

ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ КАНТАТА И КАНТАТА-ФАНТОМ: ПАРАДОКСЫ ЖАНРА

Анализируя сложившуюся к концу XX века жанровую ситуацию, М. Арановский пишет: «никогда еще композиторы не чувствовали себя столь свободными от обязательств перед жанровыми наименованиями, как в наше время, и никто сегодня не посмеет упрекнуть иного автора в том, что он назвал кантату симфонией или симфонию оркестровым концертом» [2, с. 7]. В качестве примера тонкой игры с именем жанра приведем балет Л. Десятникова «Опера» (жанр произведения можно обозначить как «балет с пением» или «опера-балет»: традиции не нарушены, условия игры соблюдены).

Парадоксальность жанровых имён в современном композиторском творчестве непосредственно связана как с жанровой поливалентностью, свойственной искусству XX – XXI вв., так и с предельной индивидуализацией образно-драматургических и композиционных замыслов: зачастую композиторы вовсе отказываются от жанровой номинации как таковой (предоставив эту прерогативу исследователям) и обозначают в заглавии произведения только состав / количество исполнителей, литературный источник – возникает симптоматичная параллель с эпохой барокко.

Так, например, стремление авторов освободиться от заданных традицией того или иного жанра стилистических, акустических, образно-тематических, эмоционально-смысловых и т.д. коннотаций в XX – начале XXI века вызвало к жизни целый ряд произведений, озаглавленных «Музыка для...». Парадокс заключается в том, что сегодня «Музыка для...» атрибутируется музыковедами как... жанр [8, с. 34], что, на наш взгляд, превращает саму категорию жанра (как устойчивого вида произведения) в

абсурд: ведь под определением «Музыка для...» может скрываться сочинение *любого* состава и *любой* видовой принадлежности.

Отказ от жанровой номинации неизбежно сказался и в индивидуализированном (порой весьма эксцентричном) назывании произведений, где *имя* сочинения нерасторжимо связано с его обликом (образным, акустическим, структурным, драматургическим и т.д.) и фактически *приравнивается к жанру*. Однако обращение к традиционным, казалось бы, жанровым терминам в современном композиторском творчестве может быть не менее экстравагантным.

За более чем четырёхсотлетний период своего существования термин «кантата» распространялся на самые различные, часто — диаметрально противоположные по эстетике и акустическому облику произведения. Многочисленные разновидности кантаты, исторически сформировавшиеся в музыкальной практике, сложно перечислить: этим термином объединены разные по составу и количеству исполнителей одночастные и многочастные произведения, вокально-инструментальные и для хора а cappella. По словам И. Способина, «Кантата вообще форма довольно неопределенная; когда-то так называлась *всякая вокальная музыка*, в противовес инструментальной музыке (сонате, по той же старинной терминологии)» (курсив наш — *Н.К.*) [7, с. 293].

Насколько нам известно, до XX века никому из композиторов не приходило в голову оспорить этимологию жанрового имени «кантата» (ит. cantata — «то, что поётся» от cantare — «петь»), а именно — то, что в кантате предполагается, как минимум: 1) драматургический приоритет вокального начала — или хотя бы его наличие; 2) литературный текст. Тем не менее, вот список известных нам на сегодняшний день *инструментальных кантат* — обозначим их так (к сожалению, нам пока недоступны партитуры и аудиозаписи всех перечисленных ниже сочинений):

1. Кантата для виолончели и камерного оркестра «Песнь надежды» (Canto di speranza, 1957) немецкого композитора Б.А. Циммермана;

2. Кантата для клавесина (1980) латвийского композитора П. Вакса;
3. «Quasi una cantata» для камерного оркестра (1990) российского композитора Ю. Красавина;
4. «Маленькая Рождественская кантата» для инструментального ансамбля (1993) белорусского композитора Л. Шлег.
5. «Камерная кантата» для скрипки и струнных (2015) украинского композитора З. Алмаши.

Что же движет современными авторами, обратившимися к жанровому термину «кантата» в столь нетипичной ситуации? Обратимся к словам композиторов.

