

ТВОРЧЕСТВО С.Г. ТОСИНА: ПОИСКИ МУЗЫКАЛЬНЫХ И НЕМУЗЫКАЛЬНЫХ РЕШЕНИЙ

Л.Л. Пыльнева¹

¹ Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 630099, Новосибирск, Российская Федерация

Аннотация. Статья посвящена анализу творческих устремлений одного из современных композиторов Сибири – Сергея Геннадьевича Тосина (р. 1953). Целью исследования стало обозначить основные направления его работы, связанные с расширением понятий «программность», «музыкальный инструмент» и «музыкальный звук». Выявлено, что программы в представлении композитора превращаются в подробные вербальные комментарии и предписания, касающиеся как особенностей интерпретации, так и детализированного разъяснения замысла и технологии решения. В ряде партитур вербальный текст, обращенный к потенциальному исполнителю, полностью заменяет музыкальный, превращая суть опуса в описание творческой идеи, которую необходимо воплотить по принципу перформанса, хэппенинга. Понятие «музыкальный инструмент» выходит далеко за пределы академического искусства, обогащаясь широким спектром инструментов различного генезиса: от традиционных до бытовых (например, молоток, пила, наковальня, детская механическая игрушка, кастрюля). «Музыкальный звук» вбирает в свою сферу нетемперированные звуки, крик, шепот, всевозможные механические шумы, природные звуки. Расширение области средств музыкальной (и немusical) выразительности потребовало от композитора поиска приемов стабилизации. Одним из них стала работа с весьма четко заданными музыкальными формами, другим – установление «звуковой точки», «звуковой оси», то есть опоры, возвращение к которой происходит постоянно. Рассмотрены показательные произведения в различных жанрах: опусы для солирующих инструментов («Вариации-интермедии на трезвучие ре-мажор», «Quaternion», «Apokriph», «Plagioklasis»), оркестровые партитуры («Aescis»), хоровые сочинения («Magical Tour», «Concerto non accademia»), опусы для произвольных составов (Musica da camera № 3, 4, 5).

Ключевые слова: Сергей Тосин, творчество современных композиторов, композиторы Новосибирска, музыкальный звук, программная музыка

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Пыльнева, Л.Л. Творчество С.Г. Тосина: поиски музыкальных и немusical решений // *Вестник музыкальной науки*. 2021. Т. 9, № 4. С. 84–95. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-4-84-95.

THE CREATIVITY BY S.G. TOSIN: THE SEARCHING OFF MUSICAL AND NON-MUSICAL SOLUTIONS

L.L. Pylneva¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire, 630099, Novosibirsk, Russian Federation

Abstract. The article is devoted to the analysis of the creative aspirations of one of the modern composers of Siberia – Sergey Gennadievich Tosin (b. 1953). The purpose of the manuscript was to outline the main areas of his work related to the expansion of the concepts of “programmer”, “musical instrument” and “musical sound”. The programs in the composer’s presentation turn into detailed verbal comments, prescriptions regarding both the features of interpretation and a detailed explanation of the design and technology of the solution. In a number of scores, the

verbal text addressed to a potential performer completely replaces the musical one, turning the essence of the opus into a description of a creative idea that needs to be embodied according to the principle of performance, happy. The concept of a “musical instrument” goes far beyond academic art, enriched by a wide range of instruments of various genesis: from traditional to household (for example, a hammer, saw, anvil, children’s mechanical toy, pan). “Musical sound” takes into its sphere untempered sounds, screaming, whispering, all kinds of mechanical noises, natural sounds. The expansion of the field of means of musical (and non-musical) expressiveness required the composer to search for stabilization techniques. One of them was work with very clear given musical forms, the other was the establishment of a clear “sound point”, “sound axis”, that is, a support, the return to which occurs constantly. Revealing works in various genres are considered: opuses for solo instruments (“Variations-Intermedias on the triad of D-major”, “Quaternion”, “Апокриф”, “Plagioklasis”), orchestra scores (“Aescis”), choral opus (“Magical Tour”, “Concerto non academia”), works for an indeterminate composition (“Musica da camera” No. 3, 4, 5).

Keywords: Sergey Tosin, the work of contemporary composers, composers of Novosibirsk, musical sound, program music

Conflict of interest. The author claims no conflict of interest.

