (2018), созданные Леонидом Винцкевичем. В данном случае сочинения, послужившие импульсом к рекомпозициям, являются знаковыми для своих создателей и отражают оставшееся в прошлом время. Таким образом, посредством межтекстовых взаимодействий современные композиторы побуждают слушателя к воспоминаниям, мысленному возвращению к забытым мгновениям жизни, устанавливают ассоциативный «мост» между настоящим временем и «канувшим в Лету».

Тема времени становится одной из ключевых в творчестве Макса Рихтера. Об этом говорят и названия его музыкальных альбомов “Memoryhouse” («Дом памяти» – 2002), “Songs from Before” («Песни из прошлого» – 2014). Композитор воспринимает искусство как художественное отражение испытанных в течение жизни эмоций и на первый план выдвигает тему воспоминаний. Среди них особое место занимают детские слуховые впечатления, которые, по мнению Рихтера, и формируют чувство прекрасного в музыке. Не удивительно, что в качестве основы для рекомпозиции британец выбирает всемирно известные барочные концерты Антонио Вивальди «Времена года» (1726), знакомые и любимые им с детства.

Причину обращения к шедевр композитор объяснил желанием «заново влюбиться в оригинал», «повальному взглянуть на хорошо известный пейзаж», который из-за постоянного тиражирования в рекламе, торговых центрах и телефонных рингтонах «перестал восприниматься и даже начал раздражать» (здесь и далее англоязычные обозначения и цитаты даются в переводе автора статьи. – А. И.) [14]. Таким образом, в новом сочинении Рихтер стремился «воскресить» стёртый временем образ прошлого. Кроме того, поскольку сезонный круг является основным предметом изображения и главной сюжетной линией цикла-первоисточника, художественное время и его осмысление априори становится центром концепции «обновлённого» сочинения. Оригинальное название сочинения М. Рихтера “The Four Seasons Recomposed” возможно перевести с английского языка как «Обновлённые Времена года» или «Пересочинённые Времена года». В разных источниках встречается также вариант “Recomposed by Max Richter: Vivaldi, The Four Seasons” – «“Времена года” Антонио Вивальди, пересочинённые Максом Рихтером».

Не вызывает сомнений, что драматургия «Обновлённых Времени года» строится на постоянном взаимодействии разных регистров времени. Прошлое предстаёт в сочинении Рихтера сквозь призму воссоздания композиционных основ первоисточника – корпусом рекомпозиции выступает модель инструментального концерта барокко, объединяющего в себе принципы *concerto grosso* и сольного скрипичного концерта. Перед слушателем

возникает знакомая структура и сохранённая *quasi*-сюжетная канва цикла Вивальди: четыре трёхчастных концерта Рихтера также соответствуют двенадцати месяцам года, имеют те же программные заголовки (британский автор добавляет к названию сезонов римскую цифру – Spring I, Spring II... Autumn III и т.д.), темповые контрасты и тональные центры. Схожим в обоих произведениях является и тип тематизма: не рельефный, а фоновый, основанный на общих формах движения, многократных повторах и варьировании небольших ритмоинтонационных ячеек. Не случайно Рихтер называет музыкальную ткань Вивальди «модульной» и проводит аналогию между принципами развития в инструментальной музыке барокко и минимализме [13].

Настоящее время, в свою очередь, представлено в «Обновлённых Временах года» новыми деталями музыкальной материи и принципами интонационного развёртывания, включением в звуковую партитуру современных инструментов и неизвестных для XVIII века техник композиторского письма. Например, Рихтер вводит в композицию компьютерную музыку в стиле эмбиент (англ. ambient «окружающий» – стиль электронной музыки, основанный на модуляциях звукового тембра) с характерным «атмосферным», обволакивающим, ненавязчивым фоновым звучанием. Эмбиент представлен в дополнительной части под названием «Весна 0», играющей роль вступления к циклу, и электронном эпизоде на границе концертов «Лето» и «Осень». Таким образом, в рекомпозиции Рихтера, как и в других постмодернистских сочинениях подобного рода, воплощается модель многомерного времени.