В **«Маленькой Рождественской кантате» для инструментального ансамбля (1993) Людмилы Шлег** (р. 1948) в авторском послесловии обозначено: «"Маленькая Рождественская кантата", посвящённая детям, написана с использованием мелодий Рождественских песен-псалмов /колядок/» (авторская рукопись, [с. 32]).

Л. Шлег указывает вокальные прообразы частей сочинения, сама композиционная специфика которого такова, чтоopus оказывается вокальным по природе – несмотря на его инструментальное звучание: положенный в композиционную основу принцип вариаций оставляет узнаваемым мелодический остов кантов. Мы полагаем, ничто не мешает маленьким слушателям, которым кантата посвящена, мысленно или вполголоса подпевать известные им мелодии рождественских кантов – со словами или без. Следовательно, в кантате Л. Шлег, представляющей своего рода кантовую сюиту, присутствует и вокальное начало, и текст – *гипотетически* (возникает параллель с эпохой Ренессанса и раннего барокко, с характерной для того времени практикой взаимозаменяемости вокальных партий на инструментальные и наоборот).

В качестве ещё одного примера приведем авторскую трактовку жанровой природы **«Камерной кантаты» для скрипки и струнных (2015)** украинского композитора и виолончелиста **Золтана Алмаши**

(р. 1975). В кантате 3 части: 1. Andante; 2. Molto allegro quasi Presto; 3. «Romance». На форуме сайта classic-online.ru на вопрос одного из слушателей «А почему эта пьеса – кантата?» композитор (никнейм bubusir, 07.06.2015, 00:12, см. [1]) дал развёрнутый комментарий: «Этот мини-цикл продолжает серию моих произведений, где название жанра пишется в скобках. <...> Почему "кантата", если здесь никто не поет? А вот почему – еще начиная с 17-го века, когда новые струнные инструменты, [такие] как скрипка и виолончель, начинали становиться все более популярными, виртуозы (они же и композиторы по совместительству) старались на своих инструментах подражать пению. Человеческий голос – это был идеал, схождения с ним в игре на скрипке мечтал достичь каждый музыкант. <...> Мне показалось <...> логичным назвать пьесу для скрипки словом "кантата", подчеркнуть, что скрипка – "поет". <...> По форме – произведение продолжает традиции украинской камерной кантаты, в частности, Олега Кивы, такая же средняя форма продолжительностью около 10 минут, трехчастная структура (медленно – быстро – медленно). Что касается второй части – она, конечно же, полностью инструментальная <...> это "мечта голоса" обрести гипер-подвижность и освоить огромный диапазон. Вот почему эта пьеса называется "камерная кантата"» [1].

В двух рассмотренных инструментальных кантатах налицо апелляция к сущностному генетическому признаку кантаты как жанра: к его *вокальной природе*. В современной жанровой ситуации грань между инструментальным и вокальным типом высказывания (более того – вокальными и инструментальными, концертными и театрально-сценическими жанрами) нередко нивелируется и поэтому в каждом отдельном случае требуется *анализ жанрово-генетических истоков произведения*. В контексте подобных размышлений особого внимания заслуживает творчество белорусского композитора **Виктора Копытько**, для которого жанр камерной кантаты является доминирующим. Несмотря на то, что у автора нет инструментальных сочинений, озаглавленных

«кантата», для него весьма характерно *инструментальное переосмысление* собственных камерных сольных кантат. При подобном акустическом перевоплощении композиция кантаты может быть сохранена целиком, переосмыслена и дополнена другим материалом, сохранена частично. Назовём примеры подобной жанровой транспозиции в творчестве В. Копытько: «Песня» для 2-х мужских голосов и камерного инструментального ансамбля (1984) перевоплотилась дважды – в «**Песню**» для **4-х контрабасов** (1995) и «**Ползёт**» для **аккордеона соло** (2020); «Французская Фантазия» для двух голосов и камерного оркестра (1986–2003) нашла инструментальное звучание в «**Thank you, Mr. Edison**», почти прустовских размышлениях для симфонического оркестра с солирующим роялем и tape (2020) и в пьесе для фортепиано соло **In Memoriam** (2020); фантазия «Северный Ветер» с игрой, пением и речитацией для двух исполнителей на древние китайские тексты (1992) инструментально изложена в «**Северном Ветре**» для **флейты соло** (2015; в качестве эквивалента музыкально-шумового яруса фантазии, контрапунктирующего вокальному и включающего тихий перезвон колокольчиков и шаги исполнителей, в новом сочинении композитор мыслит звучащую «тишину» зрительного зала – по аналогии с 4'33" Дж. Кейджа).