For citation: Pylneva, L.L. (2021), “The creativity by S.G. Tosin: the searching off musical and non-musical solutions”, *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 4, pp. 84–95. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-4-84-95

Каждое художественное произведение, по сути, представляет неповторимую систему элементов музыкального языка. При этом специфичность замыслов и решений современных авторов часто порождает все более непредсказуемые результаты, достаточно вспомнить опусы В. Екимовского, В. Тарнопольского, Л. Десятникова, В. Мартынова, В. Сильвестрова. Творчество новосибирского композитора С.Г. Тосина¹ в полной мере подтверждает данный тезис: он представляет автором ищущим, увлекающимся, экспериментирующим. Можно утверждать, что для него сочинение – повод для реализации новых идей и формирования самостоятельного комплекса средств музыкального и немusicalного происхождения. Несмотря на востребованность и исполняемость сочинений автора, они редко являются объектами исследования, имеется лишь несколько публикаций, посвященных его отдельным опусам (Лесовиченко А., 2017; Пыльнева Л., 2018; Молчанов А.,

2021). Целостного же взгляда на творчество композитора нет. Соответственно целью данной статьи становится обозначить основные направления творческих исканий С.Г. Тосина, что требует решения ряда задач:

1) учесть программные замыслы и вербальные комментарии как принципиальные элементы партитур;

2) проанализировать средства музыкальной выразительности и подходы к расширению понятия «музыкальное произведение»;

3) рассмотреть показательные сочинения композитора.

Прежде всего, отметим, что достаточно сложно говорить о системных предпочтениях С.Г. Тосина, учитывая его несомненную увлеченность экспериментами. Новосибирскому автору свойствен аналитический подход к созданию музыки, и фактически ведущий метод его работы – творческие опыты с заданным им самим алгоритмом. Как и многие современники, С.Г. Тосин ставит цель

апробировать многочисленные поисковые возможности, намеченные в композиции конца XX – начала XXI столетия, а также найти их новые варианты. В этом смысле он предстает несомненным последователем постмодернизма. Поэтому на смену привычным для анализа музыкального творчества технологиям, связанным с рассмотрением эволюционных поворотов, с периодизацией, с типологическим описанием и определением стилевой принадлежности опусов, приходит обозначение направлений поисков.

Прежде всего, необходимо отметить особое отношение композитора к программности. Большинство сочинений С.Г. Тосина снабжено заголовками и посвящениями, а также подробными вербальными преамбулами и постраничными рекомендациями. Имеются и развернутые пояснения композитора в созданной им книге (Тосин С., 2004). Потребность в детализированных словесных предписаниях проистекает не только из желания вызвать образные ассоциации, но обусловлена необходимостью зафиксировать логику авторских рассуждений и снабдить возможного интерпретатора ключом к пониманию опуса. В ряде же сочинений нотный текст окончательно заменяется вербальным, предоставляя исполнителям большую творческую свободу в реализации идеи.

Спектр культурных реалий, к которым происходят отсылки, весьма разнообразен. В сочинениях околонуны как сфера основных, можно сказать, постоянных интересов композитора, так и круг явлений, по воле случая попавших в поле его внимания и давших импульс собственному творчеству.

Среди первых – область колокольных звонов (*Sinfonia ternario con «punctum»*, 1988; *Musica da camera* № 2, 1999; *Concerto non accademica*², 1990) и неразрывно связанного с ними церковно-певческого искусства («Плач» для флейты и струнного оркестра, 1986; «Погребальная песня» для хора и ОРНИ, 1985). Названное направление подкрепляется и научными интересами композитора: им написан ряд книг и статей по campanологии, защищены диссертации «Русская звонница: конструктивные особенности и вопросы исполнительства» (Тосин С., 2001), «Колокольный звон в России: традиции и современность» (Тосин С., 2010), постоянно проводятся полевые исследования в данной области. Частичный список изученных звонниц приводится в книге «Семь семерок» (Тосин С., 2004, с. 79–81). Интерес к колокольности стал импульсом к изучению инструментов различного происхождения, способных воспроизвести звуковой образ звонов. В их числе оказался карильон, для которого были созданы «Composition In Memoriam...» (1995) и «White Composition» (2004).

