

Научная статья
УДК 780.614.334
DOI: 10.36871/hon.202601127

СЮИТА МАРГАРИТЫ ЗЕЛЁНОЙ “HOMAGE” ДЛЯ КОЛОРАТУРНОГО СОПРАНО И ВИОЛОНЧЕЛИ: МУЗЫКАЛЬНАЯ ПОЭТИКА

Ирина Васильевна Алексеева

Уфимский государственный институт искусств
имени Загира Исмагилова
450008, Российская Федерация, Республика Башкортостан,
Уфа, улица Ленина, 14
alexeevaiv@mail.ru, ORCID: 0000-0002-6344-1706

Музыкальное искусство начала XXI века отличает многообразие новых жанров, форм, изменчивость стилевых ориентиров, сложность и многозначность интонационного языка. В этой связи возникает острая потребность в поиске механизмов анализа художественного мира и поэтики современных произведений. Сквозь призму теории музыкального текста в статье рассматривается неизученное западным и российским музыковедением сочинение “Homage” («Посвящение», 2004) для колоратурного сопрано и виолончели композитора Маргариты Зелёной — нашего бывшего соотечественника, много лет живущего в Нью-Йорке. Неизвестное российским композиторам, исполнителям и слушателям, оно является чрезвычайно интересным по замыслу и средствам воплощения музыкального содержания, отличается своеобразием художественного мышления автора. В то же время сочинение демонстрирует общие для культуры XXI века закономерности, связанные с рефлексией, творческим осмыслением музыкальных пластов прошлого. Части опуса Зелёной программно обращены к «Вокализу» С. Рахманинова, «Дон-Жуану» М. Цветаевой, а также И. Стравинскому (вариации на мелодию русской песни «Летят утки»). посредством компаративного анализа в статье изучаются подходы композитора к трактовке заимствований. Рассматриваются особенности лексики, драматургии, а также композиционного метода автора. Отмечается театральность как специфическое свойство мышления композитора, обуславливающее своеобразие художественной концепции опуса. Рождающееся на пересечении «своего» и «чужого» сочинение органично включается в контекст постмодернизма. Вместе с тем музыкальную стилистику отличает типичная для классико-романтической эстетики красота, лиризм, обостренная интонационная выразительность. Автор выражает надежду, что подучившее резонанс на Западе сочинение станет известным, и его достойно оценят российские музыканты.

Ключевые слова: современная музыка, музыкальная поэтика, сюита Маргариты Зелёной, посвящения, С. Рахманинов, М. Цветаева, И. Стравинский, русский фольклор, проблемы полистилистики, межстилевое взаимодействие

Для цитирования: Алексеева И. В. Сюита Маргариты Зелёной “Homage” для колоратурного сопрано и виолончели: музыкальная поэтика // Художественное образование и наука. 2026. № 1 (46). С. 127–140. <https://doi.org/10.36871/hon.202601127>

Original article

MARGARITA ZELENAYA'S SUITE *HOMAGE FOR COLORATURA SOPRANO AND CELLO: MUSICAL POETICS**Irina V. Alekseeva*Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov
14 ul. Lenina, Ufa, Republic of Bashkortostan, 450008, Russian Federation
alexeevaiv@mail.ru, ORCID: 0000-0002-6344-1706

The musical art of the early XXIst century is distinguished by a variety of new genres, forms, variability of stylistic guidelines, complexity and polysemy of intonation language. In this regard, there is an urgent need to develop mechanisms for analysing the artistic world and poetics of new works. Through the lens of musical text theory, this article examines the composition *Homage (Dedication, 2004)* for coloratura soprano and cello by our compatriot and contemporary, composer Margarita Zelenaya, who has lived in New York for many years. Unknown to Russian composers, performers and listeners, it is extremely interesting in its concept and means of embodying musical content. At the same time, as a component of world culture, it demonstrates the general patterns of the author's artistic thinking, which are outlined in the article. Zelenaya's opus includes pieces dedicated to: *Vocalise* by S. Rachmaninov, *Don Juan* by M. Tsvetaeva, and variations on the melody of the Russian song *Ducks Are Flying* by I. Stravinsky. Through comparative analysis, the article studies the composer's approach to the interpretation of the works that were significant in the XXth century. It considers the features of the author's vocabulary, dramaturgy, and creative method. The theatricality of the composer's thinking is noted as a specific property that determines the originality of the artistic concept of the work. Born at the intersection of "one's own" and "the other's", this work is organically included in the postmodernist context. At the same time, the musical style is distinguished by the beauty, lyricism, and heightened intonational expressiveness that are typical of Classical-Romantic aesthetics. The author hopes that the work, which has received recognition in the West, will be duly appreciated and become popular among Russian musicians.