В контексте жанровых метаморфоз XX – начала XXI вв. камерная сольная кантата приобрела новые облики, нередко обусловленные рефлексией над жанром как таковым (показательный пример – кантата «Ein Deutsches Lied» В. Копытько, воссоздающая «музыкальный портрет австро-немецкой культуры конца XVIII – первой половины XIX в.» [4, с. 91]). Среди векторов подобной рефлексии можно обнаружить феномен *остранения жанра* (обратившись к известному термину В. Шкловского), то есть – представление жанра в таком свете и в таком контексте, который направлен на преодоление «автоматизма восприятия», на «создание

особого восприятия предмета [в нашем случае – жанра. *Н.К.*], создание „видения“ его, а не „узнавания“» (цит. по [5]).

Свойственный остраниению «прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия» (цит. по [5]) на наш взгляд, прямо соотносится с сочинением, которое не было упомянуто нами в контексте разговора об инструментальных кантатах, поскольку в нём задействован вокальный терцет (2 сопрано и меццо-сопрано). Это ***Cantata* для 17 исполнителей (2012/13)** российского композитора **Георгия Дорохова** (1984–2013) – одна из самых парадоксальных камерных кантат, а фактически – *анти-кантата* (приставка анти- подразумевает не только отрицание, но имеет ещё ряд значений: «вместо, наравне, подобно, *взамен*» [9]).

Личность и мировоззрение автора неизбежно взаимосвязаны с его творчеством. В случае Георгия Дорохова это утверждение особенно значимо: для безвременно ушедшего из жизни одарёнейшего композитора, которого называли флагманом «молодого поколения радикального авангардизма» [6], бескомпромиссность в творчестве была равна нонконформизму в жизни – Г. Дорохов был известным гражданским активистом, участником протестного движения в России 2011–2013 гг.

Для Г. Дорохова, по его же словам, «не бывает немзыкальных звуков» [3]. В попытке понять, почему сочинение называется *Cantata*, мы поначалу пошли по самому лёгкому пути: обратили внимание на то, что имя-жанр написано латиницей и сделали соответствующий вывод (итальянское слово «cantare» означает не только «петь», но и – «свистеть», «скрипеть», «хрустеть», «стрекотать» [10], то есть – самые разнообразные звуки, не всегда «музыкальные» в привычном понимании). Но ключом к пониманию этой неожиданной по своему акустико-драматургическому решению кантаты стали для нас слова Надежды Дороховой, упомянувшей в переписке с нами, что один из предполагавшихся вариантов названия сочинения – «Анатомия протеста».

Cantata Г. Дорохова написана в сонорно-алеаторической крещендирующей форме (*ppp–fff*), при записи партитуры композитор обратился к хронометрической нотации, где в каждой из линий партитуры отмечено поочерёдное вступление секций (0 – 1 – 2 – 3) с указанием продолжительности их звучания (в секундах), динамической и темповой специфики (нотация инструментов и голосов, как и пояснения по поводу конкретных способов звукоизвлечения, детально выписаны в партиях). Партитура начинается и заканчивается полной тишиной (не менее 20 секунд), причём музыканты – вокалисты и инструменталисты – согласно указанию автора, сохраняют игровую позицию и во время молчания: «*tacet* (keep play position)» / «*tacet* (сохранять игровую позицию)».

