



УДК 782

**ДОДЕКАФОННО-СОНОРИСТИЧЕСКАЯ ФАНТАЗИЯ
«AGNUS DEI» С. ЕКИМОВА В РАКУРСЕ ДИАЛОГА
С А. ШЁНБЕРГОМ**

Е.Г. ОКУНЕВА, С.В. ПИМЕНОВА

Петрозаводская государственная консерватория имени
А.К. Глазунова, 185031, Петрозаводск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Объектом исследования в статье выступает додекафонно-сонористическая фантазия “Agnus Dei” петербургского композитора Сергея Екимова. Сочинение написано в 2023 году в преддверии 150-летнего юбилея Арнольда Шёнберга. В центре внимания авторов – жанрово-стилистические, языковые и композиционно-технические закономерности пьесы, рассматриваемые в ракурсе диалога с австрийским мастером. Концепция произведения интерпретируется как переход от дисгармонии к гармонии, от додекафонии к тональности, обогащенной сонорными элементами. Звуковая трансформация, обусловленная движением от парафонии к эвфонии, в рамках мемориального литургического жанра приобретает символический смысл, тогда как метаморфоза техники сочинения очерчивает эволюцию художественного мышления А. Шёнберга, стремившегося в своих поздних опусах к синтезу тональности и серийности. Делаются выводы о недогматическом подходе С. Екимова к додекафонии, обусловленном свободной трактовкой метода самим А. Шёнбергом.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Сергей Екимов, хоровая музыка, “Agnus Dei”, Арнольд Шёнберг, додекафония, сонорика, сонористика, диалог.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

**THE DODECAPHONIC-SONORISTIC FANTASY
“AGNUS DEI” BY S. EKIMOV FROM THE PERSPECTIVE
OF A DIALOGUE WITH A. SCHOENBERG**

E.G. OKUNEVA, S.V. PIMENOVA

Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire, Petrozavodsk, 185031,
Russian Federation

ABSTRACT. The object of research in the article is the dodecaphonic-sonoristic fantasy “Agnus Dei” by the St.Petersburg composer Sergey Ekimov. The piece was written in 2023 on the eve of Arnold Schoenberg’s 150th birthday. The authors focus on the genre-stylistic, linguistic, and compositional-technical features of the work, considered in the context of a dialogue with an Austrian master. The concept of the piece is interpreted as a transition from disharmony to harmony, from dodecaphony to tonality enriched with sonorous elements. The sound transformation caused by the movement from paraphony to euphony acquires a symbolic meaning within the framework of the memorial liturgical genre, while the metamorphosis of composition technique outlines the evolution of Schoenberg’s artistic thinking, who aspires to synthesize tonality and seriality in his later works. Conclusions are drawn about Ekimov’s non-dogmatic approach to dodecaphony, inspired by Schoenberg’s own free interpretation of the method.

KEYWORDS: Sergey Ekimov, choral music, “Agnus Dei”, Arnold Schoenberg, dodecaphony, sonorica, dialog.

CONFLICT OF INTERESTS. The authors declare the absence of conflict of interests.



Сергей Екимов¹ – значимая фигура отечественной хоровой музыки конца XX – первой четверти XXI века. Композитор, педагог, дирижёр, он является страстным пропагандистом и популяризатором хорового искусства². Его сочинения регулярно звучат в различных городах России и исполняются лучшими отечественными коллективами (Ансамблем современной хоровой музыки “Altro coro”, Камерным хором «Нижний Новгород», Камерным хором Московской консерватории). В настоящее время С. Екимов является художественным руководителем Женского хора Санкт-Петербургского музыкального училища им. Н.А. Римского-Корсакова и Концертного хора Санкт-Петербургского института культуры, возглавляет факультет композиции и дирижирования Санкт-Петербургской консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова.

В творческом портфеле С. Екимова – музыка самых разных жанров. Им написаны хоровые и оркестровые сочинения, камерно-вокальные и инструментальные описи, музыка к театральным спектаклям. Однако основной его интерес сосредоточен на хоровых

композициях. Жанровый диапазон в данной области чрезвычайно широк: это и канцоны, и обработки народных песен, и хоровые концерты, и триптихи, и отдельные миниатюры.

В своём хоровом творчестве С. Екимов обращается к произведениям как светской, так и духовной тематики. В первом случае в выборе поэтических источников предпочтение отдается классикам русской литературы – А. Пушкину, М. Лермонтову, поэтам Серебряного века – А. Ахматовой, М. Цветаевой, Н. Гумилёву, И. Северянину, а также современным поэтам – А. Вознесенскому, А. Дементьеву, В. Высоцкому, И. Бродскому. Не менее интересна для С. Екимова и зарубежная поэзия, представленная стихами Ф. Петрарки, У. Шекспира, Дж. Донна, Ф.Г. Лорки в русских переводах³. Образы любви и смерти определяют ведущую линию его творчества. Сочинения духовной тематики опираются на жанры как православной, так и католической традиций. Композитором написан ряд духовных гимнов, кондаков, псалмов, молитв, магнификатов, месс.

