

2. Теория современной композиции : учеб. пособие / Г. В. Григорьева [и др.] ; под общ. ред. В. С. Ценовой. – М. : Музыка, 2005. – 624 с.

## **«СИМФОНΙΑ ЧЕТЫРЕХ ФЛЕЙТ» В. КОПЫТЬКО: К ВОПРОСУ О ВНУТРЕННЕЙ И ВНЕШНЕЙ ТЕАТРАЛЬНОСТИ**

*Е. В. Машковская,*

*соискатель кафедры истории музыки  
Белорусской государственной академии музыки*

Инструментальная музыка второй половины XX в. представляет собой уникальное явление, связанное с целым рядом экспериментов в области жанра, стиля, композиторских техник и исполнительской интерпретации. Теория синтеза искусств находит свое отражение в становлении такого жанра, как инструментальный театр. Опираясь на традиции, сложившиеся в творчестве композиторов предшествующих эпох, он достигает настоящего расцвета во второй половине XX в. в сочинениях Дж. Кейджа, Л. Берио, К. Штокхаузена, М. Кагеля, Дж. Крама и др.

В середине 1970-х гг. исследователи выделяют ряд примеров обращения к жанру инструментального театра в белорусской музыке, однако наиболее последовательно «сфера музыкального перформанса» разрабатывается в творчестве белорусских композиторов с 1990-х гг. [2, с. 18]. Среди отечественных авторов, которым в той или иной степени близок жанр инструментального театра, можно назвать В. Копытько, А. Гурова, В. Курьяна, В. Кузнецова, В. Воронова, Л. Симакович и др.

В своем диссертационном исследовании В. Петров приводит следующее определение: «инструментальный театр – жанр, произведения которого предназначены для сценической реализации, совмещающей музыкальные и театральные приемы, несут слуховую и визуальную/вербальную информацию, имеют конкретные элементы театрализации, направленные на выявление композиторской идеи» [3, с. 10]<sup>10</sup>. Основной отличительной чертой произведений данного жанра становится подчерк-

---

<sup>10</sup> Однако В. Петров отмечает, что «определения инструментального театра, данные в различное время композиторами, работавшими в его рамках, исследователями, занимавшимися вопросами современной музыки, позволяют сделать вывод о том, что унифицированного определения жанра не существует» [3, с. 8].

нутая театрализация инструментального сочинения, причем роль актеров в данном случае должны обязательно выполнять музыканты-инструменталисты. Среди традиционных приемов внешней театрализации можно выделить следующие: особая диспозиция исполнителей в пространстве сцены или за ее пределами, перемещение музыкантов во время исполнения, наделение инструменталистов вербальными репликами, элементами пантомимы, танца, использование грима и различных световых эффектов. Партитуры таких сочинений зачастую представляют собой не только нотный текст, но и вербальные авторские указания на точные действия музыкантов во время исполнения.

Интерес к жанру инструментального театра, проявившийся уже в самых ранних сочинениях В. Копытько, становится характерной чертой всей музыкальной поэтики композитора. Как утверждает сам автор, его больше привлекает так называемая «внутренняя театральность» («inner theatricality») <sup>11</sup>. Внутренней такая театральность называется потому, что в ней на первый план выдвигаются имманентно-музыкальные средства выразительности, которые в контексте общего замысла сочинения наделяются особыми семантическими качествами.

Рассмотрение в настоящей статье сочинения В. Копытько «Симфония четырех флейт» (2008) <sup>12</sup> направлено на выявление черт внешней и внутренней театральности в данном произведении.

Замысел сочинения, по мысли В. Копытько, связан с этимологией слова «симфония» (греч. *symphonia*, от *syn*, вместе, и *phone*, звук, – созвучие), то есть произведение представляет собой «созвучие, а не что-то другое, именно симфонию в старом смысле этого слова» <sup>13</sup>. В связи с этим симптоматичным становится отсутствие предлога «для» в названии сочинения, так как для автора первостепенное значение приобретает выстраивание сонористической вертикали.

---

<sup>11</sup> Определение понятия, данное В. Копытько.

<sup>12</sup> Произведение было написано по заказу Г. Матюковой для квартета флейт траверсо и впервые исполнено в рамках гастрольного тура ансамбля по городам Германии в апреле 2008 г. Первое исполнение на территории Беларуси состоялось в рамках творческого вечера В. Копытько (Малый зал БГФ им. Р. Ширмы, 17.11.2010).

<sup>13</sup> Здесь и далее цитаты приводятся по материалам беседы автора настоящего исследования с композитором, которая состоялась 17 марта 2015 г.

Произведение написано в концентрической форме: **A** (A) – **B** (B – C) – **C** (D – E) – **D** (F – I) – **C** (J) – **B** (K) – **A** (L – M)<sup>14</sup>. Черты внешней театральности находят свое отражение в крайних разделах сочинения (**A**), тогда как в центральных разделах (**BCDCB**) на первый план выходит внутренняя театральность. Такое распределение связано с реализацией сюжетного замысла композитора.

Внешняя театральность начального и заключительного разделов сочинения выражается в применении одного из наиболее распространенных элементов театрализации – передвижения исполнителей в пространстве сцены. По замыслу автора, первая флейта (Fl. I), стоящая спиной к зрителям на авансцене, выступает как «демиург = учитель = пастырь = жрица», собирающая «учеников-адептов» (Fl. II–IV), которые приближаются к ней из разных точек зала и из-за кулис. Музыкальный материал, с которым приходят «ученики», представляет собой наигрыши, не централизованные ни интонационно, ни ритмически. В заключительном же разделе, расходясь в исходные точки диспозиции, Fl. II–IV «уносят» с собой осмысленные музыкальные фразы, так как в общении с учителем «они получили некий опыт, опыт знания»<sup>15</sup>. Выстроенная таким образом смысловая арка придает композиционную целостность всему произведению.