Темброво-сонорный тезаурус кантаты состоит из тишины, рассредоточенных в пространстве шорохов, призвуков, тембро-шумов и глиссандо различной природы, тихого свиста и стуков, скрипа, нарастающего гула. А также – глухих мерных ударов, доносящихся всё громче. Инструментальные и вокальные звучания не дифференцированы, находятся в едином темброво-артикуляционном поле.

В акустическом решении инструментальных партий автором активно используется нетрадиционная игра на инструментах, в том числе – *фантомная артикуляция* (назовём её так), при которой извлечения собственно музыкального – в традиционном смысле – звука не происходит (частный случай фантомной артикуляции – визуальная артикуляция, предполагающая жест взятия звука на инструменте без осуществления его реального взятия). Так, в нотации деревянных духовых (флейт, кларнета, саксофонов) указаны: «воздухошум» (air noise) – звуки выдоха и вдоха, звук нажатия клапанов и «trumpet sounds». По ходу партий происходит переход от дыхания к звуку и наоборот. В нотации медных инструментов значатся звуки открытых и закрытых клапанов, подключение фонемы «О!» на вдохе («на $\frac{1}{4}$ сдвоенным голосом»), жужжание или фрулато на выдохе. В партиях электрогитары и бас гитары используется медленное

глиссандо по грифу с наполовину зажатыми струнами (позиционно совпадает с выдохом и вдохом в партии деревянных духовых), а в финальной кульминационной точке *sfff* появляется произвольный аккорд (видимо, во всех исполнениях он будет разный). В игре на рояле представлены отдельные звуки, созвучия и кластеры с зажатыми, наполовину зажатыми и открытыми струнами.

Особенно эффектно с визуальной точки зрения выглядит исполнение партии ударных – в позиции лёжа под роялем. Ударник начинает не с *pp*, как остальные исполнители, а сразу со *sff* – звук постепенно достигает *sffffff* (способы звукоизвлечения: поначалу костяшками пальцев, затем – удары кулаками двух рук в днище рояля). Возникающая образно-акустическая ассоциация – гулкие глухие звуки, доносящиеся из-под земли. Невозможно отделаться и от впечатления, что наблюдаешь за человеком, находящимся в ограниченном пространстве и пытающимся из него вырваться.

Однако наиболее парадоксальным – с «кантатной» точки зрения – выглядит решение вокального терцета. Интересно, что в графическом оформлении партитуры вокальные партии записаны внизу, под акустической толщей инструментов. Создаётся именно такое ощущение: интонемы вокалистов вынуждены пробиваться через остальное звучание.

Вокальный терцет звучит на всём протяжении кантаты, представляя собой трехголосный бесконечный канон (в партиях задействовано по три относительных звуковысотных позиции и три варианта длительностей). В акустико-сонорном и драматургическом контексте кантаты эта рафинированная полифоническая форма выглядит избыточной и на слух не воспринимается. Что неудивительно: участники терцета не только лишены слов, но и практически лишены голоса. В распоряжении вокалисток – «полусвист, полущум» («the sound half whistle, half noise»), предлагаемые им для «пения» фонемы – глухие согласные (!) с полугласным призвуком F(I) и T(U). При этом требуемая динамика в

секции 1 – *pp–tr*, в секции 2 – *ffff*. С учетом специфики произносимых звуков – то ли всхлипов, то ли свиста омертвевшими губами – последнее динамическое указание выглядит не просто абсурдным: оно подчёркивает невозможность реального достижения этого *ffff*, крайне экстремальные условия его достижения.