Музыка С. Екимова многогранна, она довольно часто синтезирует в себе противоположные начала: чувственное и духовное, элитарное и массовое, простое и сложное, уникальное и универсальное, традиционное и новаторское. Истоки его хорового письма берут своё начало в сочинениях Ю. Фалика, Г. Свиридова, Г. Канчели, Р. Щедрина, Д. Смирнова.

Несмотря на большую востребованность произведений композитора в исполнительской практике, его творчество еще не получило полного освещения в отечественном музыкознании. Литература о нём ограничивается статьями Д.О. Бегунович [3], Н.В. Кошкаревой [6], Л. Петровой [11], А.И. Рыбалко [12], А.Г. Трухановой [13], в которых рассматриваются черты индивидуального творческого облика С. Екимова на примере отдельных его сочинений (Симфонии молитв «Рече Господь», концерта «Из акафиста святому благоверному великому князю Александру Невскому», «Трёх хоров на стихи И. Бродского», Тринадцати мадригалов «Из Рубайят Омара Хайяма» и др.).

¹ Сергей Екимов родился в 1974 году в Ленинграде. Окончил Санкт-Петербургское музыкальное училище имени Н.А. Римского-Корсакова по классу дирижирования В.А. Дашковского, на III и IV курсе стал брать уроки по композиции у Л.Ф. Резетдинова. В 1998 году по окончании Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н.А. Римского-Корсакова он получил диплом по специальности «хоровое дирижирование» (класс профессора Ф.М. Козлова). Параллельно занимался композицией под руководством народного артиста России, профессора Ю.А. Фалика. Своё дирижёрское образование С. Екимов продолжил дальше, в 2011 году, окончив аспирантуру по классу народного артиста России, профессора В.В. Успенского.

² Показательно его высказывание: «С тех пор, как я закончил консерваторию как композитор и дирижёр, я поставил задачу пропагандировать исполнение современной хоровой музыки. Плохо это или хорошо – наверное, рассудит время, но мне кажется очень важным, чтобы музыка, написанная только что, получала возможность прозвучать сразу. Это важно для композиторов, чтобы они понимали, как и что они пишут. Также, это важно для хоровых коллективов-исполнителей – они видят “живых классиков” и имеют возможность с ними пообщаться, увидеть их новый музыкальный язык, научиться новым исполнительским приёмам и понять через это – что такое современное искусство. Поэтому, моё жизненное кредо – это пропаганда современной музыки в принципе и отечественной современной хоровой композиторской школы, в частности» (цит. по: [2]).

³ Первым опытом обращения к иноязычному источнику стали хоры на стихи Б. Брехта “Von Genuss der Ehemanner” (2018) и “Entdeckung an einer jungen Frau” (2023). В 2024 году композитор написал хоровой концерт «Свет истины» с текстами на армянском языке.



Стилевой универсализм и стремление к межкультурной коммуникации делают правомерной постановку вопроса о диалогической природе творчества С. Екимова. В рамках статьи данная тема освещается на примере додекафонно-сонористической фантазии “Agnus Dei”, посвящённой 150-летию Арнольда Шёнберга. В творчестве С. Екимова – это редкий случай обращения к додекафонии⁴, тем интереснее рассмотреть способы претворения диалога, реализующегося в рамках «чужой» для композитора музыкальной системы.

Додекафонно-сонористическая фантазия написана С. Екимовым в 2023 году. Поводом к её сочинению послужила просьба студентки отделения хорового дирижирования Нижегородской государственной консерватории имени М.И. Глинки написать хоровую композицию, в которую был бы включён солирующий баян. Идея соединить хор со звучанием этого инструмента вдохновила композитора. По мере работы в сочинение был добавлен тюр⁵.

“Agnus Dei” был исполнен 27 мая 2024 года на государственном экзамене по дирижированию в Нижегородской консерватории. Российская премьера сочинения состоялась 10 июня 2024 года на сцене Большого зала Московской консерватории в рамках Пятого музыкального фестиваля «Рождённые Россией». Додекафонно-сонористическая фантазия прозвучала в исполнении Ансамбля современной хоровой музыки “Altro Coro” (художественный руководитель и дирижёр – Александр Рыжинский). Солистами выступили Мария Власова (аккордеон) и Анастасия Машковская (сопрано). Партию тюра исполнил сам композитор.

Произведение посвящено А. Шёнбергу (о чём на титуле имеется соответствующее указание), поэтому фундамент композиционной техники пьесы составила додекафония. Однако её трактовка в “Agnus Dei” весьма своеобразна. Вольный подход к одной из самых рациональных техник композиции, как представляется, был определён адресатом посвящения.

Напомним, что «метод композиции с двенадцатью

лишь между собой соотнесёнными тонами» был открыт А. Шёнбергом в начале 1920-х годов. Он обуславливался необходимостью упорядочить атональное письмо. Первыми сочинениями, созданными в додекафонной технике, стали появившиеся в 1920–1923 годах Пять фортепианных пьес ор. 23, Серенада для камерного ансамбля ор. 24 и Сюита для фортепиано ор. 25. В этих ранних работах серия трактовалась А. Шёнбергом как тема, ряд транспонировался, проводился в четырёх линейных формах (прямой, инверсионной, ракоходной и ракоходно-инверсионной), но при этом разбивался на сегменты. Последние переставлялись и внутри них нередко изменялся порядок звуков. Показательно, что сам композитор называл серию «основная конфигурация» (Grundgestalt). Данное понятие отражало характер использования ряда как упорядоченного многоголосного двенадцатитонового комплекса. По словам Н.О. Власовой, А. Шёнберг трактовал ряд «как определённый тематический (мотивный) тезаурус» [5, с. 173].

