

О. В. НИКИФОРОВА

*Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова
г. Петрозаводск, Россия*

ORCID: 0000-0003-1136-972X, olga.nikiforova@glazunovcons.ru

Интерпретация иноязычных текстов в вокальных циклах Д. Смирнова

Автор статьи рассматривает двенадцать камерно-вокальных циклов, написанных Дмитрием Смирновым с 1973 по 2017 год, на слова У. Шекспира, У. Блейка, С. Кольриджа, Дж. Джойса, К. Рейн, М. Басё, К. Иссы, Ф. Гёльдерлина. Большая роль иноязычных циклов в творчестве Смирнова обусловлена тем, что в них различными способами реализуется важнейшая для композитора проблема интерсемиотического перевода.

В статье анализируются лексические и семантические особенности поэтических текстов циклов, звучащих на английском, японском и немецком языках, и влияние этих особенностей на выбор определённых музыкально-выразительных средств и композиционных техник. Так, найдена параллель между вербальным и музыкальным полиязычием, характеризуется воздействие лексико-семантического поля «природа» на широкое использование звукоизобразительных, сонорных и алеаторных приёмов, отражение стремления поэтов к мифотворчеству и символизму в применении визуальных знаков и элементов инструментального театра. Важную роль в формировании особого пристрастия Смирнова к серийности сыграли занятия с Филиппом Гершковичем – продолжателем традиций композиторов-нововенцев. В мелодике, способах работы с серийным рядом, полифоничности, миниатюрности форм воплотилось влияние творчества Антона Веберна.

Ключевые слова: композитор Дмитрий Смирнов, вокальный цикл, полиязычие, серийность, модальность, сонорика, звукоизобразительность, инструментальный театр, Уильям Блейк, Мацуо Басё.

Для цитирования: Никифорова О. В. Интерпретация иноязычных текстов в вокальных циклах Д. Смирнова // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 3. С. 16–25. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.016-025.

OLGA V. NIKIFOROVA

Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia

ORCID: 0000-0003-1136-972X, olga.nikiforova@glazunovcons.ru

Interpretation of Texts in Other Languages in Dmitri Smirnov's Vocal Cycles

The author of the article examines twelve chamber-vocal cycles written by Dmitri Smirnov from 1973 to 2017 to texts by William Shakespeare, William Blake, Samuel Taylor Coleridge, James Joyce, Kathleen Raine, Matsuo Basho, Kobayashi Issy, Friederich Holderlin. A large portion of text in other languages in music by Smirnov by the fact that the problem of intersemiotic translation, which is most significant for the composer, is realized in it by various means.

The article analyzes the lexical and semantical peculiarities of the poetical texts of the vocals cycles, which are performed in English, Japanese and German, and the influence of these peculiarities on the choice of certain musically expressive means and compositional techniques. Thus the parallel between verbal and musical poly-linguinity is found, the impact of the lexical-semantic field of “nature” on broad usage of sound-depictive, sonar and aleatory techniques, the reflection of the aspiration of the poets towards myth-creation and symbolism in the usage of visual signs and elements of instrumental theater. An important role in the formation of the special fascination on the part of Smirnov to the serial technique was played by his lessons with Philip Herschkowitz, the continuer of the traditions of the composers of the Second Viennese School. The methodology, means of work with the twelve-tone series, the contrapuntal qualities, and the miniature forms demonstrate the manifestation of the influence of the music of Anton Webern.

Keywords: composer Dmitri Smirnov, song cycle, poly-lingual text setting, serialism, modality, sonorism, sound-pictorial quality, instrumental theater, William Blake, Matsuo Basho.

For citation: Nikiforova Olga V. Interpretation of Texts in Other Languages in Dmitri Smirnov's Vocal Cycles. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 3, pp. 16–25. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.3.016-025.

Дмитрий Николаевич Смирнов (р. 1948) относится к поколению «постшестидесятников». Стиль композитора сформировался под влиянием таких его старших современников, как Э. Денисов, Р. Щедрин, С. Губайдулина, Н. Сидельников, В. Сильвестров, Ю. Холопов, Ф. Гершкович во время учёбы в Московской консерватории и при общении в Домах творчества Союза композиторов СССР. Наиболее важными этапами первого – отечественного – периода творческой биографии композитора являются: работа редактором в издательстве «Советский композитор» (1973–1980), постановка опер «Тириэль» и «Тэль» на сюжеты Уильяма Блейка во Фрайбурге и Лондоне (1989), участие в организации новой Ассоциации современной музыки (1990).

Рубежной датой для Смирнова стал 1991 год, когда он вместе с семьёй переехал в Великобританию, где работал в Кембриджском и Килском университетах, в Голдсмитском колледже Лондонского университета. Благоприятные условия для творчества и исполнения произведений способствовали продуктивности зарубежного периода: за 24 года на родине создано 59 опусов, за то же время в Англии – более 120. После переезда Смирнов работал над многочисленными заказами от BBC, BBC Proms, Немецкого радио, Бродски-Квартета, ЭКСПО-2000, оркестров Лондона, Амстердама, Женевы и других европейских и американских музыкальных организаций и фестивалей.