Впервые эта концепция была разработана английским инженером, писателем и философом Джоном Уильямом Данном в начале двадцатого столетия и оказала существенное влияние на дальнейшее развитие культуры [8]. Суть теории Данна заключается в том, что в реальности все временные регистры существуют одновременно. При этом время имеет как минимум два измерения: в одном измерении человек живет, а в другом, иллюзорном, выступает в роли наблюдателя и способен перемещаться и в прошлое, и в будущее. При этом время многомерно настолько, сколько есть наблюдателей, то есть реальность серийна. В данном случае Рихтер-автор и является тем самым Наблюдателем, «человеком вспоминающим» (Е. В. Борисова). Находясь в настоящем, он актуализирует прошлое через музыкальное «воспоминание» текста Антонио Вивальди.

Очевидное фокусирование рекомпозиции Рихтера на теме времени в определённой степени происходит из первоисточника, в котором нашли отражение основные концепции времени эпохи барокко. Так, образ сезонного круга, запечатлённый в цикле Вивальди, является воплощением «природной» концепции времени или, иначе, концепции «времени-круговорота» (термин Г. В. Рыбинцевой). По мнению исследователя, эта модель утвердилась в искусстве XVII-XVIII веков вслед за астрономическими открытиями и механистичными представлениями о кругообразном движении объектов в природе [9]. Как правило, сезонный круг ассоциировался у творцов барокко с циклом человеческой жизни, а также аллегориями Времени и Вечности. Во «Временах года» Вивальди идея гелиоцентризма проявляется в ритуальной форме, моноинтонационном развёртывании при отсутствии тематического контраста внутри частей, симметрии трёхчастных концертов и замкнутости цикла в целом.

Не менее актуальной для барокко была и концепция «времени-прямой» (термин Г. В. Рыбинцевой), в рамках которой однонаправленное время может исчисляться, разделяясь на равные по продолжительности фрагменты. При воплощении названной концепции особая роль в инструментальных текстах барокко принадлежит *basso continuo*. Одна из трактовок термина *continuo* означает «равномерную непрерывность движения, развёртывания музыки во времени, осуществлённую в музыкальном тексте меру движения, его пульс» [10, с. 58]. Не случайно в работах музыковедов распространено метафоричное сравнение линии *basso continuo* с образом Бога как вечного часовщика, который «творит, заводит и регулирует Универсум» [5, с. 95]. Наконец, сама многоголосная фактура партитуры Вивальди, организованная по принципу соположения *basso continuo* и комплекса верхних голосов, связана с представлениями барокко о Земном и Возвышенном [1, с. 36]. В старинном инструментальном тексте эта антиномия нашла отражение в диалогической структуре $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$. При этом если нижний пласт проводил идею Вечности, то верхний пласт, расположенный над *basso continuo*, символизировал иллюзорность и быстротечность времени человеческого бытия. Вероятно, одна из центральных в искусстве барокко идея сосуществования неизменного и изменчивого, вечности и круговорота жизни побудила немецкого исследователя Донну Гетцингер (Donna Getzinger) предположить, что концерты «Времена года» Вивальди являются музыкальным аналогом гравюры французского живописца Клода Лоррена «Танец времени» (или «Танец времён года» – 1662-1663), на которой Аполлон и Сезоны танцуют под аккомпанемент Хроноса [11, р. 78].

Без сомнения, любой музыкальный текст является зеркалом современной ему картины мира. Поэтому, перемещая «Времена года» Вивальди в контекст третьего тысячелетия, Рихтер, в первую очередь, стремился приблизить его к настоящему и подчеркнуть актуальность для современного слушателя. А этот процесс невозможен без переосмысления основных принципов художественного времени текста-инварианта.

Первое, что обращает на себя внимание при знакомстве с партитурой рекомпозиции, – это воссоздание образной и звуковой атмосферы первоисточника, интерес к далёкой эпохе, уважение к автору шедевра. Они проявляются в сохранении традиционного для барокко камерного струнного ансамбля с разделением групп инструментов на солирующие (*concertino*), аккомпанирующие (*ripieni*) и обеспечивающие гармонический фундамент произведения (*continuo*). В «Обновлённых Временах года» партия *basso continuo* символизирует неспешное течение времени в прекрасном, но утраченном мире. Однако если в тексте Вивальди линия *continuo* воплощает концепцию однонаправленного времени, то у Рихтера – многослойного и сложно скомпонованного. Кроме клавесина, заданного в инварианте и отражающего в рекомпозиции забытое прошлое, британский композитор включает в пласт *continuo* арфу и синтезатор. Новые инструменты олицетворяют новые идеи и формируют свои