В последующих произведениях серийные ряды зачастую мыслились композитором в виде сочетания двух гексахордов. Не менее важно и то, что на А. Шёнберга продолжало оказывать влияние тональное мышление. Это проявлялось, например, в использовании высотных рядов, начальные звуки которых находились в кварто-квинтовых отношениях (то есть как бы в тонико-доминантовых позициях), или в окончаниях пьес, завершающихся основной формой ряда (то есть композитор опирался на принцип тональной замкнутости, действующей теперь в условиях серийной композиции).

Особенно свободно новая «обретённая» техника проявилась в Третьем струнном квартете ор. 30 (1927). Здесь А. Шёнберг с самого начала не экспонирует серию в линейном виде, а делит её на сегменты, так что она функционирует как «мотивный конгломерат» [там же, с. 184], и предлагает несколько вариантов ряда. Подобный полиморфизм – характерная черта поздней додекафонии композитора. Так, в Струнном трио ор. 45 (1946) порядок звуков свободен, а роль серии сводится, по словам Н.О. Власовой, к двенадцатитоновому высотному резервуару. «Основой звуковысотной организации, – пишет исследователь, – становятся сочетания двух комплементарных гексахордов, при этом первая и вторая половины ряда проводятся отдельно и независимо друг от друга. По ходу развития возникают всё новые и новые варианты сочетаний, переплетений, интерполяций...» [там же, с. 246–247].

Ещё одной важной чертой поздней додекафонии А. Шёнберга становится её синтез с тональной системой,

⁴ Помимо фантазии, в творческом портфеле композитора есть ещё одно сочинение, в котором используется серийная техника – «Строки Льва Толстого» из романа «Война и мир» для двенадцатиголосного смешанного хора а cappella. Композиция была сочинена в 2018 году для Всероссийского конкурса композиторов «Крейцерова соната», приуроченного к 190-летию со дня рождения писателя, и удостоилась II премии в номинации «Сочинение для хора а cappella или в сопровождении фортепиано».

⁵ Тюр – хакасский ударный инструмент, односторонний мембранофон.



ярким примером чему служит «Ода Наполеону» ор. 41 (1942). Звуковысотная организация сочинения базируется на гексахорде, который транспонируется и дополняется до полного двенадцатизвучия. Его звуковой состав при свободной перестановке тонов даёт ряд одноимённых трезвучий. Их сочетание формирует гармоническую систему «Оды», поэтому завершение пьесы аккордом *Es-dur* оказывается вполне закономерным.

Таким образом, к основным чертам шёнберговской додекафонии относятся линейная презентация серии в начале произведения, дифференциация ряда на части, обладающие изоморфными свойствами, использование гексахордовой комбинаторики и свободной перестановки звуков, привлечение тональных элементов.

Рассмотрим теперь трактовку додекафонии в пьесе С. Екимова.

“Agnus Dei” предназначен для смешанного хора, баяна и тюра. Хоровая часть партитуры складывается из 12 самостоятельных голосов, возникших на основе тройного *divisi* четырех хоровых партий. Это многоголосие апеллирует к важному для додекафонии числу, которое в контексте духовного жанра одновременно выступает и одним из способов сакрализации звукового пространства.

В основу композиции положен текст молитвы “Agnus Dei”, входящей в литургическую службу римско-католической церкви. Имя «Агнец божий» заимствовано из «Евангелия от Иоанна», где подобным образом к Христу обращается Иоанн Креститель. Обычно “Agnus Dei” является частью мессы, которая исполняется ближе к концу литургии, его текст представляет собой троекратное повторение одной фразы, завершающееся просьбой о милости: “Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis” («Агнец Божий, берущий на Себя грехи мира, помилуй нас»). В заупокойной мессе (реквиеме) слова *miserere nobis* заменяются на слова *dona eis requiem* («даруй им покой»). С. Екимов использует вариант текста, предназначенный для заупокойной мессы, что связано с мемориальным характером сочинения.

Структура Фантазии членится на три раздела. Критериями разграничения выступают смена фактуры и приёмов композиторской техники. Формообразующую функцию несёт также тюр, который открывает произведение. Его включение и выключение дифференцирует разные фазы в развёртывании композиции.

Первый раздел по протяжённости наиболее масштабный и охватывает фактически половину сочинения (58 тактов из 117). Он основан на первой строке молитвы (“Agnus Dei qui tollis peccata mundi”).

Фундамент звуковысотной организации этого

раздела составляет техника двенадцатитоновых полей, сочетаемая с техникой рядов⁶. В отличие от серийности, метод полей не предполагает строгой порядковой регламентации двенадцатитонового ряда. Двенадцатитоновое поле представляет собой «совокупность высот, распределённых по вертикали и горизонтали» [14, с. 216].