Показательным можно назвать и внимание к массовой культуре, наблюдениям над которой композитор посвятил не одно десятилетие (Тосин С., 1993). Данная тенденция определила появление кантаты-рапсодии на темы «Битлз» в пяти частях «Magical Tour» (1987), триптиха для ансамбля скрипачей и фортепиано на темы «Битлз» (1995), опусов «Хотим играть джаз» для фортепиано в четыре руки (1995), «Caterwaul» (1992), «Webber Passion» (1992). Среди других безусловных приоритетов творческого мышления С.Г. Тосина – интерес

к фольклору различного происхождения («Сибирские шуточные», 1985; Concerto non accademia), а также собственно сфера технологии, которая пронизывает все творчество.

Нельзя не упомянуть и внемузыкальные идеи, повлиявшие на задумки композитора: им отдана дань искусству постмодернизма (*Musica da camera* № 3, 2003; *Musica da camera* № 4, 2003; *Musica da camera* № 5, 2004); концептуальным основам христианства («Aescis»³, 2000; «Sub specie aeternitatis», 2012); отечественной и зарубежной поэзии («Два романа на стихи А. Блока», 1975; три поэмы для органа «Строки Аполлинера», 1982).

В программных названиях, обозначенных С.Г. Тосиным, не всегда возникают четкие, исчерпывающие содержательные и образные ассоциации. Изобретательность композитора в поиске собственных трактовок давно привычных музыкальных и внемузыкальных явлений показывает интересное направление для расширения смысловых потенциалов как вербальных понятий, так и музыкальной речи. Часто задачи, поставленные в сочинениях, – это настоящие «ребусы», требующие от исполнителя и слушателя хорошей эрудиции и творческой инициативы. Как правило, предписания сочетают образное наполнение с техническими алгоритмами, принятыми в опусе, и такое полифоничное пересечение смыслов порождает нелинейность результата. Реализация концептуальных замыслов включает ряд приемов. Это может быть поиск соответствия идеи и технического решения на уровнях образной

ассоциации, иллюстрации, математической схемы, принципа звуковысотной и, если можно так выразиться, «звуконевысотной» (т.е. не связанной со звуковысотной стороной) организации материала.

Например, «камерная музыка», ассоциирующаяся в сознании музыкантов с форматом исполнения и составом исполнителей, у С.Г. Тосина оказывается трактованной как «музыка, звучащая в тюремной камере». А программные заголовки «Трех пьес для баяна» («Quaternion», 1987; «Apokryph», 1988; «Plagioklasis», 1990)⁴, с одной стороны, адресуют слушателя и исполнителя к образным параллелям, а с другой – обозначают нюансы технического композиторского замысла. Факт, что каждая из пьес состоит из двенадцати частей, вызывает ассоциацию как с сакральным числом, так и с дополнительной отсылкой к приемам додекафонии.

Кватернион, как известно, система гиперкомплексных чисел, образующих векторное пространство над полем вещественных (но не комплексных) чисел. Область применения связана с компьютерной графикой и моделированием. Апокриф – тексты, не вполне укладывающиеся в рамки канонов, а плагиоклазы – класс минералов алюмосиликатов с различными проявлениями изоморфизма в зависимости от температурных режимов. Фактически все три термина означают допуск свободы решения, некую переменчивость, возможность отклонения от строгого регламента. В соответствии с названиями воплощение задуманных автором *retroversus*, *inversus* и *inversus-retroversus* в пьесах реализовано не точно, а вариантно,

и при этом ведется в комбинации с фактурным, жанровым, метроритмическим варьированием, как бы моделируя звуковое пространство. Таким образом, технические приемы действительно не отвечают канону, а «переменчивы по свойствам».

Сложный и многосоставный программный замысел имеет Концерт-симфония для баяна, щипковых и ударных Aescis (2000). К сочинению дана предпосылка «Посвящаю моей маме Маргарите Ильиничне» и приводятся заголовки частей, отсылающие к историческому ракурсу: 1. Ante Christum (До Христа); 2. Dum spiro, spero (Пока дышу, надеюсь); 3. Dies irae (День гнева или Конец света); 4. Sub specie aeternitatis (С точки зрения вечности). Однако образы миллениума, рассмотренные «с точки зрения вечности», – не только история христианской культуры за два тысячелетия.