Keywords: contemporary music, musical poetics, Margarita Zelenaya's suite, dedications, S. Rachmaninoff, M. Tsvetaeva, I. Stravinsky, Russian folklore, problems of polystylistics, inter-style interaction

For citation: Alekseeva I. V. Margarita Zelenaya's Suite *Homage* for Coloratura Soprano and Cello: Musical Poetics. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2026, no. 1 (46). P. 127–140. <https://doi.org/10.36871/hon.202601127> (In Russian)

Творчество Маргариты Зелёной — талантливое композитора, пианистки, достойного представителя мировой современной музыкальной культуры отличает тесная связь с традициями российской академической школы¹. Зелёная в 1979 году закончила ком-

позиторское отделение ГМПИ им. Гнесиных, где в классе Г. И. Летинского происходило становление ее творческого метода. Обучение, ориентированное на лучшие классикоромантические образцы общеевропейской и русской музыки, было открыто для всего нового. Эта особая внутренняя свобода, характерная для современных композиторов, является своеобразным «ключом» к постижению музыки Маргариты Зелёной, кото-

¹ Биография живущей в Нью-Йорке М. Зеленой — музыканта, члена союза композиторов-женщин Америки — включена в 61-е издание "*The Who's Who in America and Who's Who Among American Women*" о самых известных и влиятельных женщинах. Сведения даны по жизнеописанию, расположенному на сайте: *Margarita Zelenaya. Composer Profile*. URL: <https://www.nycomposers.org/composers/margarita-zelenaia.html> (дата обращения: 14.10.2025)

и каталогу: *Margarita Zelenaya. Compositions — Margarita Zelenaya*. URL: <https://www.revisemysite.com/pdfs/133-MargaritaZelenaiaDossier.pdf> (дата обращения: 14.10.2025)

рая говорит о себе, что «всегда была “птицей вольной”» [2] и преодолевала всякого рода границы, в том числе и территориальные. Тем не менее отечественная музыка второй половины XX века оказала серьезное влияние на стилевые предпочтения композитора, а кумирами Маргариты Зелёной стали В. Гаврилин, Б. Чайковский и Б. Тищенко, которые обозначили творческие ориентиры музыканта.

Стремление разомкнуть границы между различными видами искусства и шире — различными типами культуры обусловило устойчивый интерес к музыкальному театру, который стал наиболее плодотворным для творчества современного композитора. В разное время Маргаритой Зелёной созданы оперы «Снова Винни-Пух» (1985), «*Thum Thumb*» (1995), «Калигула»². Непосредственно связаны с театром мюзикл «Приключения Алисы в Стране Чудес» (1989), музыкальная драма «Ронни и Берк» (1988)³, музыка к «Демону» М. Ю. Лермонтова» (2005) и детская сказка «Лев, который не мог рычать» (2009).

Несмотря на то что Зелёная не причисляет себя ни к одному современному течению, а в сочинениях отсутствуют радикальные эксперименты с расщеплением или препарированием звука инструментов, ее творчество является близким эстетике постмодернизма. При этом процесс создания автором опусов мыслится как ассимиляция и синтезирование всего опыта мировой музыкальной культуры, что отчасти находит воплощение в методе полистилистики. «Диалог» культур, взаимодействие живописи, литературы, театра, а также академического направления с фольклорным, джазовым и шире — музыкой «третьего пласта» (В. Дж. Конен) дает возможность композитору отражать восприятие современной картины мира.

