

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.9.32>

Белоносова Ирина Владимировна

Черты романтического мировоззрения в творчестве томского композитора Константина Лакина

Цель исследования - выявление признаков романтического мировоззрения в музыке сибирского композитора Константина Лакина. Научная новизна заключается в том, что впервые концепты романтического в музыке рассматриваются с точки зрения содержательных и конструктивных особенностей произведений одного из старейших композиторов Сибири, творчество которого мало изучено как в целом, так и в ракурсе заявленной проблематики. В результате установлены присущие музыке К. Лакина черты романтического, такие как пристальный интерес к субъективному миру человека, тяготение к инструментальной программной миниатюре, преобладание лирического тона музыки и монологического типа высказывания, обновление музыкальной формы в жанрах концерта и симфонии.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2020/9/32.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2020. Том 13. Выпуск 9. С. 165-168. ISSN 2618-9690.

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

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

© 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: hlist@gramota.net

Музыкальное искусство

Musical Art

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.9.32>

Дата поступления рукописи: 10.07.2020

Цель исследования – выявление признаков романтического мировоззрения в музыке сибирского композитора Константина Лакина. **Научная новизна** заключается в том, что впервые концепты романтического в музыке рассматриваются с точки зрения содержательных и конструктивных особенностей произведений одного из старейших композиторов Сибири, творчество которого мало изучено как в целом, так и в ракурсе заявленной проблематики. **В результате** установлены присущие музыке К. Лакина черты романтического, такие как пристальный интерес к субъективному миру человека, тяготение к инструментальной программной миниатюре, преобладание лирического тона музыки и монологического типа высказывания, обновление музыкальной формы в жанрах концерта и симфонии.

Ключевые слова и фразы: Константин Лакин; концепты романтического в музыке; инструментальная программная миниатюра; музыкальная форма.

Белоносова Ирина Владимировна, к. иск., доц.

Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, г. Красноярск
irinabelay@bk.ru

Черты романтического мировоззрения в творчестве томского композитора Константина Лакина

Эпоха музыкального романтизма, начало которой датируют условно концом первой четверти XIX в., открыла широчайшие возможности для воплощения жизни внутреннего мира свободной творческой личности. Романтическое как некий субстрат качеств проявляется в мировоззренческих пристрастиях современных отечественных композиторов, обретая каждый раз новые черты в их произведениях. Особенность творчества К. Лакина – приверженность традициям, сложившимся в классико-романтическую эпоху и сохранившим до настоящего времени свое значение. **Актуальность** данного исследования связана с назревшей необходимостью изучения романтического начала не только в творчестве композиторов Москвы и Санкт-Петербурга, но и в музыке сибирских композиторов, предлагающих свои оригинальные примеры воплощения романтического в музыке. Возникшая диспропорция в степени изученности проблемы на региональном уровне требует своего разрешения.

Задачей данного исследования является анализ отдельных сочинений Лакина в контексте творческих поисков современных ему отечественных композиторов-неоромантиков в области симфонии и концерта.

Основными **методами исследования** являются эмпирические и теоретические методы: изучение биографии композитора, опубликованных партитур, аудио- и видеозаписей сочинений Лакина; изучение и анализ музыковедческой литературы (монографий, статей) в связи с заявленной проблематикой; общенаучные (общелогические) методы анализа и синтеза, индукции и дедукции.

Теоретической базой исследования послужили труды, освещающие особенности проявления романтического начала в музыкальном искусстве, исследования о жанровой специфике симфонии и концерта в современной музыке (М. Арановский, В. Валькова, Е. Долинская, К. Зенкин, И. Соллертинский и др.).

Практическая значимость данной работы заключается в том, что результаты исследования обогащают существующие представления о современной музыкальной практике, о той роли, которую играет романтическое начало в творчестве композитора северо-азиатского региона, и могут быть использованы в курсах истории отечественной музыки и анализа музыкальных произведений.

Композитор Константин Михайлович Лакин – один из ведущих композиторов Сибири (1940 г.р.). Значительность фигуры К. Лакина признана не только в Томске. Свидетельством этого являются такие высокие награды, как звание заслуженного работника культуры РФ (1995) и лауреата губернаторской премии в области музыкального искусства (2001). Его имя занесено в Книгу Почета Сибири за творческий и педагогический вклад в современное музыкальное искусство (2004), он награжден Орденом Дружбы (2011) [10].