Думаем, что Cantata Г. Дорохова может производить на зрителей неоднозначное образно-эмоциональное впечатление, возможно – вводить их в состояние шока: они *видят* на сцене ансамбль из 17 человек, вокалистов и инструменталистов – внешнюю «оболочку» кантаты, а то, что они *слышат*, не только не соответствует, а противоречит «кантатным» ожиданиям. Само сочетание акустико-драматургического облика сочинения с аристократическим именем Cantata воспринимается как когнитивный диссонанс: это и предвкушение кантаты – и её принципиальная неосуществимость – и её (несмотря ни на что!) фантомное присутствие. Если взять на вооружение один из предполагавшихся композитором вариантов названия и воспринимать кантату как своего рода *манифест протеста*, то, как нам кажется, это будет протест человека со связанными руками и заклеенным ртом – косвенное подтверждение подобной мысли находим в символической ремарке, предназначенной для вокалистов («позиция исполнителя на протяжении пьесы: рот крестообразно закрыт руками, левая ладонь на правой, необходимо оставить место между ртом и ладонями»).

Кантата-фантом Г. Дорохова, фиксируя невозможность традиционного музыкального дискурса, выступает метафорой состояния несвободы, насильственного ограничения человеческой речи. Поэтому, несмотря на внешнюю эксцентричность, Cantata Г. Дорохова в конечном итоге воспринимается как трагическое сочинение.

* * *

Использование современными композиторами исторического жанрового имени по отношению к сочинениям «неподходящего» (на

первый взгляд) акустико-драматургического облика даёт возможность по-новому взглянуть на проблему жанровой атрибуции в музыке рубежа XX – начала XXI вв., как и на проблему жанра в целом. В каждом из случаев жанровое имя «кантата» вовлекается в индивидуальную авторскую концепцию, которая вступает с жанром в диалог – либо в спор, имеющий концептуальную мировоззренческую подоплёку. Таким образом жанровое имя напрямую участвует в загадочных механизмах рождения смысловой, акустической и драматургической ауры произведения.

Представленные выше рассуждения имеют тезисный характер и ни в коей мере не претендуют на полноту освещения заявленной проблематики: она предполагает гораздо более широкий и детальный разворот, открывает интересное и плодотворное поле для дальнейших исследований.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алмаши, Золтан «Камерная кантата» для скрипки и струнных (2015) // Форум classic-online.ru [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://classic-online.ru/archive/?file_id=145361. – Дата доступа: 16.06.2020.
2. Арановский, М.Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке Текст. / М.Г. Арановский // Музыкальный современник: сб. статей. – М.: Сов. композитор, 1987. Вып. 6. – С. 5–44.
3. Георгий Дорохов: «Не бывает немзыкальных звуков!» [беседа Александра Филимонова с композитором Георгием Дороховым] [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://web.archive.org/web/20140421070346/http://beautiful-music.ru/node/146>. – Дата доступа: 16.06.2020.
4. Копытько, Н. Триада камерных кантат Виктора Копытько: интертекстуальный диалог и жанровые метаморфозы / Н. Копытько // Музыкальная культура Беларуси: знаходкі і адкрыцці : матэрыялы Мірскіх навуковых чытанняў, [Мір, 30 мая 2009 г. / складальнік В. У. Дадзіёмава]. – [Б. м., 2009]. – С. 89–103.

5. Остранение // Литературная энциклопедия [Электронный ресурс].
– Режим доступа: <https://rus-literature-enc.slovaronline.com/4021-Остранение>. – Дата доступа: 16.06.2020.
6. Смирницкий, Ян «Хоть я человек не смелый, всего лишь композитор...» В 28 лет скончался Георгий Дорохов [Электронный ресурс].
– Режим доступа: <https://www.mk.ru/culture/2013/02/05/807876-hot-ya-chelovek-ne-smelyiy-vsego-lish-kompozitor.html>. – Дата доступа: 16.06.2020.
7. Способин, И. В. Музыкальная форма. – Москва, 2002. – 400 с.
8. Теория современной композиции : учеб. пособие / [Г. В. Григорьева и др.] ; отв. ред. В. С. Ценова]. – М. : Музыка, 2005. – 624 с.
9. ἀντί // Древнегреческо-русский словарь: в 2 т. / сост. И.Х. Дворецкий; под ред. С.И. Соболевского. – М., 1958. – Т. 1. – С. 162.
10. Cantare // Зорько, Г.Ф. Новый большой итальянско-русский словарь. – М.: Рус. яз. – Медиа, 2004. – С. 158.