Первое двенадцатитоновое поле возникает в тт. 9–15 (пример 1). Оно образуется путём распределения звуков ряда между двенадцатью хоровыми партиями: A1, S3, T2, S2, B2, A2, S1, A3, B3, T3, B1, T1 (схему последовательности высот, унифицированную в пределах одной октавы, см. в примере 2). Баян дублирует данное поле с ремаркой *quasi echo*. Композитор при этом обращается к диагональному типу фактуры, благодаря которому горизонтальное развёртывание ряда постепенно преобразуется в двенадцатитоновый аккорд.

Каждый слог текста (“Agnus Dei”) получает разную тембральную окраску. Подобный приём заставляет вспомнить о знаменитом шёнберговском принципе *Klangfarbenmelodie*, который С. Екимов переводит в область хоровой фактуры.

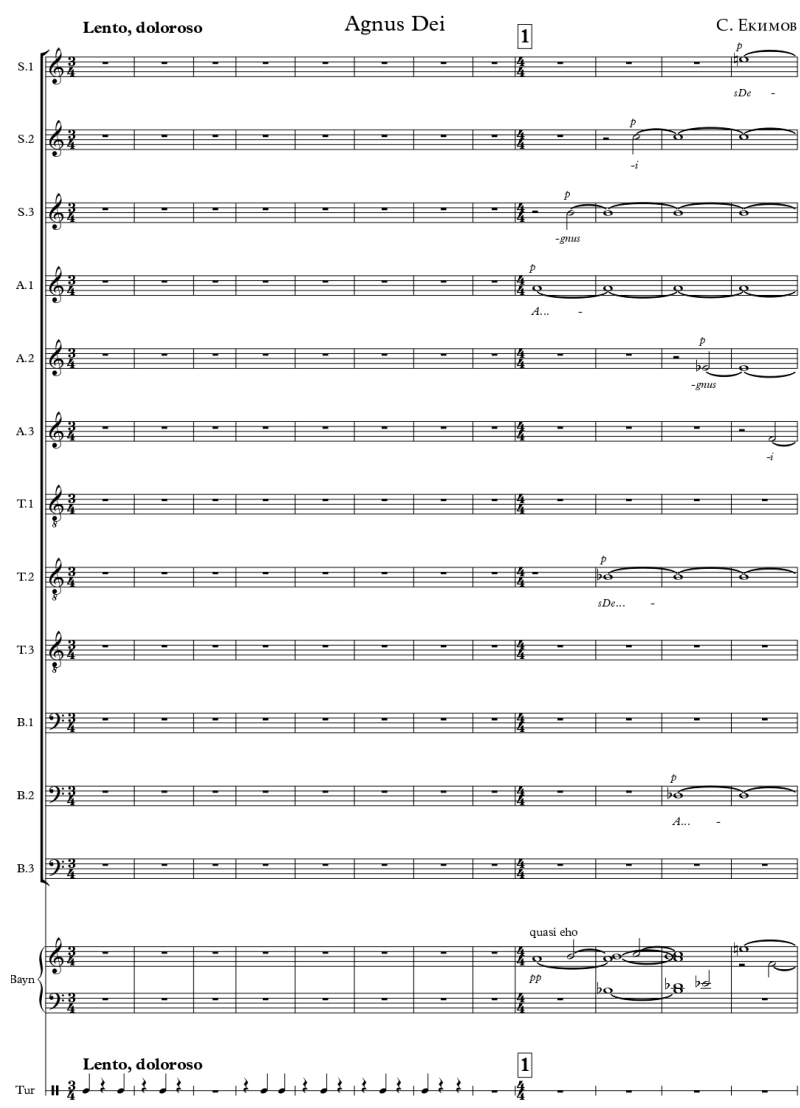
Данный двенадцатитоновый комплекс повторяется затем в партии баяна, однако звуки теперь распределены по гексахордам, образующим два диссонантных аккорда. При этом композитор меняет последовательность шестёрок.

В цифрах 2, 3 и 4 возникают новые двенадцатитоновые поля. Звуки внутри них распределены совершенно иначе. В новых комплексах важную роль играют тембровые изменения. Если в первом проведении была заметна тенденция к тембровому смешению голосов, то при появлении второго двенадцатитонового комплекса С. Екимов разбивает ряд на четыре трёхзвучных сегмента и поручает их темброво-однородным группам: T3, T, 2, T1; S3, S2, S1; A1, A2, A3; B1; B2, B3. В третьем и четвёртом двенадцатитоновых полях голоса также движутся тройками, вновь в тембровом смешении. При этом в ц. 3 в каждой группе партии вступают поочередно снизу вверх (B1, A2, S3; T3, A1, S2; B3, T2, A3; B1, T1, S1). В ц. 4 последовательное вступление голосов приводит к вертикальным двенадцатизвучиям. Подобное фактурное и темброво-регистровое оформление можно трактовать символическим образом – как восхождение человеческой души в Горний мир, к Творцу.

Сравнение высотного содержания двенадцатитоновых полей показывает, что все они состоят, по сути, из изоморфных групп (пример 3). Особенно заметным

⁶ Подробнее о данных техниках и их различии см.: [7].