Для творчества Смирнова характерно взаимодействие семиотических систем разных видов искусства: музыки, поэзии, прозы, живописи. Обогащение сочинений в жанрах «чистой» музыки конкретными понятийными смыслами происходит несколькими способами: при помощи программных заголовков, формирования музыкального материала на основе монограмм, техники криптофонии¹, ритмического кода азбуки Морзе. Сам композитор пишет, что «легко мог бы представить себя в роли поэта, поэта-переводчика, писателя, живописца, исследователя в какой-нибудь области искусства» [5, с. 46]. Действительно, язык всегда занимал важное место в творчестве Смирнова, что подтверждается его деятельностью в качестве музыкального и литературного критика, поэта-переводчика. Литературное дарование композитора и его склонность к музыковедческой деятельности отмечал Ю. Холопов в статье «Наши в Англии» [7].

Ещё в 1968 году, во время учёбы в консерватории, Д. Смирнов начал заниматься переводом поэзии У. Блейка и находил это занятие «чем-то похо-

жим на сочинение музыки» (цит. по: [5, с. 62]). Во время работы над первым циклом на стихи английского романтика «Времена года» увлечение «переросло в обращение в Блейковскую веру» [там же, с. 81]. Именно работа с творческим наследием поэта стала одной из причин переезда композитора в Англию и способствовала получению стипендии в Кембридже. В зарубежный период творчества композитор начал наиболее активно работать над переводом как малоизвестных в России английских поэтов XVI–XVIII веков (среди них Ф.-Г. Брук, Р. Геррик, К. Смарт, Т. Чаттертон, Т. Грей), так и более популярных (Р. Бёрнс, Э. Лир, Л. Кэрролл). Кроме этого, Смирнов обращается к творчеству американских (Г. Лонгфелло, Э. А. По, О. Нэш, У. Х. Оден), ирландских (Дж. Джойс, У. Б. Йейтс) авторов. Важной частью деятельности Смирнова является изучение особенностей японской поэзии и переводы хайку М. Басё. Композитору принадлежат переводы на русский и английский языки почти 450 хайку², сделанные под редакцией знатока японской поэзии Исао Ясуды.

Такой большой объём работы с поэтическими текстами может быть обоснован тем, что их перевод Смирнов находит близким к сочинению музыки и считает возможным также перевод музыкального текста на языки других искусств. Несомненно, что кропотливая работа над переводами³ помогла композитору лучше понять особенности иноязычной поэзии.

Большая роль иноязычных камерно-вокальных циклов в творчестве Смирнова определяется не только их количеством, но и тематическим разнообразием, влиянием на произведения других жанров⁴. В каталоге сочинений, составленном самим композитором, можно найти более двадцати циклов, написанных на иностранных языках. Но некоторые циклы, имея собственные названия, являются редакциями или переложениями одного исходного сочинения. Например, цикл «Dream Journey» («Грёзы скитаний») ор. 140 на семнадцать хайку М. Басё стал основой для ещё четырёх вокальных циклов, отличающихся количеством номеров и инструментальным составом⁵, а «Удивительные истории» ор. 46с – для «Wonderful Stories»⁶ ор. 63а. Также композитором были созданы переложения семи циклов для иного исполнительского состава, а один цикл был сочинён в соавторстве с Еленой и Алисой Фирсовыми⁷. Всего же к началу 2017 года Смирновым написано двенадцать оригинальных иноязычных вокальных циклов (см. таблицу 1).

Таблица 1. Иноязычные камерно-вокальные циклы Д. Смирнова

Название цикла	Год создания	Источник текста	Исполнительский состав
«Среди звёзд» op. 12 / op. 12a / op. 12b	1973 (ред. 1999, 2012)	шесть хайку К. Иссы на яп. языке ⁸ и в переводе В. Марковой	голос, флейта, фп. / голос, аккордеон / голос, баян, скрипка
«The Seasons» («Времена года») op. 28	1979	четыре стихотворения У. Блейка ⁹ на англ. яз. и в переводе Д. Смирнова	голос, флейта, альт, арфа
«Schicksalslieder» («Песни судьбы») op. 31	1980	четыре стихотворения Ф. Гёльдерлина на нем. языке и в эквиритмичном переводе Д. Смирнова	голос и орган
«Fearful Symmetry» op. 32 / op. 32a	1981 (ред. 2003)	шесть стихотворений У. Блейка ¹⁰	голос и орган / голос и фп.
«The Visions of Coleridge» op. 48	1987	пять отрывков из сочинений С. Кольриджа	голос и 10 инструментов ¹¹
«Songs of Love and Madness» («Песни любви и безумия») op. 49	1988	четыре стихотворения У. Блейка ¹² на англ. языке и в эквиритмичном переводе Д. Смирнова	голос, кларнет, челеста, арфа, струнное трио
«Short Poems» op. 60 / op. 60a	1991	пять стихотворений К. Рэйн	голос и фп. / голос, 2 кларнета, альт, виолончель, контрабас
«Three Blake's Songs» op. 61 / «Four Blake's Songs» op. 61a	1991 (ред. 2010)	три / четыре стихотворения У. Блейка	сопрано, 2 кларнета, альт, виолончель, контрабас / сопрано, струнный квартет
«Ariel's Songs» op. 76	1993 (ред. 2003, 2013)	четыре песни Ариэля из «Бури» У. Шекспира	контратенор, 2 блокфлей- ты, виолончель, клавесин ¹³
«Twilight» op. 113	1998 (ред. 2000)	пять стихотворений Дж. Джойса ¹⁴	сопрано, флейта, кларнет, перкуссия, фп., скрипка, виолончель
«Dream Journey» («Yume wa karen wo», «Грёзы скитаний») op. 140 / op. 140e	2004	семнадцать хайку М. Басё на яп. языке и в эквиритмич- ном переводе Д. Смирнова на рус. и англ. яз.	голос, флейта, кларнет, скрипка, виолончель, фп. / голос и фп.
«Proverbs of Hell» Первая тетр. – op. 151, Вторая тетр. – op. 185 Третья тетр. – op. 186	2007, 2016	пятнадцать «Пословиц ада» ¹⁵ из книги «Бракосочетание рая и ада» У. Блейка	голос и фп.