Инициальная часть символизирует состояние хаоса как заряд для генерации будущего и соответственно экспонирует формульный источник для последующего развития цикла. Здесь обозначены звуковой и ритмический коды даты миллениума, зашифрованного буквенными обозначениями по двенадцатитоновой шкале и ритмоформулой по азбуке Морзе. Композитор использует излюбленные звуковые комплексы: кластеры, хроматические ходы, двенадцатитоновые ряды, а также заявленную формулу A – Es – Cis (ее вариант Es – Cis – G) и ритмическую фигуру из двух восьмых и трех четвертей (как бы две точки и три тире, в соответствии с азбукой Морзе символизирующие цифру 2).

Название второй части «Пока дышу – надеюсь» имеет древние

дохристианские истоки: данное выражение неоднократно встречается в текстах античных философов и литераторов в самых различных контекстах (Овидий, Цицерон, Сенека и др.). Фразеологический оборот не случайно использован именно во второй части цикла, по классическому канону связанной с «человеком мыслящим». Это явная отсылка к процессу мышления и чувствования, свойственному природе человека. В контексте общей логики вторая часть вызывает ассоциацию с декартовским «Cogito, ergo sum»: здесь кристаллизуются интонационные формулы, противопоставленные друг другу в некоем неразрешенном «споре», «конфликте», «осмыслении»: нисходящее движение по хроматизмам (в партии балалайки) и юбилеи (у аккордеона). Каденция солиста связывает вторую и третью части.

Скерцозная третья часть вполне органично вписывается в концепцию концерта-симфонии: это кульминация, главное столкновение, в котором противопоставляются два образа. Первый из них находит реализации в кластерных звучаниях, второй – это гневные тираты и экспрессивные интонации. Развитие подводит к мысли о неизбежном разрушении всего лучшего как результате нерешенного конфликта. Идею олицетворяет секвенция Dies irae, которая исполняется оркестрантами вокально в конце части. В финале цикла появляются искомые формулы AEsCis, но «внеземной», отрешенный характер музыки, завершающий все действие, подводит к мысли о бренности всего земного с точки зрения мироздания, Вселенной, Макрокосмоса. О важности по-

следнего образа в творчестве композитора, о его желании оценивать все бытийные явления с позиций более высокого порядка свидетельствует появление отдельного сочинения «Sub specie aeternitatis» для симфонического оркестра (2012).

Если говорить о направлении, связанном с видоизменением понятия «звук», то в творчестве С.Г. Тосина оно сформировалось не только под воздействием внешних импульсов, продиктованных авангардной волной. В рамках деятельности самого композитора подобные идеи во многом зародились в результате темброво-интонационных поисков. Напомним, Тосину принадлежат сочинения для различных составов: от вполне привычных академических (например, для хора и фортепиано, для флейты и струнного оркестра) до немзыкальных (например, «для механических игрушек»). Внедрение разнообразных звуковых источников и их сочетаний, в том числе благодаря использованию колокольности, пластов джазовой музыки и рок-культуры, а также приемов, почерпнутых в недрах традиционных культур, определило системное обновление и расширение как тембровой палитры, так и возможных звукорядов и приемов организации материала. При этом композитор апробировал технические приемы (додекафонию, сонористику, новый инструментарий, нетемперированные звуки) как продолжение тембровых исканий, т.е. пошел по пути расширения понятий «музыкальный инструмент» и «музыкальный звук».

К интересным экспериментам относятся, например, опусы для карильона⁵ «Composition In Memoriam...»

и «White Composition». В последнем в качестве особой технической цели использован белоклавишный звукоряд, на базе которого композитору удалось воссоздать тематизм, в котором угадываются черты то русской песенности, то псалмодии. Цитаты при этом не используются.

В ряде произведений результаты поисков вполне укладываются в рамки представлений об академическом искусстве, но к особой группе опусов относятся циклы камерной музыки, каждый из которых снабжен дополнительным заголовком и скрупулезно выписанными комментариями, а также пояснениями. Очевидно, что каждое сочинение с названием «камерная музыка» имеет определенный технический замысел, предназначенный для реализации идеи, но по мере увеличения порядкового номера циклов возрастает и степень оригинальности. Так, *Musica da camera*, созданная первой, – камерный концерт для кларнета / саксофона, баяна, фортепиано / клавесина и ударных в трех частях (1991) и *Musica da camera* № 2, камерный концерт для фагота, баяна и фортепиано в двух частях воспринимаются произведениями, чья принадлежность академическому музыкальному искусству не вызывает сомнений. Поставленные в них технические задачи органично вытекают из инициального музыкального материала.