После окончания Томского музыкального училища в 1958 г. К. Лакин поступил в Казанскую консерваторию, проявив незаурядные творческие способности не только как музыкант. Он уже в юности прекрасно сочинял стихи и фантастическую прозу в духе любимого им писателя-романтика А. Грина. Творческие пристрастия К. Лакина определились не сразу. В начале пути, в годы ученичества и студенчества, а затем в аспирантуре им были освоены классические нормы и принципы формообразования в классе профессора Альберта Семеновича Лемана (1915-1998), прямого наследника петербургской школы. Отправной точкой в утверждении К. Лакина в статусе композитора-симфониста стали 1980-е гг., когда в отечественной музыке наблюдался живой интерес к жанру концерта и симфонии. Именно эти так называемые «концепционные» жанры становятся сквозными в творчестве К. Лакина: Первая симфония (1983), Вторая симфония (1988), симфония-сюита «Томск» (2004), Симфония № 3 (2005), Симфония № 4 (2011); Концерты для скрипки с оркестром № 1 (1985), № 2 (1992), № 3 (1995 (для детей)), № 4 (1998 (для детей)), № 5 (2007); Концертино для скрипки (2011).

Особенность творческой личности К. Лакина, как отмечают не только его коллеги, но и неоднократно подчеркивает сам композитор в своих интервью – это его приверженность традициям романтизма.

Романтизм представляет особый тип мировоззрения, сущность которого до настоящего времени вызывает многочисленные споры. Среди различных критериев оценки понимания романтиками действительности – концепция двоемирия, в основе которой лежит разрыв «мира мечты» и окружающей действительности [6]. основополагающей идеей романтизма с момента его возникновения является лирика во всевозможных своих оттенках (в то же время лиричность музыки может быть показательна не только для романтиков). Но именно в эпоху романтизма, где буквально царил культ личности, возобладало лирическое начало. Возвышенная созерцательность, нежная сердечность и открытое экспрессивное высказывание, как правило, сочетаются у романтиков с абстрагированием от всего, что есть в реальном мире. Лирика как «способ мировосприятия» – основная черта романтического мировоззрения [4, с. 9]. «Для романтиков человеческая индивидуальность предстала как бесконечная, неисчерпаемо глубокая вселенная, во многих отношениях более значительная, чем весь внешний мир» [Там же].

Для романтиков, открывших новый содержательный ракурс в музыкальном искусстве, становятся тесными рамки классических форм. Темы одиночества, фантастики, образы литературы, истории привели к разработке новых норм музыкального языка, к уменьшению роли обобщенных интонаций в мелодических построениях, повышению роли красочности гармонии, оркестровки. Каждое произведение композитора-романтика – это своя оригинальная концепция, отражающая неповторимый внутренний мир героя. Смещение жанров – высокого и низкого, использование аллюзий и жанровых ассоциаций – также является одной из примет романтической музыки.

В эпоху романтизма одним из новых жанров, не характерных для классиков, становится программная фортепианная миниатюра «как воплощение закономерностей романтической художественной формы» [Там же, с. 13]. В этом ракурсе камерно-инструментальное творчество К. Лакина соответствует указанным параметрам «романтического». Можно назвать немало созданных им программных пьес, например, «Баллада», «Новеллетта», «Романс», «То был не сон», «Прелюд», «Созерцание», «Меланхолия» для фортепиано, «Драматический речитатив-поэма» для скрипки и фортепиано, «Меланхолическая серенада» для фортепианного трио и другие [10, с. 34-37]. Названия пьес ассоциируются либо с творчеством композиторов-романтиков, например, Э. Грига, Р. Шумана, П. И. Чайковского, либо указывают на состояние романтического героя.

Сравнивая два типа художников/композиторов различных эпох (классицизма и романтизма), И. И. Соллертинский указывает на особую роль автобиографичности в творчестве композиторов-романтиков. «У романтиков музыка – это, прежде всего, звучащая автобиография, своего рода симфонический, вокально-песенный или фортепианный дневник. Каждая страница романтической музыки это есть прежде всего исповедь» [5, с. 97].