Все иноязычные циклы Смирнова монографичны¹⁶. В большинстве полиязычных циклов, за исключением самого раннего («Среди звёзд»), используются переводы композитора. По языку поэтических источников циклы могут быть разделены на три группы.

1. *Английские циклы.* В этой группе преобладают сочинения, вдохновлённые творчеством У. Блейка. Увлечение поэзией и прозой английского романтика началось в 1968 году с переводов

его стихотворений. В 2015 году Смирнов писал о том, что и сейчас блейковские «идеи продолжают быть в центре моего внимания. Как и раньше, они оказывают большое влияние на мою музыку, а также на всё, что я делаю» [5, с. 115–116]. В избранных композитором источниках большую роль играет аллегоричность образов и использование особых блейковских символов. Основными тематическими линиями циклов являются гуманизм, дисгармония мира, свобода любви, протест

против религиозных запретов. Другие четыре цикла группы – на слова С. Кольриджа, К. Рэйн, У. Шекспира, Дж. Джойса – создавались на заказ, при этом композитору были заранее предложены тембр вокального голоса и приблизительный состав инструментального ансамбля.

2. *Японские циклы.* Оба цикла полиязычны, «Грёзы скитаний» снабжён эквиритмичными переводами со старояпонского языка на русский и английский. В японских циклах отразились образы, наиболее характерные для поэзии хайку и танка, – в них раскрываются красота и поэтичность окружающего мира и простых повседневных событий.

3. *Немецкий цикл.* К написанию «Schicksalslieder»¹⁷ («Песен судьбы») на слова Фридриха Гёльдерлина, современника Блейка, Смирнова подтолкнуло прочтение романа немецкого романтика «Гиперион, или Отшельник в Греции». Этот роман поразил композитора, его жену и коллегу Елену Фирсову своей «глубинной таинственностью» [5, с. 87]. Музыкальная концепция цикла предопределена антиномиями поэтического текста: цветущей природе, счастью, свету, музыке, лету и юности противопоставляются обыденность мира людей, зима, темнота, тишина и смерть.

Во всех циклах отсутствует сюжетная связь между номерами. Композитор отбирает подходящие по концепции или настроению самостоятельные литературные сочинения разных лет или группирует фрагменты из произведений одного автора. Примером первого подхода является цикл «Грёзы скитаний», где из огромного массива наследия Басё использованы лишь семнадцать хайку (пять в первой части, семь во второй, пять в третьей), поскольку структурной идеей цикла является отражение строения нормативного хайку, содержащего семнадцать слогов.

Другой подход характерен для цикла «The Visions of Coleridge» (op. 48), где в качестве поэтической основы используются фрагменты из наиболее значительных поэм – «Сказание о старом мореходе» и «Кристалль», семь строк из стихотворения «Картина» («The Picture or the Lover's Resolution»), отрывок из письма к другу поэта Томасу Пулю («Letter to Thomas Poole»), а также единственное цельное сочинение – «Эпитафия». Все песни этого цикла объединяют характерные для мировоззрения и эстетики Кольриджа темы одиночества романтического героя, разрушения юношеских надежд, обращения к христианской вере.

В вербальных текстах циклов всех трёх групп существенное место занимает воплощение лексико-семантического поля «природа». Если в случае с японскими источниками внимание к образам природы обусловлено влиянием синтоизма¹⁸, то в творчестве европейских поэтов нашла отражение неоплатоническая трактовка природы, обращение к которой роднит сочинения Блейка, Гёльдерлина и Кольриджа [3]. Не случайным оказывается и использование песен Ариэля из шекспировской «Бури», в образе которого персонифицируются как силы природы, так и свобода человеческого творчества.

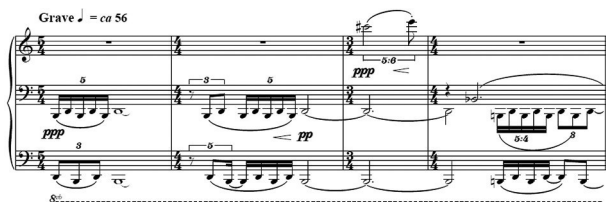
Музыкальная реализация образов природы нередко связана со звукоизобразительными элементами, которые появляются вслед за текстом последовательно или используются на протяжении всей миниатюры. Звукоизобразительность свойственна для циклов всех трёх групп, но ярче всего реализуется в «японских» циклах. Один из таких примеров – № 15 «Dead Leaves» («Мёртвые листья») из цикла «Dream Journey» (см. пример № 1). Все песни этого цикла миниатюрны и основаны на серийной и модальной техниках. Образ шуршащей опавшей листвы создан при помощи вязкой полифонической фактуры, в которой остиатно проводятся терцовые сегменты серии – $P_d: d, h, b, des, g, e, es, a, c, as, f, fis$. Структура серии основана на сцеплении терций с секундами и тритонами, при этом образуются три четырёхзвучные «мертвенные» фигуры креста, в каждой из которых есть Веберн-группа (3-1) и ладовый ориентир (*h moll* гармонический, *e moll* гармонический, *f фригийский*). В песне использованы 4 родственных серийных ряда: P_d и R_{fis} (функция центрального элемента), I_{cis} и IR_a (производный элемент), а также половина ряда P_g (контрастный элемент), высотное положение которого обусловлено проведением на слове «Бог» (яп. *Kami*, англ. *God*) во всех трёх вариантах текста:

Rusu no ma ni
aretaru **kami** no
ochiba kana.