временные слои, которые вступают в диалог с минувшим. Так, ампула арфы, как и её предшественницы цитры, связано с пасторальными сюжетами: в греческой мифологии она провожала в иные миры, воплощала гармонию и равновесие Вселенной. В тексте «Обновлённых Времени года» арфа становится символом ускользающего бытия. Синтезатор в данном контексте создаёт звуковой ландшафт XXI века и отображает настоящее, а клавишин – прошлое. Таким образом, полифония тембровых кодов разных эпох становится одним из ведущих способов достижения в инструментальном тексте рекомпозиции эффекта временной полислойности.

Вертикальное совмещение временных планов в рекомпозиции Макса Рихтера запечатлено в электронном вступлении к циклу «Весна 0» и сонорном разделе на границе второго и третьего концертов. Данные эпизоды построены на компьютерных эффектах реверберации и дилэя, имитирующих чёткие затухающие повторы (эхо) исходного сигнала. В «Весне 0» эти звукорежиссёрские приёмы формируют своеобразную звуковую среду для появления тематического фрагмента ритурнеля из первой части «Весны» Вивальди, который воспроизводится в магнитофонной записи. Композитор ассоциировал вступление с «тусклым облаком» [14], а американский музыковед Тания Хэлбэн (Tania Halban) – с «процессом рождения Весны» [12]. В финале концерта «Лето» электронный саунд сопровождает запись звука механической музыкальной шкатулки. Можно предположить, что сонорный фон передаёт образ вневременного, космического начала, Хаоса, из которого возникает новый порядок и новая красота. При этом знаки-тембры (магнитофонной ленты и шкатулки) являются аллегорией памяти, «осколками» прошлого, блуждающими в вечности.

Диалог разных временных планов проявляется также в постоянном горизонтальном сопоставлении фрагментов «чужого» и «своего» музыкальных текстов и, следовательно, чередовании различных планов времени – прошлого и настоящего. Сам Рихтер отмечал, что в рекомпозиции только четверть нотного текста принадлежит Вивальди, остальная музыка авторская: «... в некоторых эпизодах партитура абсолютно не похожа на оригинал. Например, в первой части концерта “Весна” я использую всего несколько тактов первоисточника, однако звучит всё-таки Вивальди» [14]. Новая материя формируется на основе сегментов музыкального текста Вивальди разной протяжённости. В их роли выступают ритмические и интонационные паттерны (I и III части концерта «Весна», III часть концерта «Осень», медленные части концертов «Весна», «Лето») либо целые синтаксически оформленные фрагменты текста-инварианта (крайние части концерта «Лето», первые части концертов «Осень» и «Зима»). При этом избранные лексические фрагменты оригинала британский композитор подчиняет собственной логике развития: сопоставляет и «склеивает» со «своим» текстом, как в коллаже, или многократно повторяет, подобно паттернам в репетитивизме или лупам (англ. loop «звуковая петля» – фрагмент звуковой или визуальной записи, замкнутый в кольцо-петлю для его циклического воспроизведения) в электронной музыке. В результате Рихтер-наблюдатель то погружается в прошлое, то вновь возвращается в настоящее. Он как будто «балансирует» между двумя реальностями, нарушая однонаправленное течение времени, заложенное в первоисточнике. Как отмечает Рихтер, такая работа с музыкальным материалом прошлого «напоминает прогулку вокруг скульптуры, которую рассматриваешь под другим углом» [Ibidem].

Одновременно происходит осовременивание акустического текста цитируемых фрагментов сочинения Вивальди. Например, оркестровое *tutti* в крайних частях обновлённого концерта «Лето» становится нервным и неустанно пульсирующим, словно символизирующим урбанистическую действительность настоящего, враждебную для забытого мира нерукотворной божественной природы, воспетой в инварианте. По признанию Рихтера, такое решение вдохновлено современной танцевальной музыкой и творчеством британского барабанщика Генри Бонэма (участник группы *Led Zeppelin*) [13]. Здесь возникает эффект «наплыва» регистров времени – прошлое проникает в настоящее.