Концерт для скрипки № 1 К. Лакина (1985) можно с полным основанием отнести к произведениям, где преобладает исповедальный тон высказывания. Импульсом к созданию концерта послужили события личной жизни, это своеобразный дневник, где «преобладают мрачные, даже, по выражению автора, “кошмарные” образы» [10, с. 30].

Как правило, каждой части классического концерта или симфонии соответствует определенное «событие», которое может быть описано в контексте концептуальных положений теории жанра симфонии М. Арановского [1]. К. Лакин полностью преобразовывает традиционную трехчастную структуру концерта с закрепленными за каждой частью темпами (Быстро – Медленно – Быстро). Можно найти лишь некоторые черты, свидетельствующие о семантическом инварианте цикла. В Концерте отсутствует медленная часть, логика смены темпов частей – словно из «другого», фантастического мира, порожденного воображением Человека страдающего (*Homo passionis*): I часть. Прелюдия. Moderato (181 т.) – II часть. Allegro (134 т.) – III часть. Финал. Allegro vivo / Каденция / Постлюдия. Moderato (313 т.). В Финале, масштабы которого значительно расширены по сравнению с предыдущими частями, композитор выписывает названия входящих в него разделов Каденции и Постлюдии, что позволяет условно рассматривать форму всего Концерта как пятичастную.

Заметим, что у С. Губайдулиной, также окончившей Казанскую консерваторию в классе А. С. Лемана, пятичастность, заявленная в названиях частей Концерта для фагота и низких струнных (1975), содержит в себе черты обычного трехчастного цикла, а начало концерта В. Н. Холопова рассматривает как «диалог солиста-“одиночки” с его окружением» [7, с. 196].

В контексте «самоисповеди» главного героя Концерта для объяснения иррациональности смены музыкальных событий использованы ассоциации с романтическим вокальным циклом Р. Шумана «Любовь поэта» на стихи Г. Гейне (1840). Эта связь рождается благодаря интонационному и ритмическому сходству

темы оркестра в Прелюдии с начальными интонациями из № 13 “Ich hab’ im Traum’ geweinet” («Во сне я горько плакал»). Ритмическое сходство темы (несмотря на различные размеры в такте) подкреплено опорой на интонацию малой секунды. В Прелюдии композитору удастся добиться максимальной выразительности сольной партии: она звучит в сопровождении скупой поддержки только струнной группы, взволнованный, прерывающийся голос лирического героя доминирует. Композитор использует принципы строчно-строфической формы, истоки которой лежат в вокальной монодии, что усиливает впечатление импровизационности, сиюминутности высказывания. Как пишет С. С. Гончаренко, в музыке XX века монодийные формы активно используют в инструментальных произведениях Р. Щедрин, Б. Тищенко, С. Слонимский, А. Муров и др. [3]. Прелюдия завершается постепенным затуханием, истаянием звучности. Сумрачный колорит музыки придает интонационно-ладовая основа: начиная с Прелюдии интервал тритона и преимущественно локрийский или уменьшенный лады пронизывают тематизм всех частей Концерта.

В следующих после Прелюдии двух быстрых частях сначала воплощаются зловещие образы «сна», а затем «ироническому» осмеянию подвергается окружающая героя действительность.

Так, «бессвязность» сновидческих образов отражена в композиционном строении II части. Оркестровые эпизоды (аналогично tutti в классическом концерте) чередуются с сольными эпизодами, образуя три раздела, где непрерывным потоком следуют обновляющиеся варианты тем оркестра и солиста. Отношения участников концертного состязания основаны на противопоставлении эпизодов оркестра: мрачной хоральной темы из вступления у медно-духовых, следующей затем скерцозной, угловатой темы, словно «разорванной» между партией солиста и оркестра, взвинченных тутти и различных по протяженности монологов солиста, звучащих то страстно, то горестно и по-детски незащитно (возникают аллюзии с образами из «Детской» М. Мусоргского). В краткой, лирически просветленной коде в партии солиста звучит музыка из Прелюдии (как голос автора повествования), тем самым утверждается ее весомость и значимость в общем контексте Концерта.