The god is absent here...
dead leaves are piling
and all is deserted.

Богом позабыт
этот край, где лишь листва
мёртвая шуршит.

Пример № 1 Д. Смирнов. «Dream Journey»,
№ 15 «Dead Leaves», т. 1–4



Гетерофонное полимотивное звучание аккомпанемента прерывается только в предыктовом разделе на слове «мёртвая» (яп. Oshiba, см. пример № 2) – в крайних регистрах застывают призрачно-тихие аккорды, основанные на симметричном расположении соседних звуков Icis (номера звуков в серии от верхнего нижнему: 8-2-11-3, 4-5-1-9).

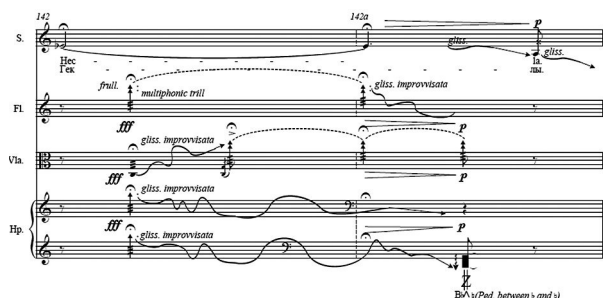
Пример № 2 Д. Смирнов. «Dream Journey»,
№ 15 «Dead Leaves», т. 43–47



В четырёх циклах, специально созданных с ансамблевым инструментальным сопровождением («The Seasons», «Ariel's Songs», «Four Blake's Songs», «Twilight»), звукоизобразительные эффекты достигаются сочетанием сонорных и, в некоторых случаях, алеаторных приёмов с серийностью. Структура используемых рядов часто концептуальна: в «The Seasons» идея постоянного перехода, круговорота времён года воплощается в отборе таких соседних рядов, последние и первые звуки которых совпадают, образуя цепи родственных рядов. Примером такого синтеза является квазиимпровизационный эпизод бури в коде из № 4 «To Winter». Песня основана на серии, построенной по принципу последовательного сцепления «холодных» интервалов тритона и малой секунды: $P_c - c, fis, g, cis, d, as, a, es, e, b, h, f$. Симметричность серии сделала возможным использование только 24 рядов, поскольку прямая и инверсионная формы равны их ракоходам. Кроме точных и сокращённых проведений рядов, важную роль в фактуре играют остинатные звучания серийных групп, внесерийные контрапункты, в которых серийный ряд используется как основа для ладового звукоряда. В коде песни

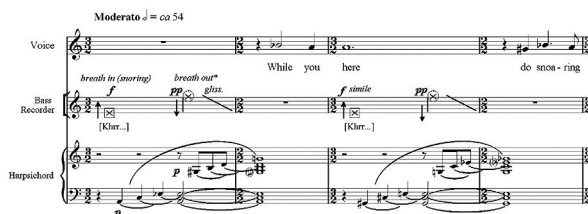
(см. пример № 3) постепенно угасающая морская буря изображена при помощи необычных способов звукоизвлечения и импровизационной свободы, не отменяющих строгое проведение серии в партиях флейты (I_b, I_c) и альта (I_{fis}, I_{es}).

Пример № 3 Д. Смирнов. «The Seasons»,
№ 4 «To Winter», т. 142–143



Звукоизобразительность не всегда связана с образами природы – в № 3 «While you here do snoring lie» (цикл «Ariel's Songs», см. пример № 4) при помощи сонористических приёмов у басовой блокфлейты («Khr...» на вдохе и мультифоники глissандо на выдохе) и арпеджиато арфы передаётся посапывание спящих Алонзо и Гонзало, к которым обращается главный герой.

Пример № 4 Д. Смирнов. «Ariel's Songs»,
№ 3 «While you here do snoring lie», т. 1–4



В данном цикле при помощи звукоизобразительности происходит театрализация исполнительского процесса: в № 1 «Come unto these yellow sands» после того, как Ариэль просит прислушаться к окружающим звукам, музыканты начинают «лаять» и «кукарекать» (см. пример № 5), а в № 2 и № 3 солист, в соответствии с текстом, сопровождает пение звоном колокольчика.

Пример № 5 Д. Смирнов. «Ariel's Songs»,
№ 1 «Come unto these yellow sands», т. 44–49



Ещё одной особенностью поэтики иноязычных циклов является полиязычие: четыре из них и обращение к аутентичным вариантам вербального текста: циклы «Dream Journey» и «Ariel's Songs» звучат на старояпонском (первый) и староанглийском (второй) языках, отличающихся от современных произношением и написанием некоторых слов. В цикле на слова Басё, кроме использования собственных переводов на английский и русский, композитор обращается к трём письменным системам японского письма: маньёгана, в которой соседствуют китайские иероглифы кандзи и силлабемы для обозначения грамматических окончаний слов, хирагана – фонетическое силлабическое письмо, основанное на скорописном начертании иероглифов, хэпберновская международная система записи японских слов латинскими буквами – романдзи. Проиллюстрируем письменные системы и авторские переводы на примере первого номера цикла «Dream Journey» – «Старый пруд», написанного, как и другие песни, на старописьменном японском литературном языке бунго, основанном на диалекте города Киото и распространённом в IX–XII веках. Разницу в звучании и написании можно отметить на примере слова «лягушка»: у М. Басё – kawazu, в современном японском языке – kaeru:

古池や蛙飛こむ水のをと

ふるいけやかはづとびこむみづのをと

Furu ike ya
Kawazu tobikomu
Mizu no oto

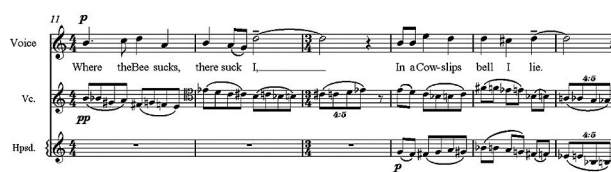
At the ancient pond.
Look: a little frog jumps in –
Just a gentle splash...