Отметим трансформацию барочной концепции времени-круга в рекомпозиции Рихтера. В «Обновлённых Временах года» ритурнельная форма не реконструируется, а переосмысливается, поскольку замкнутые у Вивальди трёхчастные концерты размыкаются. Однако идея закольцованности компенсируется на лексическом уровне через многократные повторы интонационных паттернов. Например, в первой части концерта «Весна», написанной в виде канона, арфа и синтезатор в партии *continuo* на протяжении всей композиции исполняют последовательность из пяти звуков *a-cis-h-fis-gis* (напоминающую барочную фигуру креста в обращении). При этом часть завершает возвращение начального фрагмента текста – семь тактов пропосты в партии солирующей скрипки. Канон становится бесконечным (*canon perpetuus*), и временной круг замыкается. Во второй части пересочинённого концерта «Весна» мелодия солирующей скрипки основана на начальном двухтактовом мотиве инварианта. Он повторяется поочерёдно от звуков *gis* и *e*, также создавая ощущение движения по кругу (тот же принцип наблюдается в медленной части концерта «Лето»). Этот образ символизирует, с одной стороны, вечную ценность шедевра Вивальди, с другой – отражает типичную для искусства XX-XXI веков концепцию «ненаправленного» статического времени.

Появление статичных форм в современной музыке, по словам И. Ф. Двужильной, обусловлено «особым ощущением художественного времени и пространства, связанного с переосмыслением временного процесса», в котором погружение приходит на смену проживанию [4, с. 22]. Меняется сам характер течения времени, оно становится «замороженным» (Д. Лигети). Истоки этого феномена лежат в восточной философии, предлагающей пребывание в вечном настоящем, растворение индивидуального начала в бесконечном потоке времени. По мнению И. В. Остромогильского, в творчестве композиторов-минималистов «принцип моностатики является средством достижения вневременности» [7, с. 146]. Концепцию застывшего времени Рихтер особенно ярко реализует в медленных частях рекомпозиции. Это закономерно, поскольку у Вивальди средние разделы концертов (в отличие от безостановочного интонационного движения крайних частей, которое В. В. Медушевский

метафорически назвал «бегом на месте» [6]) по своему содержанию очень близки статичным формам современной музыки. Медленные части итальянского мастера основаны на ритмическом остинато среднего и нижнего пластов фактуры и погружают слушателя в одно неизменное состояние. А контраст движения и остановки отражает в музыке барочное восприятие времени как череды ускользающих мгновений. Так, середина «Лета» передаёт ожидание бури, а «Зимы» – умиротворение. В центре весеннего и осеннего концертов венецианский композитор воплощает состояние человека во время сна. Время застывает, а спящий герой погружается в идеальный мир нерукотворной прекрасной природы, соединяется с Богом.

Рихтер превращает медленные части «Времени года» в медитативные размышления, моменты осмысления прошлого. Сохранённые сегменты «чужого» текста в них варьируются. Так, во второй части обновлённого концерта «Весна» изменяется лексическое наполнение среднего остинатного пласта, в первоисточнике изображающего шелест травы. Восходящие секундовые интонации в новом тексте превращаются в нисходящие терцово-квартовые. В результате актуализируется семантика колыбельной, суггестивное воздействие которой направлено на замедление активных процессов, успокоение. Из средней части концерта «Лето» Рихтер включает дискретные реплики *tutti*. Диалог ансамбля и солиста композитор заменяет неспешно разворачивающимся сольным высказыванием скрипки в духе арии *lamento*, избегая контрастов и смены событий. Таким образом, течение времени замедляется. Рихтер словно погружает слушателя в глубины памяти, отражая процесс припоминания прекрасной музыки Вивальди и вместе с ней исчезнувшей эпохи.