Сочинения Маргариты Зелёной разнообразных жанров и направлений отличает

многогранность тем и сюжетов. Эстетический вектор зарубежного творчества, во многом обусловленный интересом автора к театру, определяет поэтику синтетических и чисто инструментальных, а также камерных жанров для различных составов. Последние, на наш взгляд, занимают центральное место в наследии композитора. Среди таких опусов Сюита «Пантомимы» для клавирина и фортепиано (2000), Духовный концерт «Византийские песнопения» для виолончели соло (2008), Поэма «Моление о чаше по картине Эль Греко» для альты и фортепиано и «Дуэт» для виолончели и фортепиано (2001), «Двойные вариации по Мусоргскому» для фортепиано (2013) и многие другие. Премьеры ее сочинений весьма успешны⁴.

Обозначаемая в вербальном и/или живописном компоненте театральность проявляется и в методе цитирования анонимных⁵ или заимствованных из сочинений композиторов фрагментов⁶. Проходя этап творческого переосмысления («перекодирования», по М. М. Лотману), они создают в опусах принципиально новое художественное пространство с новым языком. В этом смысле уникальным по замыслу и его интонационному воплощению является цикл “*Homage*” (далее «Посвящение»⁷) для колоратурного сопрано

⁴ В Линкольн-центре (2008) — Сюита для струнного квартета «Август. Закатное цветение», в Метрополитен-музее (2012) — «Псалмодия» для виолончели и фортепиано (часть Духовного концерта «Византийские песнопения»), в Московской консерватории им. П. И. Чайковского (2014) — Музыка для фортепиано и ударных «У черты времени» (URL: http://www.mosconsrv.ru/ru/concert/138633_5/31/2014 (дата обращения: 14.10.2025))

⁵ Так, вторая часть «Дуэта» представляет вариации на тему григорианского хорала, а в Духовном концерте «Византийские песнопения» использованы авторские рекомпозиции подлинных гимнов.

⁶ В основу фортепианных «Двойных вариаций по Мусоргскому» легли цитаты из оперы М. П. Мусоргского «Борис Годунов» — «Ариозо Юродивого» и «Песня Варлаама» (см. статью автора [1]).

⁷ Аудиозапись и краткие сведения о сочинении см. на сайте: *Margarita Zelenaia. Homage, vocal cycle in three movements (in English and Russian, combination of both languages) for soprano coloratura (or soprano, or counter tenor) and cello*. URL: <https://margaritazelenaia.com/compositions/homage-vocal-cycle-in-three-movements-in-english-and-russian-combination-of-both-languages-for-soprano-coloratura-or-soprano-or-counter-tenor-and-cello> (дата обращения: 14.10.2025). Здесь и далее англоязычные обозначения и цитаты даются в переводе автора статьи.

² В одном из произведений недавнего времени — двухактной опере «Калигула» (либретто Игоря Цунского, режиссера, драматурга и критика) на сюжет одноименной экзистенциальной драмы А. Камю наиболее ярко проявилось мастерское владение оркестровыми ресурсами. Лирико-психологическое сочинение соединило в себе принципы музыкальной драмы, оперы-оратории и монооперы.

³ Большинство из созданных до отъезда из России (1999) сочинений были поставлены в театрах или студиях Москвы. Так, премьера детской оперы «Снова Винни-Пух» состоялась в музыкальном театре Н. Сац.

и виолончели. Однако он до сих пор остается неизвестным ни для российского исполнителя или слушателя, ни для зарубежных или отечественных музыковедов. При этом музыкальная поэтика сочинения содержит множество интересных открытий, которые, надеемся, станут очевидными благодаря анализу его художественного мира, отображенного в звуковой материи. В этой связи особое внимание обратим на идею, концепцию и драматургию «Посвящения». Его лексикографию, формирующуюся на пересечении «чужого» и «своего» слова, даст возможность выявить методология теории музыкального текста (М. Г. Арановский [3]).

У сочинения Маргариты Зелёной «Посвящение» интересная судьба. Произведение написано по заказу Дэвида Хонга⁸, художественного руководителя нью-йоркского ансамбля *“One World Symphony”* и должно было предварять исполнение «Весны священной» И. Стравинского. Его премьера состоялась в 2004 году в рамках серии концертов коллектива, а далее было троекратно переложено для различных инструментальных составов (к заголовку добавлялся соответствующий номер). Постоянным участником версий оставалась скрипка как «поющий» вместо сопрано голос, а партнеры менялись — кларнет, виолончель⁹, альт.