Первый из циклов состоит из двух частей (1. Moderato; 2. Allegro – Moderato – Largo), объединенных интонационной и тематической общностью. Третья часть обозначена как Appendix и не имеет номера, что сообщает ей двойственное поло-

жение, тем более, что сам композитор указывает на необязательность этого раздела к исполнению. Первая и вторая части соотносятся по принципу малого полифонического цикла. В инициальной части дан «зачин»: неторопливое экспонирование музыкального звука как данности в сольном звучании, в консонантном и диссонантном сочетаниях. Основой является звук «с», а его обрамлением становятся «а» и «d». Допускается определенная метрическая свобода и различные глиссандирования, подчеркивающие искомый звук.

Вторая часть «подхватывает» диссонанс «с-d», подводя к своеобразной теме, «бег» которой вызывает ассоциацию с фугой. Учитывая, что здесь не использована форма фуги в полном смысле этого слова, терминология применяется достаточно условно. Тема представляет нисходящее движение от «с» до «с» в пределах октавы, с последующим возвратом к «а», она проводится многократно у различных инструментов, в том числе и в стреттном, в зеркальном изложении, а также со сдвигами на произвольную высоту (D, F, Es, Fis и т.д.). Другой материал, появляющийся в музыкальной ткани, – нисходящий хроматизированный оборот от «с» к «а» и ритмическая оstinatная фигура, контрастирующая теме фуги. Выписанная каденция является предложенным вариантом, который композитор разрешает солисту заменить на собственную импровизацию. В кульминации бег сменяется кластерами, появляется арка с материалом первой части, подытоживающая развитие. В конце – раздел Appendix (напомним, необязательный) – своего рода

виртуозная кода, в которой мелькает фригийский с-moll, появляются функциональные цепочки в C-dur (наподобие $T_3^5 II_7 - T_3^5$) и утверждается мажорное наклонение «С».

Musica da camera № 2 тоже состоит из двух частей, Lamento – Feroce, как и в предыдущем цикле, вторая часть значительно превышает первую, в которой вновь экспонирован «образ звука» (фортепиано и баян) и интонационная формула (фагот), развивающиеся на протяжении всего цикла. В Lamento кластерная колокольность сочетается с вариантным развитием материала. Во второй части начинается *perpetuum mobile*, периодически прославляемое кластерами. Кульминационный раздел с ц.12 мог бы претендовать на роль самостоятельного финала, объединившего колокольность первой части и непрерывность потока шестнадцатых длительностей второй, но композитором в специальный раздел не выделен.

Следующая же Musica da camera № 3 имеет весьма оригинальное обозначение: камерный концерт «на троих» в трех частях для двух гитар, ударно-бытовых инструментов и голоса, и представляет театрализованное действо с применением импровизационного выбора как самого инструментария, так и исполняемого материала, приближая произведение к хэппенингам, перформансам. В предисловии указано: «исполняется любительским трио, состоящим из мужчин, отбывающих сроки заключения в исправительно-трудовом учреждении <...> Под ударно-бытовыми инструментами подразумеваются инструменты, прямым назначением которых является использование в повседневном

быту <...> Сочинение предполагает многовариантность исполнения» (Тосин С., 2004, с. 52).

Тенденцию к расширению понятия «музыкальное произведение» за счет шумовых, фонетических, жестовых элементов продолжают еще два программных сочинения, т.е. *Musica da camera* № 4 «Звукomanия» для ансамбля любых голосов на разные лады в трех частях и *Musica da camera* № 5 для музыкальных и немusикальных инструментов в четырех частях. В последнем, например, выбор инструментов произвольный, исполнительский состав – тоже. К числу немusикальных инструментов композитор предлагает «отнести инструменты строительные (например, пила, молоток, наковальня)» (Тосин С., 2004, с. 56).