Рефлексия по поводу безвозвратно утраченного времени, когда человек находился в гармонии с Богом и природой, выражена в медленных частях «Осени» и «Зимы» во многом благодаря акустическим трансформациям «чужого» текста. Здесь Рихтер интерпретирует скрипичный ансамбль как прозрачный или «призрачный» по звучанию сонорный пласт. Разреженная фактура и сверхвысокие регистры, специальные приёмы игры на струнных инструментах (флажолеты, *stagger bowing* – вибрирующий смычок) передают общее состояние тишины мира. А во второй части концерта «Осень» образы прошлого времени реконструируются композитором посредством утрирования семантики клавесина-континуиста. Рихтер вспоминает, что специально «просил клавесиниста Рафаэля Альпермана играть в старомодной манере, очень строго, как будто тикающие часы» [13]. Здесь возникает параллель не только с барочными представлениями о Боге как о «вечном Часовщике», но также с сюрреалистическим изображением часов на картине Сальвадора Дали «Постоянство памяти» (1931). Плавающие циферблаты на холсте художника символизируют нелинейное время, где прошлое, настоящее и будущее существуют одновременно. В этой связи вновь возникает параллель с концепцией времени Джона Данна, которая фокусируется в гипотезе о том, что человек может передвигаться по времени, как по пространству, именно в изменённом состоянии сознания, наиболее простым эквивалентом которого являются сновидения.

Подводя итоги, отметим, что концепция художественного времени Рихтеровской рекомпозиции «Времени года» Вивальди вырастает из обобщённого образа прекрасного и утраченного прошлого. Композитор включает слушателя в игру, где слуховой опыт и память заставляют нас повторно проживать моменты минувшего, узнавая в процессе восприятия обновлённых концертов музыкальный текст Вивальди и постигая его трансформации. «Пересочинённые Времена года» становятся текстом-воспоминанием, текстом-отражением, в котором шедевр барокко воспринимается сквозь призму современной культуры и актуализируется в ней. Таким образом, прошлое как неотъемлемая часть настоящего формирует в рекомпозиции Рихтера многомерное художественное время.

«Призрак» итальянских концертов, проникая в текст «Обновлённых Времени года», мгновенно воздействует на слушателей «цифрового» мира, формирует в них чувство сопричастности к процессу музицирования, обнаруживает многочисленные музыкальные и смысловые параллели между эпохами. В результате сочинение британского минималиста с каждым годом обретает всё большую популярность. В силу своей недолгой истории «Обновлённые Времена года» ещё не являлись объектом глубокого исследования. Предпринятый анализ концертов Рихтера открывает широкую перспективу для постижения сложных процессов формирования текста в музыке XXI века.

Список источников

1. **Алексеева И. В.** Тематизм басса-остинатных жанров в инструментальной музыке западноевропейского барокко: исследование. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ им. Загира Исмагилова, 2005. 298 с.
2. **Арановский М. Г.** Музыкальный текст: структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
3. **Борисова Е. В.** Свойства художественного времени в отечественной инструментальной музыке 70-90-х годов XX века: автореф. дисс. ... к. иск. М., 2005. 24 с.
4. **Двужильная И. Ф.** Американский музыкальный минимализм. М.: Издатель А. Н. Вараксин, 2010. 284 с.
5. **Лобанова М. Н.** Концепции пространства, времени, движения в эпоху барокко // Вестник культурологии. 2017. № 3 (82). С. 94-97.
6. **Медушевский В. В.** Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. 265 с.
7. **Остромогильский И. В.** Трактовка категории времени в Новой музыке второй половины XX века // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. 2012. № 152. С. 143-147.
8. **Руднев В. П.** Джон Уильям Данн в культуре XX века // Джон У. Данн. Эксперимент со временем. М.: Аграф, 2000. С. 5-14.
9. **Рыбинцева Г. В.** Музыкальное искусство барокко и механицизм XVII-XVIII столетий [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/muzykalnoe-iskusstvo-barokko-i-mehanitsizm-xvii-xviii-stoletiy> (дата обращения: 13.03.2020).
10. **Широкова В. О.** О прототипах метроритмической организации тематизма concerto-grosso в музыке Барокко // Ритм и форма: сб. ст. / ред.: Н. Афонина, Л. Иванова. СПб.: Союз художников, 2002. С. 58-96.