Lento, doloroso **Agnus Dei** 1 С. ЕКИМОВ



Пример 1. С. Екимов. Agnus Dei, т. 1–12

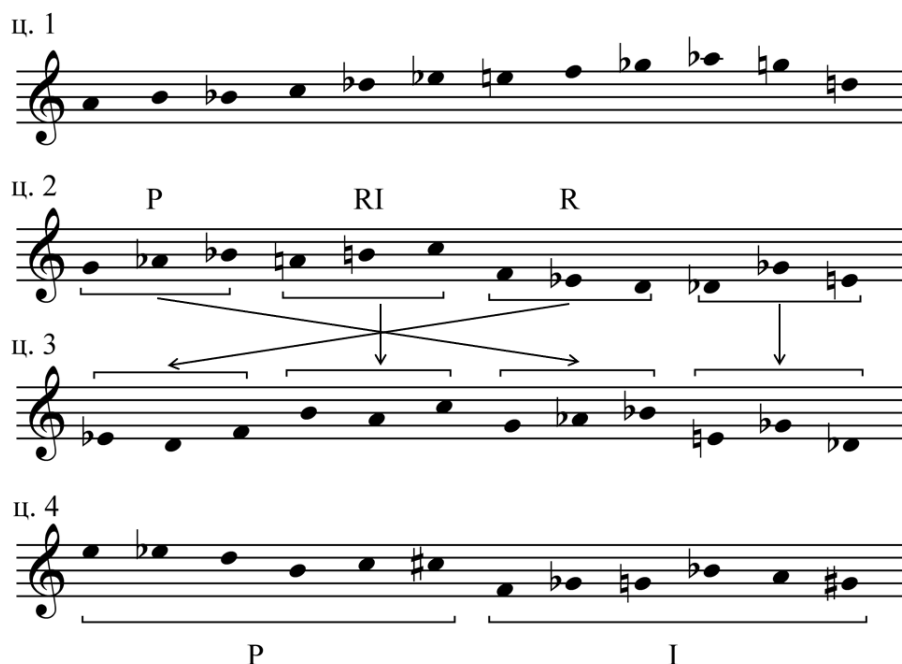


Пример 2. Сергей Екимов. Agnus Dei. Последовательность высот в первом двенадцатитоновом поле

это становится при сравнении полей в ц. 2 и 3, которые включают одинаковые высотные сегменты (с учётом перестановки звуков), отличающиеся лишь порядком следования. Сами группы по своей интервальной структуре и тенденции к симметричности ориентированы скорее на веберновскую технику, поскольку в рядах преобладают малые и большие секунды и, кроме того,

многие сегменты соотносятся между собой как линейные формы серии. Например, первые тройки в звуковом комплексе ц. 2 можно представить, как P, RI и R, а ряд из ц. 4 является полностью симметричным: его второй гексахорд оказывается инверсией первого.

Отметим, что если поначалу партия баяна фактически дублировала хоровую фактуру, а её аккордовые



Пример 3. С. Екимов. *Agnus Dei*. Высотное содержание двенадцатитоновых полей (ц. 1–4)

последовательности выполняли функцию своеобразных агглютинатов⁷ (звуки в буквальном смысле склеивались, после чего «в осадке» оставались отдельные части двенадцатитоновых комплексов), то в конце первого раздела она обособляется. В ц. 4 у баяна появляется фигурационное движение по разнообразным септаккордам, а завершается раздел полисозвучием, объединяющим уменьшенный и большой минорный септаккорды, которые находятся в полутоновом сопряжении. Таким образом, в конце первого раздела возникает контраст: кластерному двенадцатитоновому комплексу хора противопоставляется полиаккорд баяна, состоящий из субаккордов терцовой структуры. Иными словами, в недрах индифферентного к интервальной характерности сонора рождаются созвучия, обладающие индивидуализированным обликом.

Во втором разделе (с ц. 5, т. 59–82) появляются два новых вида композиционной техники – тональная (у баяна) и алеаторная (у хора). Данный раздел основан на заключительной фразе молитвы “*Agnus Dei*”, содержащей просьбу даровать покой – “*dona eis requiem*”. Хоровая ткань выстраивается из напластования однородных в интонационном отношении фактурных фигур, отличающихся ритмически, которые повторяются

неопределённое число раз (пример 4). Техника двенадцатитоновых полей при этом продолжает сохранять свое значение. Так, каждая группа голосов (сопрано, альты, тенора, басы) опирается на трёхзвучные сегменты, представляющие пермутацию двенадцатитонового ряда из ц. 2.

Начальная реплика баяна имеет атональный характер. Выразительную роль здесь приобретают тритоны и скачки на септиму. С т. 64 происходит переключение в тональную систему. С. Екимов использует достаточно типовые обороты классической гармонии, основанные на полном функциональном обороте T-S-D-T, но при этом даёт и неожиданные тональные сопоставления с хроматическими медиантами (шубертовой VI и III минорной), ставшими характерными идиомами романтического стиля (пример 4). Партия баяна звучит на фоне алеаторной хоровой фактуры. Сопряжение двенадцатитоновой хроматики и тональности вносит в общее звучание элемент какофонии.