Продолжает линию работ и последующая «Заводная музыка для механических игрушек». Конечно, и более ранние опусы композитора допускали свободу исполнителя, разрешаемую в определенных рамках, но последние из перечисленных сочинений характеризуются полным отказом от выписанного музыкального текста. Компенсацией становится расширение шкалы музыкального звука, в результате чего звуковая часть сочинения фактически лежит за пределами понятия «звукоряд». Естественным противовесом сокращения роли звука выступает усиление функции драматического начала. Соответственно изменяется и роль композитора, который – лишь «организатор» импровизационного музыкального (а порой – немusикального) действия. Об этой стороне деятельности С.Г. Тосина более подробно рассказано в статье (Пыльнева Л., 2018).

При произвольности выбора, свободе использования материала, не теряется структурная основа сочинений, заданная в предписаниях (фуги, сонаты, трехчастные формы). И четко выстраиваемая архитекtonика – один из приемов стабилизации в условиях возрастающей энтропии конечного результата.

Как видно из уже приведенных примеров, специфичность исполнительских составов и звукового материала в свою очередь потребовала пересмотра жанровых решений, что проявилось в тяготении к микстовым разновидностям, более того, к жанровой неопределенности. Произведения с обозначением «*Musica da camera*» явно выходят за пределы музыкального жанра, закономерным представляется и обращение к такому определению, как «неакадемический концерт» («*Concerto non accademia*»). Пятичастная кантата-рапсодия «*Magical Tour*» по сути – серия экспериментов в жанре транскрипции, которую сам автор именует «образцом наглядного учебного пособия» (Тосин С., 2004, с. 18) по композиции. В цикле имеются обычные переложения цитированного музыкального материала из репертуара «Beatles» для нового состава (первая часть), а рядом – весьма отдаленные в стилевом плане трактовки известных цитат (вторая, третья части). Не лишены специальных задач ассоциирующиеся с произведениями Э. Уэббера «*Caterwaul*» и «*Webber Passion*», в которых С.Г. Тосин, опираясь на цитаты, тоже апробирует различные возможности трансформации тематизма.

Показателен цикл три поэмы для органа «Строки Аполлинера»

(1982), которые сам композитор «больше склонен относить к жанру сонаты или, даже, может быть, органной симфонии» (Тосин С., 2004, с. 15). Части цикла имеют заголовки: первая – «Канат, сплетенный из криков» (*Largo*), вторая – «И вечер холодный увидит мой гневный оскал» (*Adagio*), финал – «Повешенные века» (*Lento*). Названия взяты из стихотворения «Узы»⁶ и из цикла «Стаvlo»⁷. Конечно, литературные источники здесь являются импульсом не только для программных идей, а необходимость отражения яркого эмоционального строя стихов не помеха для проведения технологического экзерсиса.

С.Г. Тосин работает в определенном звукоряде (состоящем из двух септаккордов восьмизвучия, которые и символизируют «сплетенный канат» в «Повешенных веках»: e-gis-h-d-f-g-b-des), а также с заданными цитатами, содержащими секундовые интонации (*BACH, Dies irae*) и в заранее определенных музыкальных формах (тройная fuga, соната, *basso ostinato*). Инициальный тематический материал складывается из постепенного нанизывания секунд, которые удерживаются до конца такта, образуя созвучие. С одной стороны, это позволяет подчеркнуть основные интонации, преобладающие во всех трех частях (восходящие и нисходящие секунды), а с другой – порождает звуковые эффекты кластеров, предвосхищая главную тему второй части и звуковой образ финала. Так, иллюстративный по происхождению начальный материал становится источником развития всех разделов.

Среди сочинений Тосина более определенным в жанровом плане

оказывается концерт «*Arcangelo*» для баяна и струнного оркестра (1993–2002), посвященный замечательному исполнителю Геннадию Черничке. Опус является своеобразным «музыкальным приношением» А. Корелли, но и здесь композитор ищет свой путь, вступая в диалог с мастерами Барокко. К цитированию С.Г. Тосин не обращается, а сопоставляет методы работы прошлого и настоящего. В трехчастной композиции (1. *Grave – Allegro – Grave – Allegro – Grave*; 2. *Adagio sostenuto*; 3. *Presto – Grave*) прослеживается тенденция к излюбленному противопоставлению медленных прелюдийных и быстрых фугированных разделов.