Старый-старый пруд;
Прыгнула лягушка вглубь –
Одинокий всплеск.

Старинному звучанию слова соответствует особенная тембровая окраска – в цикле на хайку Басё стилизовано звучание традиционного ансамбля санкёку, а в шекспировском цикле – звучание ансамбля елизаветинских времен – *broken consort*¹⁹ (называемого также *mixed consort*, что подчёркивает разнотембровый состав, или «консорт Морли» – от имени теоретика и композитора Томаса Морли). Оба из этих ансамблей традиционно использовались для сопровождения сольного пения.

Редким примером полистилистики является № 4 из «Ariel's songs» – «Where the Bee Sucks, There Suck I», в котором точно цитируется двухголосная одноимённая песня. Она приписывается Роберту Джонсону (ок. 1583–1633) – английскому композитору, сочинившему музыку для поздних шекспировских пьес и, в том числе, создавшему две песни для «Бури». Смирнов цитирует старинную песню по сборнику Джона Вильсона «Cheerful Ayres and Ballads» 1659 года. Сначала её исполняют сопрановая и теноровая флейты, а затем она варьированно повторяется в сольной партии с ансамблевым сопровождением, где звучат недодекафонные 12-тоновые мелодии и «жужжащие» узкообъёмные четырёхзвучные мотивы²⁰ (см. пример № 6).

Пример № 6 Д. Смирнов. «Ariel's Songs», № 4
«Where the Bee Sucks, There Suck I», т. 11–16



Музыкальный язык большинства циклов сочетает различные музыкальные техники: серийность, модальность²¹, сонорику. Важную роль в формировании особого приращения Смирнова к серийности сыграл Филипп Гершкович, с которым молодой композитор занимался теоретическими дисциплинами в частном порядке параллельно с учёбой в Московской консерватории. Не будет преувеличением сказать, что Гершкович в то время в Москве был главным продолжателем традиций композиторов-нововенцев, прошедшим курс обучения у каждого из них²². На Смирнова наибольшее влияние оказало творчество А. Веберна, что отразилось в мелодике, способах работы с серийей, преобладании полифонических приёмов, в тяге

к миниатюрности форм. Максимальное воплощение последняя тенденция находит в циклах, написанных по трёхстрочным хайку²³ и по столь же кратким «Пословицам Ада» У. Блейка.

Обращение к современным композиционным техникам часто сочетается с использованием риторических фигур, из которых самой распространённой является фигура креста. Она нередко является тематическим ядром и появляется в двух вариантах: «баховский» крест в объёме малой терции и крест, соединяющий две малые секунды на расстоянии тритона. Например, вся вокальная партия первого номера из цикла «Schicksalslieder» соткана из крестообразных интонаций, на основе которых построена и музыкальная ткань инструментальной фактуры. Восприятию крестообразных интонаций как риторических способствует в данном случае органный аккомпанемент и преобладание аффекта страдания.

Для творчества поэтов, к которым обращается Смирнов, характерно использование предметов и образов, несущих особый символический смысл. Известно наличие образов-символов в японской поэзии, в поздних пьесах У. Шекспира, мифотворчество У. Блейка, С. Кольриджа, Ф. Гёльдерлина и Дж. Джойса. Особняком в этом ряду стоит поэзия Кэтлин Рейн – современной поэтессы и учёной, которая исследовала творчество У. Блейка и С. Кольриджа, мировые религии и мифологию. В её «Short poems» сложно найти символы, но, по мнению Смирнова, стихи напоминают японские хайку, а по мнению исследователей²⁴, – воплощают доктрину и образы неоплатонизма, что создаёт дополнительные смысловые подтексты. Например, № 3 и № 5 цикла могут быть рассмотрены в рамках парадигмы эманации:

№ 3

Сегодня я

В лицо небес великое взглянула –
И небосвод сияющий глядел
Вниз на меня.

(пер. Д. Смирнова)

Today as I

Look'd up at the sky's great face
I saw the bright heavens gaze
Down upon me.

№ 5

Дом этот мал,

Хоть и не меньше, чем весь мир, –
И я не одиноко
Живу во всём, что существует.

(пер. Д. Смирнова)

This little house
No smaller than the world
Nor I lonely
Dwelling in all that is.

Соединение нескольких семантических пластов в литературных источниках оригинально отразилось в вокальных циклах Смирнова: музыкальный и вербальный тексты дополнены визуальными знаками. Если звукоизобразительные элементы, по Ч. Пирсу, являются иконическими знаками, поскольку основаны на подобию, то визуальные знаки относятся к индексам, так как напоминают означаемый объект по какому-либо признаку. Примером является шестая песня цикла «Proverbs of Hell» (ор. 151). Текст этой поговорки, как и другие поговорки цикла, построен на антиномиях:

The crow wish'd every thing was black,
the owl, that every thing was white.