Побуждением к появлению сюиты, так Маргарита Зелёная назвала свое трехчастное сочинение, явился поиск «увлекательной идеи». Ею для композитора стало обращение к шедеврам прошедшего века. Их вневременная ценность обусловила расцвет в музыкаль-

ном искусстве второй половины XX — начале XXI века «отраженных» текстов, объединяющих в своем художественном пространстве компоненты музыки и слова. С приходом постмодернизма, как отмечает А. Р. Изергина, «обращение к “чужому” обнаруживает усиление *концептуальности* и выход на *уровень исторического диалога*» [8, 58]. Как «конденсаторы памяти» (М. Ю. Лотман) артефакты прошлого в контексте сочинений Маргариты Зелёной ретранслируют генетическое родство с русской культурой, которая не знает ни пространственных, ни временных границ.

Каждая из частей цикла стала данью уважения к творчеству уникальных личностей — Сергею Рахманинову, Марине Цветаевой и Игорю Стравинскому. Первая родилась под впечатлением композитора от «Вокализа» Рахманинова¹⁰. Вторая часть, «Мечты о Дон Жуане», явилась результатом увлечения композитора еще со студенческой скамьи поэзией Марины Цветаевой, на стихи которой написано более 30 романсов, а также вокальные циклы «Поэма конца» и «Дон Жуан» для сопрано и фортепиано (1994). Идея посвящения Стравинскому, по словам автора, «пришла легко: в основу третьей части легла фантазия на переработанную русскую народную песню “Летят утки”»¹¹. Присутствие посвящения, по словам Н. В. Русановой, «всегда служит своеобразным “сигналом”, заставляющим выдвинуть гипотезу об особом замысле, подразумевающим диалог с адресатом» [12, 3].

Действительно, заголовки к сюите и ее частям свидетельствуют о пристальном внимании Зелёной к различным художественным произведениям, но с одной общей «русской темой». При этом источниками композиторской рефлексии стали различные модели и способы работы с ними. В одном случае — это аллюзия, тончайшие намеки на стилистику «Вокализа» Рахманинова и воссоздание в но-

⁸ Маргарита Зелёная так объясняет традицию издания и исполнения сочинений в Америке: «Здесь принято, чтобы различные солисты и ансамбли связывались с композиторами, объявляя так называемый *“all for score”*. Кому-то нужно для программы произведение тематическое, кому-то — что-то свеженанписанное для определенного состава... Это дает возможность ... композитору услышать свой опус» [2, 34].

⁹ Версия возникла в 2009 году по просьбе скрипачки Жасмин Лин — основательницы квартета «Формоза». См. о премьере сочинения на сайте: *Margarita Zelenai. Homage to Stravinsky* (2004), *Homage, vocal cycle in three movements (in English and Russian, combination of both languages) for soprano coloratura (or soprano, or counter tenor) and cello. One World Symphony's Discography of World, Manhattan, and Brooklyn Premieres // One World Symphony*. URL: https://www.oneworldsymphony.org/opps_composers.shtml (дата обращения: 14.10.2025)

¹⁰ Импульсом стало оригинальное по трактовке исполнение сочинения виолончелистом Йо Йо Ма и певцом Бобби Макферреном, а также рахманиновский квартет.

¹¹ См. об этом на сайте: *Margarita Zelenai. Homage, vocal cycle in three movements (in English and Russian, combination of both languages) for soprano coloratura (or soprano, or counter tenor) and cello*. URL: <https://margaritazelenai.com/compositions/homage-vocal-cycle-in-three-movements-in-english-and-russian-combination-of-both-languages-for-soprano-coloratura-or-soprano-or-counter-tenor-and-cello> (дата обращения: 14.10.2025)

вом сочинении особой духовности звукового мира. Во второй части импульсом для творчества стали не только судьба и стихи поэта, что проявилось в музыкальном «прочтении чужого» слова, но и архетипический образ оболъстителя, заключающий в себе амбивалентность смыслов и обладающий символической емкостью. Наконец, в основу заключительной части лег пересказ (техника адаптации) в авторской манере фольклорной цитаты и ее свободное жанрово-лексическое преобразование в процессе развития.