11. **Antonio Vivaldi and the Baroque tradition** / ed. by D. Getzinger, D. Felsenfeld. Greensboro, N.C.: Morgan Reynolds Pub., 2004. 144 p.
12. **Halban T.** Recomposed or refragmented? Baroque, Minimalist & Stravinskian sound worlds in Max Richter's Recomposed Vivaldi [Электронный ресурс]. URL: <https://thnotesonnotes.wordpress.com/2012/11/28/recomposed-or-refragmented/> (дата обращения: 11.01.2020).
13. **Helbig R.** Recomposed by Max Richter – Vivaldi – The Four Seasons [Электронный ресурс]. URL: <https://nbhap.com/sounds/recomposed-max-richter-vivaldi-the-seasons> (дата обращения: 11.01.2020).
14. **How I Wrote... Vivaldi's Four Seasons Recomposed – Max Richter** [Электронный ресурс] // Classic FM. URL: <https://www.classicfm.com/composers/richter/news/vivaldi-recomposed-interview/> (дата обращения: 11.01.2020).

Conception of Time in Max Richter's Re-Composed Version of Antonio Vivaldi's Masterpiece

Izergina Alina Rashitovna

Ufa State Institute of Arts named after Z. Ismagilov

Izergin1@rambler.ru

The article presents the results of studying the implementation of artistic time in the XXI-century music by the example of Max Richter's re-composed version of Antonio Vivaldi's cycle "The Four Seasons". Analysing the intertextual dialogue of baroque and modernity, the paper examines the process of creating a new composition with the original conception of time. In Richter's composition, the techniques of an old-fashioned instrumental concert as signs of the bygone age are adjusted to modern culture, they interact with minimalism, rock and electronic music, ambient style. As a result, in the re-composed version of "The Four Seasons", artistic time is represented as multidimensional or multi-layered, where the past and the present are equally relevant.

Key words and phrases: Antonio Vivaldi; Max Richter; "The Four Seasons"; re-composition; conception of time; textual approach.

УДК 784.3(571.56)“1941/1945”

Дата поступления рукописи: 16.02.2020

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.4.35>

Данная работа посвящена проблеме изучения музыкально-эстрадного искусства Республики Саха (Якутия). В статье рассматриваются произведения в жанре массовой песни и явления музыкально-эстрадного искусства Якутии 1940-1970-х гг. с точки зрения отражения темы Великой Отечественной войны. Объектом рассмотрения стали песни о войне якутских профессиональных и самодеятельных композиторов: М. Жиркова, Х. Максимова, О. Ивановой-Сидоркевич. Песни на военную тему являлись важной частью репертуара артистов музыкальной эстрады: М. Поповой, Н. Трапезниковой, Ю. Платонова, – и в этом смысле способствовали становлению музыкально-эстрадного жанра. В материале автором делается акцент на впервые публикуемых мелодиях популярных песен, посвящённых Великой Отечественной войне, входивших в репертуар первых якутских эстрадных певцов. Произведённый в статье анализ вокального репертуара мастеров песенного жанра Якутии позволяет заключить, что песни о войне сыграли огромную роль в становлении музыкально-эстрадного искусства Якутии.

Ключевые слова и фразы: музыкально-эстрадное искусство; песня; Якутия; Великая Отечественная война; военно-патриотическая тема; массовая песня; песни на военную тему.

Индигирский Владимир Петрович

Арктический государственный институт культуры и искусств, г. Якутск
indigirskii@mail.ru

Роль песни о войне в формировании музыкально-эстрадного искусства Якутии (1940-1970-е гг.)

В годы Великой Отечественной войны песня доказала своё право быть боевым призывом, походным маршем, лирическим монологом, элегическим воспоминанием.

Песни в Якутии в годы Великой Отечественной войны обрели определяющее значение. Они зазвучали по-другому и с огромной художественной силой. Не исключая раздумья о войне, скорбь о невосполнимых утратах, тяжелые испытания на фронте и трудовых делах, они давали надежду на радость встречи, мечту о победе. До настоящего времени не изучена роль военных песен в становлении музыкально-эстрадного искусства Якутии. В музыковедческой литературе специальных публикаций практически нет, существуют только короткие заметки и статьи в периодической печати, имеющие отрывочный характер. Источниками данной работы явились материалы автора статьи, а также мультимедийные источники (аудио, DVD), нотные публикации, публикации в СМИ.