Ворона хочет, чтобы всё было чёрным,
сова – чтобы всё было белым.

Визуальные знаки перенимают цветовые признаки означаемых объектов: контраст между разделами заключён в ладовой основе (минорная ангемитонная пентатоника от *cis* и дорийский лад от *c*, не имеющие общих ступеней в звукоряде), метроритмике и фактуре. Таким образом, музыкальный текст первого раздела выпадает «чёрным», а второго – «белым».

Ещё одним способом добавления визуального текстового ряда является обращение к инструментальному театру. Черты этого синтетического жанра присутствуют в уже рассмотренном примере из «Ariel's songs». В другом цикле – «The visions of Coleridge» – исполнителям-ансамблистам поручен вокальный репетитивный канон, в котором речитативом повторяются слова молитвы. Сливаясь в сонорный поток, они будто бы звучат в подсознании героя, который в это же время поёт о своём одиночестве. Интересен эффект нетемперированного звучания сольной партии, создающийся при помощи глиссандо между звуками малой секунды.

В иноязычных вокальных циклах Смирнов обращается к творчеству поэтов разных стран и эпох. Большинство сочинений основывается на произведениях ранних романтиков (У. Блейк, Ф. Гёльдерлин, С. Кольридж), которых объединяет интерес к философии и склонность к мифотворчеству. Таким образом, не удивителен интерес к творчеству Дж. Джойса и то, что из всего наследия великого драматурга Возрождения – У. Шекспира – была выбрана близкая по эстетике романтическая драма «Буря».



В творчестве Д. Смирнова отразились черты современного нам переходного типа культуры, к которым, по мнению исследователей, относится тяготение к синтезу искусств, преобладание живописных интимных художественных образов, иро-

нических и метафорических приёмов²⁵. К культуре переходного типа относится и творчество ранних романтиков, поэтому они оказались близки мироощущению композитора и заняли важное место в его вокальном творчестве.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Д. Смирнов использует 3 варианта шифров, в которых заключена взаимосвязь между буквами латинского и русского алфавитов и звуками, и 2 варианта – между буквами и интервалами.

² Смирнов пользовался изданным в Токио «Полным собранием хайку» Басё 1970 года, включающим полторы тысячи стихотворений. Композитором впервые была переведена на русский язык большая часть стихов. При работе над переводами Смирнов использовал 20 источников – академические и современные издания стихотворений Басё на японском, английском и русском языках, а также исследовательскую литературу. Для более полного понимания смысла, заложенного в хайку, Смирнов приводит объёмные комментарии, содержащие дословный перевод стихов, анализ особых поэтических приёмов, разъяснение аллюзий и пародий на другие японские поэтические и драматические сочинения, значение неизвестных европейскому читателю имён собственных и явлений восточной культуры.

³ Существуют и переводы с родного языка на английский сочинений М. Лермонтова, А. Пушкина, Г. Державина, Д. Хармса, А. Князева и А. Прокофьева и др. Наибольшее внимание Смирнов уделяет поэзии О. Мандельштама. Эпизодически встречаются переводы поэзии и прозы с других европейских языков: французского (М. Пруст, Екатерина II Великая), немецкого (Фр. Гёльдерлин, Х. Бетге, Ф. Кафка), латинского (Федр).

⁴ Цикл «The Seasons» («Времена года» на слова У. Блейка, ор. 28) композитор преобразовал в четырёхчастную Симфонию № 1 для большого оркестра «наподобие того, как художник превращает свой эскиз в красочное полотно» [5, с. 84], а цикл «Schicksalslieder» («Песни судьбы» на слова Ф. Гёльдерлина) ор. 31 стал основой для Симфонии № 2, написанной для камерного оркестра, четырёх солистов и смешанного хора.

⁵ Производными от «Dream Journey» (ор. 140 на семнадцать хайку для голоса, флейты, кларнета, виолончели и фортепиано) являются циклы «Old Pond» (ор.140a на шесть хайку для голоса, флейты и фортепиано), «East or West» (ор.140b на четыре хайку для голоса и фортепианного трио), «Departure» (ор.140c на пять хайку для голоса и фортепиано), «Flute of Sumadera» (ор.140d на два хайку для голоса и флейты).

⁶ Оба цикла написаны для голоса и фортепиано и предназначены для детской аудитории. В более

раннем периоде композитор обратился к одиннадцати английским народным стихотворениям в переводе С. Маршака, в более позднем – к двенадцати оригинальным стихотворениям. При сохранении вокальной мелодии в «Wonderful Stories» обогащаются фактура и гармония аккомпанемента, расширяются сольные фортепианные эпизоды.

⁷ Совместно с Еленой Фирсовой (р. 1950), женой Д. Смирнова, и Алисой Фирсовой (р. 1986), их дочерью, был написан цикл «Kubla Khan: a Vision in a Dream» на слова С. Кольриджа (ор. 163, 2010–2011), посвящённый С. Губайдулиной. Из пяти частей цикла Смирновым написана первая и третья.

⁸ В использованном переводе отсутствует слоговая эквивалентность по отношению к оригиналу, поэтому при исполнении на японском языке в вокальной партии появляются дополнительные распевы.