В Финале благодаря танцевальности музыки осуществляется «прорыв» в рационально оформленную реальность. Структура Финала близка к сонатной. Основу главной темы части составляют интонации бульварной песенки «Чижик-пыжик», звучание которой создает неожиданный эффект, сопоставимый с эффектами романтической иронии. «Объективная реальность» предстает в сознании лирического героя как пошлая и примитивная. На фоне грубоватых и тяжеловесных высказываний оркестра стремительные пассажи в партии солиста лишены красоты и изящества, скорее они суетливы, взвинчены и подводят к трагической кульминации, предваряющей Каденцию. Герой словно пробуждается от охватившего его наваждения, пытается избавиться от чуждого ему мира суеты и возвращается в первоначальное состояние: Постлюдия воспринимается как еще один вариант основной темы Прелюдии, последняя строфа, последняя страница исповеди героя.

Драматургический «сюжет» Концерта можно представить как лирическую исповедь романтического героя: экспозиция образа лирического героя (Прелюдия) / его рассказ (II часть), в конце которого возникает тема из Прелюдии / продолжение рассказа (III часть) / возвращение образа лирического героя (Каденция. Постлюдия). Рассматривая развитие тематизма только Прелюдии в форме целого, можно говорить о трех стадиях (вариантах) становления «рассредоточенной» строчно-строфической формы (по аналогии с «рассредоточенной» темой [2]): А (Прелюдия)... А₁ (кода II части)... А₂ (Постлюдия). Последнее проведение А₂ наделяется функциями коды на материале А. Таким образом, кроме признаков трехчастного концертного цикла (согласно обозначениям частей в клавире) формами «второго плана» будут вариантная и рондальная (А – рефрен, II и III части – эпизоды).

Концерт для скрипки с оркестром – не единственное произведение, в котором содержатся признаки романтического начала. С 2005 по 2010 г. композитор работал над Симфонией № 3 (с солирующим роялем). Заметим, что наличие солирующего рояля сближает Симфонию с концертом. Отсутствие программного названия самой Симфонии компенсируется названиями каждой из пяти ее частей: I ч. «Соната» (Быстро); II ч. «Скерцандо» (Шутливо, но не быстро); III ч. «Прелюдия» (Умеренно медленно); IV ч. «Фуга» (Allegro moderato, articolato); V ч. «Финал. Памяти Густава Малера» (Умеренно, как бы размышляя). Названия частей (в авторской редакции из клавира Симфонии) представляют своеобразный исторический «вектор» жанров, содержательные и конструктивные особенности которых впитывала в себя симфония на протяжении своей истории (например, прелюдия и fuga оказываются рядом, но в необычном окружении). Симфония, в которой композиция целого оказывается подвижной (смешиваются формы полифонического и симфонического циклов), завершается монументальным памятником романтизму: подчеркнуто «малеровское» в Финале воплощает мысль композитора о вершинном значении романтического начала в музыке.

Таким образом, можно сделать следующие **выводы**. К. Лакин демонстрирует в своем творчестве черты, присущие романтическому мировоззрению, «перемещая центр тяжести на субъективно значимое начало, формирует идеальный мир, свой космос души, противостоящий окружающему и возвышающийся над ним» [9, с. 219]. Это проявляется: во-первых, в пристальном интересе к программной фортепианной миниатюре; во-вторых, в преобладании монологичности в Концерте, в образном строе которого отрицается обыденное и преобладает иррациональное, а логика формообразования иная, чем в классических образцах; в-третьих, в использовании возможностей «скрытой» программности. Так, в Концерте и Симфонии наряду с традиционными названиями частей применяются названия некоторых жанров в нетипичном для них контексте: Прелюдия как первая часть в Концерте и третья часть в Симфонии, Фуга как четвертая часть Симфонии.

К. Лакин сохраняет верность мировосприятию, ставшему приоритетным в XIX в. – «веке романтизма», в то время как «общий контур искусства XX в. образует закономерность, которая может быть определена как общедуховный и, соответственно, художественно-стилевой плюрализм» [8]. В этом постоянстве творческой позиции видится особая ценность музыки композитора.