Секвенция в партии баяна, основанная на последовательности I₇–IV₇, приводит к остановке на уменьшенном септаккорде, к которому добавляется субаккорд нетерцовой структуры. После чего инструмент декларирует пермутированный двенадцатитоновый ряд из ц. 2 на фоне хорового двенадцатитонового кластерного поля.

Третий раздел (с ц. 6, т. 84–117) написан в тональности b-moll, он основан на повторении полного текста

⁷ Агглютинат – понятие, использующееся в биологии, означает осадок, который образуется при склеивании бактерий, эритроцитов и прочих клеток, имеющих антигены.



Пример 4. С. Екимов. *Agnus Dei*, т. 64–69

молитвы “*Agnus Dei*”. К хоровой палитре добавлено сопрано соло. Звуковой колорит, несмотря на тональную основу, отличается диссонантной терпкостью, поскольку гармония насыщена полифункциональными и полиаккордовыми структурами, образованными с помощью многотерцовых созвучий. Вертикаль в основном состоит из ундецим- и терцдецимаккордов, звуки которых фактически включают в себя полную диатонику *b-moll*. Обертоновый спектр наделяет гармоническое поле особым характером звучания. Переход к диатоническим терцовым «небоскреbam» заметно смягчает остроту диссонантного напряжения предыдущих разделов и в контексте всей пьесы может трактоваться как просветление колорита.

В музыкальную ткань данного раздела С. Екимов внедряет широко известные семантические фигуры

(раздел начинается с фригийского оборота), насыщает интонационную линию солирующего сопрано типовыми мелодическими ходами, имеющими формульный характер. Такова, например, фигура группетто, появляющаяся на словах *mundi* и *requiem*. Изучая её историческое бытование, Э. Курт отмечал, что в полифонической музыке это мелодическое образование выступало «проявлением линейной энергии», приготавливая движение мелодии к широкому скачку вверх. Но у композиторов послебаховского периода, в частности, у Бетховена, группетто становится «средством выражения чувствительности» [8, с. 490]. У романтиков группетто, выписанное нотами, получает различные толкования, выражающие как внешнюю изобразительность, так и субъективированные ощущения. В сочинении С. Екимова, в рассматриваемой фигуре выявляются



разные трактовки. Замкнутый характер группетто, обусловленный остановкой на опеваемом звуке, связь со словами «мир» и «покой» придают типовому обороту характер возвышенного парения. В то же время последующие скачки на широкие интервалы заставляют воспринимать его как импульс к последующему движению ввысь.

“Agnus Dei” заканчивается двухголосным канонем в партии баяна, который сопровождается многозвучным полиаккордовым комплексом хора. Последний включает шесть диатонических звуков (*b, c, d, f, g, a*). Благодаря доминирующим квинтам, квартам и большим секундам заключительное созвучие приобретает хоть и терпкий, но просветлённый колорит. Сочинение завершается постепенно растворяющимися в пространстве звучанием полиаккордов и заключительным ударом тюра.

В целом, общая концепция пьесы может быть интерпретирована в эстетическом плане как движение от дисгармонии к гармонии или, точнее, от парафонии к эвфонии⁸, естественным образом связываясь с литургическим текстом, содержащим молитву о вечном покое. В композиционно-техническом аспекте отражением этой идеи становится переход от сонорно трактованной додекафонии к сонорно трактованной тональности, от хроматики к диатонике, от двенадцатитоновых комплексов к гармоническим полям.

Проведённый анализ показывает, что додекафонно-сонористическая фантазия “Agnus Dei” основана на взаимодействии разнообразных композиторских техник: тональности, атональности, додекафонии, сонористики, алеаторики. Додекафонный метод трактуется С. Екимовым своеобразно. По сути, в сочинении отсутствует серия как исходный структурный инвариант, хотя некоторые ряды явно имеют производный характер (напомним о сходстве рядов в ц. 2, 3 и 5). Произведение базируется на технике двенадцатитоновых полей, работа с которыми, однако, содержит отчётливые черты шёнберговского подхода. На это указывает одновременное развёртывание ряда в горизонтальной и вертикальной плоскостях, ведущее к образованию агрегатов, разделение рядов на трёхзвучные сегменты и гексахорды, пермутация звуков внутри них. Наконец, сама концепция пьесы, направленная от двенадцатитоновости в сторону тональности, может интерпретироваться как звуковой портрет мастера Новой венской школы,

известного своей противоречивостью⁹ (недаром за ним закрепился титул консервативного революционера).

Возвращаясь к сравнению додекафонных техник А. Шёнберга и С. Екимова, следует напомнить, что на английский язык слово «серия» переводилось по-разному: “series” (серия), “row” (ряд), “set” (множество). А. Шёнберг предпочитал последний вариант, под которым подразумевалась не столько линейная последовательность звуков (собственно серия), сколько их совокупность (без обязательного регламентирующего порядка) [9]. Именно в таком ключе предстает додекафония и в пьесе С. Екимова. В этой связи закономерно, что композитор использует в заголовке фантазии слово «додекафонная», а не «серийная». Хотя в настоящее время додекафония рассматривается в отечественном музыкознании как историческая и типологическая разновидность серийности [10, с. 169], показательно, что этимология термина даёт основание к более широкому его толкованию. На это, в частности, указывает Л.О. Акопян: «Исходя из этимологии термина, к додекафонии могут быть отнесены любые (в том числе не имеющие отношение к серийной технике) случаи использования 12 неповторяющихся звуковысотных классов подряд, естественно, за исключением хроматической гаммы» [1, с. 187].