⁹ Поэтической основой стали стихотворения «To Spring», «To Summer», «To Autumn», «To Winter», написанные поэтом предположительно в 14 лет и вошедшие в его первый опубликованный сборник «Поэтические наброски». Как писал композитор, «книга эта начиналась четырьмя стихотворениями поразительной красоты – обращения поэта к аллегориям времён года <...> Одновременно в этих стихотворениях охватывался весь цикл человеческой жизни: рождение, юность, зрелость, смерть» [5, с. 80].

¹⁰ В названии цикла «Fearful Symmetry» цитируется известная фраза из последней песни «The Tiger», также используемая в одноимённом исследовании Н. Фрая. Стихи взяты из разных сочинений У. Блейка: «Поэтических набросков», «Манускрипта Россетти», «Песен опыта».

¹¹ Ансамбль десяти музыкантов включает исполнителей на флейте, кларнете, валторне, ударных (треугольник, 3 подвесные тарелки, там-там, вибрафон), арфе и струнный квинтет.

¹² Такое название для цикла выбрано не случайно: все стихотворения взяты из «Поэтических набросков» и первые три в оригинале озаглавлены как «Песня», а последнее – «Безумная песня» («Mad song»).

¹³ Последняя песня «Where the Bee Sucks, There Suck I» существует и в версии для исполнения в сопровождении лютни (ор. 76, № 4a, 2008).

¹⁴ Все стихотворения взяты из сборника «Камерная музыка» («Chamber Music»), на который оказали влияние в том числе и тексты английских мадригалов

XVI века. Музыкальность стихов сделала их популярными среди композиторов разных стилей.

¹⁵ Первая тетрадь включает в себя семь песен, вторая тетрадь – пять, третья – три.

¹⁶ Единственным циклом Смирнова, сочетающим в себе стихи разных авторов, являются «Три вокальные миниатюры» op. 13a, созданные в 1974 году для голоса и фортепиано на тексты О. Мандельштама, М. Фукагавы, О. Хайяма. Поскольку в цикле отражена русская поэзия и иностранные источники использованы только в переводах, то в числе иноязычных циклов он нами не рассматривается.

¹⁷ В цикле были использованы четыре из пяти экверитмичных переводов Смирновым стихотворений Гёльдерлина: № 1 «Hälfte des Lebens» («Середина жизни»), изданные Ф. Вильмансом в сборнике 1805 года; № 2 «Der gute Glaube» («Добрая вера») и № 3 «Der Kürze» («Краткость») из «Маленьких од», опубликованных в альманахе Л. Нойфера «Карманная книга для образованных женщин» (1799); № 4 «Hyperions Schicksalslied» («Песнь судьбы Гипериона») из второго тома романа «Гиперион, или Отшельник в Греции».

¹⁸ Кольридж, как и Блейк, понимал природу как произведение искусства, «принцип органического единства духа и природы. Согласно этому принципу, каждая частица, какой бы мелкой она ни была, содержит в себе “свойства всей материальной вселенной”» [2, с. 24].

¹⁹ Одним из видов broken consort является *English consort*. По информации словаря Михаэля Преториуса (1618), в состав ансамбля входили три струнно-щипко-

вых инструмента, два струнно-смычковых (виола или скрипка) и флейта (рекордер или поперечная флейта).

²⁰ Р. Джонсон был ещё и лютнистом, поэтому Смирнов в 2008 году создал второй вариант этого номера с лютневым сопровождением.

²¹ В иноязычных вокальных циклах преобладают узкообъёмные раскрывающиеся лады, реже можно встретить лады ограниченной транспозиции.

²² Начать занятия с Гершковичем Смирнову посоветовал Юрий Холопов. Музыковед лично видел у Гершковича документ о прохождении полного курса обучения у Веберна и о праве преподавать композицию и теоретические дисциплины [13].

²³ Не все номера цикла «Грёзы скитаний» написаны в серийной технике, в некоторых из них бывает сложно определить границы между серийностью и недододекафонной двенадцатитоновостью.

²⁴ См.: Shadi Mohyeddin Ghomshei. Platonic Philosophy in the Poetry of Kathleen Raine // *Studies in Literature and Language*. 2012. Vol. 4, No. 1, pp. 101–106. Philip Sherrard, Kathleen Raine and the Symbolic Art // *Temenos Academy*. Published by The Temenos Academy. 2008, No. 11, pp. 180–208.

²⁵ Мы опираемся на работы: Бuryкина Н. Б. Переходная эпоха и рефлексия исторического процесса // *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*. 2009. № 118. С. 109–118; Кривцун О. А. Художественное творчество в условиях относительно устойчивой и переходной культурной эпохи // *Эстетика: учеб. пособие*. М.: Аспект Пресс, 2003. 434 с.