Тематические арки, возникающие между разделами *Grave*, цементируют цикл. Диалог заключается в органичном сочетании кластерных звучностей, алеаторных эпизодов, красочной нетерцовой гармонии, сонорных эффектов, вариантности, пронизывающей цикл – с аккордами терцовой структуры, фугированными эпизодами, приемами имитационной полифонии, с барочными принципами концертирования, рондальностью, с использованием общих форм движения, характерных для эпохи. При этом надо говорить и о микстовом сочетании приемов работы: характерные общие формы движения и имитации реализованы, например, на базе политональности, а в фугированном эпизоде тема и удержанное противосложение узнаваемы, но с первых же ответов подвергаются заметным изменениям и т.д.

Надо отметить еще одну черту, типичную для мышления С.Г. Тосина: для него важно наличие «точки от-

счета» в музыке, звуковой оси, столь необходимой при большой свободе выбора средств музыкального языка. Так, идея опорного тона фигурирует в «Concerto non accademia», который начинается с экспозиции звука как источника музыкального начала. Перефразируя, можно сказать: «вначале был звук» как основа основ, причем композитор избирает звук *до* – тонику белоклавишной тональности, которая, как правило, становится первой в постижении искусства музыки для начинающего музыканта (в цикле это *Preambulus* и первая часть). Далее представлены его всевозможные «ипостаси» и контекстные трактовки. К опорному «с» композитор возвращает слушателя постоянно, в третьей части звук вписан в качестве тоники в тему рок-н-ролла, и все тональные сдвиги с завидным упорством возвращаются к нему. Аналогично и продолжение цикла (четвертая и пятая части) с утверждением приоритета *до* в *Post scriptum*. Напомним, что *до* был базой также в *Musica da camera* № 1 и № 2, и в «White Composition».

Композитор «отдал дань» и другим звуковысотным точкам опоры. Например, «Вариации-интермедии на трезвучие *ре-мажор*» для фортепиано (1993) – амбивалентный цикл, в котором заявленное трезвучие выполняет различные функции (как семантические, так и композиционные) в зависимости от контекста. По условию сочинения вариации на трезвучие играют роль своего рода рефрена, точки возврата, эпизоды же выбираются исполнителем произвольно и могут уводить слушателя в различные содержательные плоскости. В роли таковых выступают фрагменты произведений старинной

музыки, опусы композиторов Барокко или венских классиков, произведения авангардистов. Соответственно изменяется и восприятие «рефрена», когда *ре* становится то тоническим центром в тональной музыке, то звукоокрасочным эффектом в условиях сонорной музыки, то звуком серии в додекафонии.

Отметим удачный выбор *ре* как центра: это, пожалуй, одна из достаточно распространенных опор в музыке всех эпох. Как известно, произведение получило две реализации, причем один из интерпретаторов адресовался к устойчивости и тональной ясности произведений Барокко и Классицизма, а другой – услышал сочинение сквозь призму противоречий, характерных для композиторов XX столетия. Гипотетически возможно и комбинированное решение, при котором произведение «модулирует» из одной системы организации материала в другую.

«Данная идея оказывается художественно оправданной, прежде всего за счет предполагающегося тембрового варьирования, стиливых контрастов, а также электроакустических средств <...> К тому же эта композиторская идея имеет еще и другой, внешний посыл к публике, как своеобразной стиливой викторины...», – отмечает А.С. Молчанов (2021, с. 14). Еще один пример сочинения, которое несет в названии шифр, связанный с подчеркиванием «точки опоры», – *Sinfonia ternario con «punctum»* (1988). Логика изложения материала здесь подчинена частой у композитора и вполне популярной в XX столетии идее воссоздания четко организованной структуры из начального «хаоса».

Очевидно, что подходы к звуковысотной, структурной, тематической и, шире – системной организации в современных сочинениях – особая тема для исследования, поскольку свобода творчества и широкая информационная оснащенность в рамках постмодернистского пространства сделала возможным опыты с явлениями различного генезиса. Среди новосибирских композиторов С.Г. Тосин далеко не одинок в попытках выявить и внедрить не только новые музыкальные реалии, но и причислить внемusикальное начало к полноправным элементам

произведения. Достаточно вспомнить сочинения Ю.П. Юкечева с его экспериментами в области видеорядов, например, в ряде циклов, объединенных названием «фотоновеллы», в «Симфонии о России». Тем не менее, расширение понятий «музыкальный звук», «музыкальный инструмент», «музыкальное произведение» таит опасность: процесс все больше приводит к сокращению роли самой музыки. Возникает закономерный вопрос: что дальше? Возможно, поиском ответа на него и объясняется творческая пауза С.Г. Тосина, продолжающаяся несколько лет.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Тосин Сергей Геннадьевич (р. 1953) – композитор, доктор искусствоведения (2010), профессор кафедры композиции Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки, член Союза композиторов России.