Свою фантазию С. Екимов назвал не только додекафонной, но и сонористической. Это вполне оправданно, поскольку основными композиционными единицами в пьесе выступают двенадцатитоновые поля. Важно, что композитор связывает тембровую новацию с именем А. Шёнберга. Как показал анализ, особенности хорового письма в первом разделе отталкиваются от принципа *Klangfarbenmelodie*. Данная шёнберговская идея, по мысли многих исследователей, «является предвидением сонорики в различных её вариантах» [5, с. 76].

Своеобразие “Agnus Dei” С. Екимова обусловлено и его жанровыми чертами. В европейской музыке под фантазией подразумевается жанр, отличающийся творческой свободой и обладающий экспериментальным характером, как в области техники, так и средств музыкального языка. Выбор подобного жанра резонирует с посвящением А. Шёнбергу, композитору, превыше всего ценящему художественную свободу и поиск.

Додекафонно-сонористическая фантазия С. Екимова одновременно выступает и приношением

⁸ Термины «парафония» и «эвфония» как самостоятельные музыкально-теоретические категории, характеризующие специфику звукового материала новой и новейшей музыки, введены Л. Акопяном. См.: [2].

⁹ Дополнительным отражением этой противоречивости можно считать инструментальный состав “Agnus Dei”: духовную музыку, исполняемую на латинском языке, сопровождает ударный мембранофон, предназначенный для вхождения в транс в шаманских практиках.



австрийскому мастеру, и творческим диалогом с ним. Идеи А. Шёнберга оказались плодотворными и открытиями «для самых разных продолжений и истолкований» [5, с. 424]. Как представляется, современному российскому композитору импонирует прежде всего стремление А. Шёнберга к обновлению музыкальных средств выразительности и одновременно к преемственности с традицией, но самое главное – недогматический подход австрийского мастера к собственной

музыкальной системе, признание ее диффузного характера и гибкости. В этом отношении пьесу “Agnus Dei” можно воспринимать и как своеобразную эстетическую декларацию: спустя 150 лет со дня рождения «отца додекафонии» представитель композиторской школы XXI века провозглашает: Шёнберг жив¹⁰.

¹⁰ Перифразированное высказывание П. Булеза «Шёнберг мёртв», давнее название его знаменитому манифесту 1952 года [4].

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Акопян Л.О. Музыка XX века: Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
- 2/ Акопян Л.О. Эвфония и парафония как музыкально-теоретические категории // Искусство музыки: теория и история. 2017. № 16. С. 59–110.
- 3/ Бегунович Д.О. Особенности хорового письма Сергея Екимова на примере концерта «Из акафиста святому благоверному великому князю Александру Невскому» // Труды Санкт-Петербургского государственного института культуры. 2021. Том 224. Русская хоровая культура. С. 8–37.
- 4/ Булез П. Шёнберг мёртв // Булез П. Ориентиры I. Вообразать. Избранные статьи. М.: Логос-Альтера; Eccehomo, 2004. С. 83–90.
- 5/ Власова Н.О. Творчество Арнольда Шёнберга. М.: Издательство ЛКИ, 2007. 528 с.
- 6/ Кошкарева Н.В. Тринадцать пятиголосных мадригалов «Из Рубайят Омара Хайяма» Сергея Екимова: к проблеме современного метода анализа полифонических циклов для хора а cappella // Философия и культура. 2023. № 2. С. 27–36.
- 7/ Курбатская С. Серийная музыка: вопросы теории, истории, эстетики. М.: ТЦ «Сфера», 1996. 388 с.
- 8/ Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера. М.: Музыка, 1975. 551 с.
- 9/ Окунева Е.Г. О понятии серии в теории и практике серийной композиции (проблемы корреляции и исторического развития терминологии) // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2019. № 4. С. 31–43.
- 10/ Окунева Е.Г. Понятия серийной и сериальной музыки в зарубежном и отечественном музыкознании: вопросы терминологических соответствий // Научный вестник Московской консерватории. 2018. № 4 (35). С. 158–173.
- 11/ Петрова Л. Симфония молитв «Рече Господь» Сергея Екимова:

к постановке проблемы // Музыкальное образование в современном мире. Диалог времен: сборник научных трудов. Вып. 10. Ч. 2. СПб.: Скифия-Принт, 2020. С. 111–119.

12/ Рыбалко А.И. Претворение и трансформация поэтического замысла в цикле «Три хора на стихи И. Бродского» С. Екимова // Труды Санкт-Петербургского института культуры. 2021. Том 224. Русская хоровая культура. С. 95–103.