ЛИТЕРАТУРА

1. Демешко Г. А. Портрет композитора в кросс-культурном пространстве XXI века // *Проблемы музыкальной науки*. 2016. № 2. С. 7–14. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.007-014.
2. Дьяконова Н. Я., Яковлева Г. В. Философско-эстетические воззрения Сэмюэля Тейлора Кольриджа // *Кольридж С. Т. Избранные труды*. М., 1987. С. 8–38.
3. Казакова И. Б. Неоплатоническая концепция природы в европейской литературе Нового времени: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Нижний Новгород, 2011. 33 с.
4. Лаврова С. В., Щербак Н. Ф. Выразимые и невыразимые элементы музыкального и литературного языков: роман «Ада» Владимира Набокова и новая музыка // *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение*. 2015. № 2. С. 19–33.
5. Смирнов Д. Н. Наброски к автобиографии // *Музыкальный журнал Европейского Севера*. 2015. № 1. С. 45–120.
6. Фалалеева Е. И. Полиязычие в вокальной музыке И. Ф. Стравинского: к постановке проблемы: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2005. 24 с.
7. Холопов Ю. Н. Наши в Англии: Дмитрий Смирнов, Елена Фирсова // *Музыка из бывшего СССР*. М., 1996. № 2. С. 255–303.
8. Braginskaya N. Stravinsky's First Steps on French Cultural Soil: The Enigma of the Original Verbal Text in the Two Poems of Verlaine // *Sociocultural Crossing and Borders: Musical Microhistories*. Vilnius, 2015, pp. 84–94.
9. Higgins P. Benjamin Britten: Text Setting as Cultural Custodian in Art Song. Maynooth, 2010. 460 p.
10. Lochhead J. Reconceiving Structure in Contemporary Music: New Tools in Music Theory and Analysis. New York: Routledge, 2016. 179 p.
11. Nedelcut N., Ghisa L. Interpretative and Compositional Connotations from a Musicological Perspective – Artes // *Journal of Musicology*. 2018. No. 17–18, pp. 136–150.



12. Rodgers S. The Fourth Dimension of a Song // *Music Theory Spectrum*. 2015. Vol. 37 (1), pp. 144–153.
13. Smirnov D. *A Geometer of Sound Crystals: A Book on Philip Herschkowitz*. Create Space Independent Publishing Platform, 2017. 276 p.
14. Snarrenberg R. On the Prosody of German Lyric Song // *Journal of Music Theory*. 2014. Vol. 58 (2), pp. 103–154.
15. Suurpää L. *Death in Winterreise: Musico-Poetic Associations in Schubert's Song Cycle*. Bloomington: Indiana University Press, 2014. 224 p.

Об авторе:

Никифорова Ольга Вячеславовна, преподаватель кафедры теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0003-1136-972X**, olga.nikiforova@glazunovcons.ru



REFERENCES



1. Demeshko G. A. A Portrait of the Composer in the Cross-Cultural Space of the 21st Century. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 2, pp. 7–14. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.007-014.
2. Dyakova N. Ya., Yakovleva G. V. Filosofsko-esteticheskie vozzreniya Semuelya Teylora Kol'ridzha [The Philosophical and Aesthetical Views of Samuel Taylor Coleridge]. *Kol'ridzh S. T. Izbrannye trudy* [Coleridge S. T. Selected Works]. Moscow, 1987, pp. 8–38.
3. Kazakova I. B. *Neoplatonicheskaya kontsepsiya prirody v evropeyskoy literature Novogo vremeni: avtoref. dis. ... d-ra filol. nauk* [The Neoplatonic Conception of Nature in European Literature of the Early Modern Times: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Philology]. Nizhny Novgorod, 2011. 33 p.
4. Lavrova S. V., Shcherbak N. F. Vyrazimye i nevyrazimye elementy muzykal'nogo i literaturnogo yazykov: roman «Ada» Vladimira Nabokova i novaya muzyka [Expressed and Unexpressed Elements of Musical and Literary Languages: the Novel “Ada” by Vladimir Nabokov and New Music]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskuststvovedenie* [Bulletin of St. Petersburg University. History of Art]. 2015. No. 2, pp. 19–33.
5. Smirnov D. N. Nabroski k avtobiografii [Sketches to an Autobiography]. *Muzykal'nyy zhurnal Evropeyskogo Severa* [Music Journal of Northern Europe]. 2015. No. 1, pp. 45–120.
6. Falaleeva E. I. *Poliyazychie v vokal'noy muzyke I. F. Stravinskogo: k postanovke problemy: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Poly-Lingual Space in the Vocal Music of Stravinsky: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. St. Petersburg, 2005. 24 p.
7. Kholopov Yu. N. Nashi v Anglii: Dmitriy Smirnov, Elena Firsova [Our Folks in England: Dmitry Smirnov, Elena Firsova]. *Muzyka iz byvshego SSSR* [Music from the Former USSR]. Moscow, 1996, No. 2, pp. 255–303.
8. Braginskaya N. Stravinsky's First Steps on French Cultural Soil: The Enigma of the Original Verbal Text in the Two Poems of Verlaine. *Sociocultural Crossing and Borders: Musical Microhistories*. Vilnius, 2015, pp. 84–94.
9. Higgins P. *Benjamin Britten: Text Setting as Cultural Custodian in Art Song*. Maynooth, 2010. 460 p.
10. Lochhead J. *Reconceiving Structure in Contemporary Music: New Tools in Music Theory and Analysis*. New York: Routledge, 2016. 179 p.
11. Nedelcut N., Ghisa L. Interpretative and Compositional Connotations from a Musicological Perspective – Artes. *Journal of Musicology*. 2018. No. 17–18, pp. 136–150.
12. Rodgers S. The Fourth Dimension of a Song. *Music Theory Spectrum*. 2015. Vol. 37 (1), pp. 144–153.
13. Smirnov D. *A Geometer of Sound Crystals: A Book on Philip Herschkowitz*. Create Space Independent Publishing Platform, 2017. 276 p.
14. Snarrenberg R. On the Prosody of German Lyric Song. *Journal of Music Theory*. 2014. Vol. 58 (2), pp. 103–154.
15. Suurpää L. *Death in Winterreise: Musico-Poetic Associations in Schubert's Song Cycle*. Bloomington: Indiana University Press, 2014. 224 p.

About the author:

Olga V. Nikiforova, Faculty Member at the Music Theory and Composition Department, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0003-1136-972X**, olga.nikiforova@glazunovcons.ru