Список источников

1. Арановский М. Г. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов: исследовательские очерки. Л.: Сов. композитор, 1979. 287 с.
2. Валькова В. Б. «Рассредоточенная тема»: пути отечественного музыкознания в зеркале истории одного понятия // Проблемы музыкальной науки. 2015. № 2 (19). С. 16-21.
3. Гончаренко С. С. Монодийные формы в творчестве современных российских композиторов // Сибирский музыкальный альманах: сборник статей. Новосибирск, 2010. С. 5-15.
4. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра Шопена и ее место в историко-художественном процессе: автореф. дисс. ... к. иск. Л., 1987. 22 с.
5. Соллертинский И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика // Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. Л., 1956. С. 80-100.
6. Турчин В. С. Мир романтизма. Тоска по идеалам и время мечтаний. Прологомены // Искусствознание. 2012. № 1-2. С. 92-112.
7. Холопова В. Н. Типы новаторства в музыкальном языке русских советских композиторов среднего поколения // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М.: Сов. композитор, 1982. С. 158-205.
8. Шевляков Е. Г. Мендельсон в XX веке, или Насущность гармонии [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mendelson-v-hh-veke-ili-nasuschnost-garmonii> (дата обращения: 09.07.2020).
9. Шикина А. Н. Культурфилософия романтизма [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kulturfilosofiya-romantizma> (дата обращения: 02.02.2020).
10. Ширяева Н. И. Дело всей его жизни. Томск: Изд-во Томского ЦНТИ, 2013. 48 с.

Romantic Features in Creative Work of Tomsk Composer Konstantin Lakin

Belonosova Irina Vladimirovna, PhD

Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk
irinabelay@bk.ru

The paper aims to reveal romantic features in music of the Siberian composer Konstantin Lakin. Scientific originality of the study lies in the fact that romantic elements in music are for the first time considered taking into account meaningful and structural peculiarities of compositions of one of the oldest composers of Siberia whose creative work is poorly studied and has not been previously investigated in the given aspect. Relying on the conducted analysis, the researcher identifies romantic features of K. Lakin's music, such as: focus on an individual's subjective world, adherence to the program instrumental miniature, prevalence of lyrical tone and monologue, renewal of the musical form of concert and symphony genres.

Key words and phrases: Konstantin Lakin; romantic elements in music; program instrumental miniature; musical form.

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2020.9.33>

Дата поступления рукописи: 10.08.2020

Цель исследования – раскрытие жанровых особенностей современной отечественной монооперы, показ разнообразия композиторских решений. В статье выявляются основополагающие признаки жанра и прослеживается динамика их трансформации в российской моноопере в период с начала 90-х гг. прошлого столетия и до настоящего времени. Отмечается высокая ее распространённость, обоснованная преимуществами в условиях экономики театрального бюджета при постановке спектаклей в оперном театре. **Научная новизна** статьи заключается в систематизации отечественной монооперы по принципу соотносительности конкретного произведения с традициями, сложившимися в XX в.: сохранения или отхода от ключевых признаков жанра. **В результате** исследования были продемонстрированы основополагающие жанровые особенности современной отечественной монооперы, такие как монологичность – ключевое ее свойство: введение в действие внесценических персонажей; бережное отношение к тексту литературного первоисточника; показано разнообразие композиторских решений в рамках канона монооперы.

Ключевые слова и фразы: современная отечественная моноопера; полижанровость; монологичность; внесценические персонажи; литературный первоисточник.

Заднепровская Галина Викторовна, к. иск., доц.

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
z_galna@bk.ru

Современная отечественная моноопера: теория и практика

Актуальность темы определяется широкой распространенностью в практике современной отечественной оперы такой ее жанровой разновидности, как моноопера. Определяющим ее качеством является монологичность, выражающаяся в ряде особенностей, которые будут рассмотрены в данной статье. Относительная молодость жанра в сравнении с другими разновидностями оперы (первые ее образцы, такие, к примеру, как «Человеческий голос» Ф. Пуленка, монодрама «Ожидание» А. Шенберга и др., принадлежат началу XX столетия)