² Такое написание использует автор.

³ У композитора «Aescis» имеет варианты названий. На титуле партитуры именно «Aescis», а в книге есть версии – «AEsCis» и даже «Аэсдис» в скобках.

⁴ Пьесы посвящены Г.П. Черничке, первому исполнителю.

⁵ Учитывая достаточную редкость инструмента, композитор дает его описание

в книге «Семь семерок»: «Исполнительский пульт (с мануалами и педальной клавиатурой, как у органа) и набор неподвижно подвешенных колоколов <...> Звукоряд современного карильона имеет хроматический строй, стандартный диапазон – четыре октавы, от с малой до с четвертой октавы» (Тосин С., 2004, с. 38).

⁶ Канат, сплетенный из криков.

Звон колоколов над Европой.

Повешенные века <...>

⁷ О сердце мое, до конца моей жизни ты будешь страдать,

И вечер холодный увидит мой гневный оскал <...>

ЛИТЕРАТУРА

Лесовиченко А.М. Композитор Сергей Тосин в свете постмодернизма // Трудники музыкальной нивы. Новосибирск, 2017. С. 13–18.

Молчанов А.С. От звука к аккорду. Авангардные стратегии в музыке новосибирских композиторов второй половины XX в. // Вестник музыкальной науки. 2021. Т. 9, № 1. С. 5–16.

Пыльнева Л.Л. Сергей Тосин: Творческие подходы современного композитора // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2018. № 1. С. 32–38.

Тосин С.Г. Звездный мир. Новосибирск: Сиб. кн., 1993. 208 с.

Тосин С.Г. Русская звонница: Конструктивные особенности и вопросы исполнитель-

REFERENCES

Lesovichenko, A.M. (2017), "The composer Sergey Tosin in the light of postmodernism", *Truzheniki muzykal'noj nivy* [Music field workers], Novosibirsk, pp. 13–18. (in Russ.)

Molchanov, A.S. (2021), "From sound to chord. Avant-garde strategies in the music of Novosibirsk composers of the second half of the twentieth century", *Journal of Musical Science*, Vol. 9, no 1, pp. 5–16. (in Russ.)

Pylneva, L.L. (2018), "Sergey Tosin: creative approaches of a modern composer", *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual problems of higher music education], no 1, pp. 32–38. (in Russ.)

Tosin, S.G. (1993), *Zvezdnyj mir* [The Star world], Sibirskaya kniga, Novosibirsk, 208 s. (in Russ.)

ства: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2001. 26 с.

Тосин С.Г. Семь семерок: Автоочерк. 2-е изд., доп. Новосибирск, 2004. 92 с.

Тосин С.Г. Колокольный звон в России: Традиция и современность: Автореф. дис. ... д-ра искусствоведения / НГК им. М.И. Глинки. Новосибирск, 2010. 45 с.

Tosin, S.G. (2001), *Russkaya zvonnica: konstruktivnye osobennosti i voprosy ispolnitel'stva* [Russian belfry: design features and performance issues], Abstract Cand. Sc. Thesis, Novosibirsk, 26 p. (In Russ.)

Tosin, S.G. (2004), *Sem' semerok* [Seven sevens], ed. 2, Novosibirsk, 92 p. (in Russ.)

Tosin, S.G. (2010), *Kolokol'nyj zvon v Rossii: tradiciya i sovremennost'* [Bell ringing in Russia: tradition and modernity], Abstract D. Sc. Thesis, Novosibirsk, 45 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Пыльнева Лада Леонидовна, доктор искусствоведения, доцент, и.о. профессора кафедры теории музыки Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки
E-mail: pylneva@mail.ru

Author information

Lada L. Pylneva, D. Sc. (Art Criticism), Docent, Acting Professor of the Department of Music Theory at the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire
E-mail: pylneva@mail.ru

Поступила в редакцию 12.10.2021
После доработки 22.11.2021
Принята к публикации 23.11.2021

Received 12.10.2021
Revised 22.11.2021
Accepted for publication 23.11.2021