Центральные разделы сочинения, как уже упоминалось, связаны с применением элементов внутренней театральности. С помощью определенных средств музыкальной выразительности композитор рисует различные образы. Так, в музыке раздела **B** впервые партии всех четырех флейт складываются в вертикаль, символизируя тем самым объединение учеников с учителем. Музыкальный материал данного раздела, основанного на игре ритмических модусов, носит танцевальный характер и вызывает ассоциации с традиционными танцами эпохи Возрождения<sup>16</sup>.

По словам автора, «дальнейшая атмосфера всего сочинения больше всего имеет отношение к дантовскому Чистилищу».

---

<sup>14</sup> В скобках указаны буквы по авторской партитуре В. Копытько.

<sup>15</sup> Цитата В. Копытько.

<sup>16</sup> Интерес к традиционным жанрам предшествующих эпох является характерной чертой творчества композитора. Примером этому может служить «Музыка Великой Субботы» – sonata da chiesa в пяти частях и другие сочинения В. Копытько.

В разделе С при появлении ветров Чистилища фактура становится более разреженной: на фоне выдержанного звука Fl. I, а затем и FL. II звучат фигурации из шестнадцатых долей, плавно перетекающие из партии в партию.

Центральный раздел сочинения (D) связан с изображением реальных персонажей (двух сестер, Рахили и Лии, из сна Данте). Прекрасная Лия, собирая цветы на лугу, говорит следующее:

Для зеркала я уберусь цветами;  
Сестра моя Рахиль с его стекла  
Не сводит глаз и недвижима днями.  
Ей красота ее очей мила  
Как мне – сплетенный мной убор цветочный;  
Ей любо созерцанье, мне – дела [1, с. 282–283].

Рахиль и Лия представляют собой две ипостаси красоты: Рахиль – абсолютная красота, совершенная и самодостаточная, Лия – действенная красота, материнская. Для В. Копытько образ Рахили связан с зеркалом, в котором она видит свое отражение. Партии четырех флейт собираются в аккордовые созвучия, создающие атмосферу созерцания и оцепенения. Принцип зеркальности решается в партитуре даже графически. Так, интервальные соотношения в партиях FL. III и FL. IV представляют собой «отражения» интервальных соотношений в партиях FL. I и FL. II.

Образ Лии<sup>17</sup> воплощается в прекрасной колыбельной песне, которая изначально экспонируется в партии Fl. I с гармонической поддержкой контрапунктирующего голоса (FL. II). В процессе дальнейшего развития происходит объединение двух ипостасей красоты (идеал, недостижимый в реальной жизни): в одновременном звучании предстают «зеркало Рахили» (партии Fl. I и Fl. II) и колыбельная Лии (партии Fl. III и Fl. IV). Кроме того, необходимо отметить, что композитор не дает в партитуре никаких ремарок, указывающих на определенные взаимоотношения конкретных образов. Именно это позволяет нам говорить о внутренней театральности.

---

<sup>17</sup> По словам автора, персонажность в музыке данного сочинения не ограничивается образами Рахили и Лии. Так, в данном случае можно говорить и о еще одной паре героев (Беатриче – мечта Данте, Мательда – ангел, живущий в Чистилище). Поэтому колыбельная Лии может рассматриваться и как песенка Мательды.

Создавая яркие образы, композитор применяет различные средства музыкальной выразительности. Так, в разделе **В** решающую роль приобретает ритмическая организация музыкального материала. Диссонирующая гармония «зеркала Рахили» (раздел **Д**) подчеркивает потусторонность и идеальность образа прекрасной девушки. Тогда как сестру Рахили Лию В. Копытько характеризует с помощью простой, но очень выразительной мелодии.

Обращаясь к тембру флейты траверсо, композитор, с одной стороны, использует уникальные технические возможности инструмента: трели между энгармонически равными, но звучащими по-разному звуками (например,  $a_{is} - b$ ) в изначальном наигрыше Fl. III в разделе **А**; с другой стороны, совмещает тембр инструмента эпохи барокко с нетрадиционным исполнительским приемом XX в. (пение в инструмент) в разделе **Д** при изображении «зеркала Рахили».

Таким образом, получивший широкое распространение во второй половине XX в. жанр инструментального театра находит свое воплощение и в творчестве современных белорусских композиторов. Примером этому может служить «Симфония четырех флейт» В. Копытько, в которой органично сплетаются черты внешней и внутренней театральности. Традиционные элементы инструментального театра (перемещения исполнителей) помогают композитору расширить замкнутое пространство сцены, а их соединение с тембром инструмента эпохи барокко делает сочинение поистине оригинальным и новаторским.

---

1. Данте, А. Божественная комедия / А. Данте – Минск : Маст. літ., 1987. – 576 с.

2. Копытько, Н. А. Музыкальный перформанс в творчестве композиторов Беларуси / Н. А. Копытько // Искусство и культура. – 2013. – № 3(11). – С. 17–22.

3. Петров, В. О. Инструментальный театр XX века: история и теория жанра : автореф. ... дис. докт. искусствоведения : 17.00.02 / В. О. Петров ; Саратов. гос. консерватория (академия) им. Л. В. Собинова. – Саратов, 2014. – 50 с.