13/ Труханова А.Г. Духовная музыка в современном культурном пространстве России (на примере творчества С.В. Екимова) // Культурология, филология, искусствоведение: актуальные проблемы современной науки: сб. ст. по матер. IX–X междунар. науч.-практ. конф. № 4–5 (8). Новосибирск: СибАК, 2018. С. 10–16.

14/ Холопов Ю. Задания по гармонии. М.: Музыка, 1983. 287 с.

REFERENCES

- 1/ Hacobian, L.O. (2010), *Muzyka XX veka: Entsiklopedicheskiy slovar'* [Music of the 20th Century: An Encyclopedic Dictionary], Praktika, Moscow, 855 p. (In Russ.)
- 2/ Hacobian, L.O. (2017), “Euphony and Paraphony as Music-Theoretical Categories”, *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya* [Art of Music: Theory and History], no. 16, pp. 59–110. (In Russ.)
- 3/ Begunovich, D.O. (2021), “Features of Sergei Ekimov’s Choral Writing on the Example of the Concert ‘From the Akathist to the Holy Grand Duke Alexander Nevsky’”, *Trudy Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury* [Proceedings of the St. Petersburg State Institute of Culture], vol. 224, Russian Choral Culture, pp. 8–37. (In Russ.)
- 4/ Bulez, P. (2004), “Schoenberg is Dead”, *Bulez P. Orientiry I. Voobrazhat'*. *Izbrannye stat'i* [Orientations I. Imagine. Selected articles], Publishing House Logos-Al'tera; Eccehomo, Moscow, pp. 83–90. (In Russ.)



5/ Vlasova, N.O. (2007), *Tvorchestvo Arnol'da Shenberga* [The Work of Arnold Schoenberg], Publishing House LKI, Moscow, 528 p. (In Russ.)

6/ Koshkareva, N.V. (2023), "Thirteen Five-voice Madrigals 'From the Rubaiyat of Omar Haiyam' by Sergey Ekimov: on the Problem of the Modern Method of Analyzing Polyphonic Cycles for a Cappella Choir", *Filosofiya i kul'tura* [Philosophy and Culture], no. 2, pp. 27–36. (In Russ.)

7/ Kurbatskaya, S. (1996), *Seriynaya muzyka: voprosy teorii, istorii, estetiki* [Serial Music: Questions of Theory, History, Aesthetics], TTs "Sfera", Moscow, 388 p. (In Russ.)

8/ Kurt, E. (1975), *Romanticheskaya garmoniya i ee krizis v "Tristane" Vagnera* [Romantic Harmony and its Crisis in Wagner's Tristan], *Muzyka*, Moscow, 551 p. (In Russ.)

9/ Okuneva, E.G. (2019), "Concept of a Series in the Theory and Practice of Serial Composition (Problems of Correlation and Historical Development of Terminology)", *PHILHARMONICA. International Music Journal*, no. 4, pp. 31–43. (In Russ.)

10/ Okuneva, E.G. (2018), "Concept of Serial Music in Western and Russian Musicology: Issues of Terminology", *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory*, no. 4 (35), pp. 158–173. (In Russ.)

11/ Petrova, L. (2020), "Symphony of Prayers 'The Lord Speaks' by Sergey Ekimov: Towards Setting the Problem", *Muzykal'noe obrazovanie v sovremennom mire. Dialog vremen: sbornik nauchnykh trudov* [Musical Education in the Modern World. The Dialogue of Times: A Collection of Scholarly Papers], issue 10, part 2, Skifiya-Print, St.Petersburg, pp. 111–119. (In Russ.)

12/ Rybalko, A.I. (2021), "The Realization and Transformation of a Poetic Idea in the Cycle 'Three Choirs Based on the Poems of I.Brodsky' by S.Ekimov", *Trudy Sankt-Peterburgskogo instituta*

kul'tury [Proceedings of the St.Petersburg State Institute of Culture], vol. 224, Russian Choral Culture, pp. 95–103. (In Russ.)

13/ Trukhanova, A.G. (2018), *Spiritual Music in the Modern Cultural Space of Russia (on the Example of S.V. Ekimov's Creativity)*, *Kul'turologiya, filologiya, iskusstvovedenie: aktual'nye problemy sovremennoy nauki: sb. st. po mater. IX–X mezhdunar. nauch.-prakt. konf. No 4–5 (8)* [Cultural Studies, Philology, Art: Actual Problems of Modern Science: A Collection of Articles on the Materials of the IX–X International Scholarly Practical Conference. No. 4–5 (8)], SibAK, Novosibirsk, pp. 10–16. (In Russ.)

14/ Kholopov, Yu.N. (1983), *Zadaniya po garmonii* [Harmony Tasks]. *Muzyka*, Moscow, 287 p. (In Russ.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Окунева Екатерина Гурьевна, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова

E-mail: okunevaeg@yandex.ru

Пименова Светлана Вячеславовна, студентка кафедры теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова

E-mail: sveta.pim2018@gmail.com

AUTHORS INFORMATION

Ekaterina G.Okuneva, D. Sc. (Art Criticism), Professor, Music Theory and Composition Department, Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire

E-mail: okunevaeg@yandex.ru

Svetlana V. Pimenova, student, Music Theory and Composition Department, Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire

E-mail: sveta.pim2018@gmail.com