Три части сюиты объединены идеей диалога композитора с началом прошлого века (все «первоисточники» созданы в период 1914–1917 годов XX столетия). Сочинение стало своего рода ностальгией по прекрасному времени «русского художественного мира» начала XX века, того, который не перестает быть притягательным и созвучным современности. Интерес к нему выражен не через реставрацию, а через припоминание дорогих автору опусов, которые отличает исключительное своеобразие. Посвящения выдающемуся лирику и мелодисту С. Рахманинову и ироничному «антиромантику» И. Стравинскому занимают в сюите крайние позиции. Тем не менее, оказавшись в едином звуковом пространстве, они образуют крепкую интонационную арку между первой и третьей частями. Живущих в одно время композиторов, противоположных по мироощущению и его воплощению в творчестве, объединяет глубокий интерес и знание русской речи без прямого цитирования фольклорных образцов. Для обоих характерна опора на попевочный тематизм с его свободным ритмопластическим вариантно-вариационным претворением, что воплощает различные стороны русского характера — склонность к со- и самосозерцанию и игре. В этой связи логика драматургии в сюите направлена от сакрального к профанному, от глубокого философского размышления к яркой, почти зрелищной театральности. При этом части тесно связаны на микротематическом уровне, поскольку рождаются из однокорневых авторских интонационных ячеек.

Центральная часть, дань поклонения и восхищения личностью и поэзией М. Цветаевой, противоположна по содержанию крайним частям, поскольку погружает слушателя в поэтический мир женщины. В сюите театральность проявляется в игровой драматургии, обращении к необычному составу, в том числе в персонификации музыкальных

тембров и «игре с инструментами». При этом «беседа» автора с шедеврами прошлого отображается в разнообразных диалогах, «мизансценах» в интонационном пространстве сочинения. Смешение же в одном опусе истории и современности, первоисточников из академического музыкального искусства и фольклора, стихов свидетельствует о присутствии черт постмодернизма, Его главным показателем, по словам Е. Я. Лианской, «оказывается историческая симультанность, которая может присутствовать в концентрированном виде в отдельном произведении (через прием полистилистики), а также в композиторском мышлении в целом» [10, 20].

Обращение композитора к трем знаковым для XX века фигурам стало продолжением ключевой для музыкальной культуры этого времени формой самовыражения. В современном опусе волей авторской фантазии любимые образы прошлого включаются в диалог с современностью, демонстрируя межтекстовое «растождествление» (термин М. Г. Арановского) без поляризации. Интерпретация «чужого» построена на его вовлечении в новое тембровое «поле», она проявляется в оригинальной театральной, а иногда и ироничной манере, своеобразных принципах полистилистического интонационного развертывания в контексте «своего». За русской темой стоит обозначенный композитором сюжет о женской доле: «о размышлениях и чувствах, которые испытывает любая женщина в своей жизни: мечта о прекрасной любви (№ 1. Вокализ), затаенное ожидание главного события жизни и, увы, порой несбывшиеся надежды (№ 2. Мечты о Дон Жуане) и, наконец, трезвый, даже юмористический взгляд на случившееся, в котором ирония смешана с отчаянием (№ 3. Летят утки)»¹².

Драматургия сюиты отлична от опусов, музыкальный текст которых строится на основе «чужих» композиционных или текстовых моделей. В этой связи несомненно, что содержание формируется на пересечении разных регистров времени, где прошлое предстает сквозь призму современности. При этом в каж-

¹² См. об этом на сайте: *Margarita Zelenaia. Homage, vocal cycle in three movements (in English and Russian, combination of both languages) for soprano coloratura (or soprano, or counter tenor) and cello.* URL: <https://margaritazelenaia.com/compositions/homage-vocal-cycle-in-three-movements-in-english-and-russian-combination-of-both-languages-for-soprano-coloratura-or-soprano-or-counter-tenor-and-cello> (дата обращения: 14.10.2025)

дой из частей складывается индивидуальное отношение к первоисточнику. Слушатель то наблюдает за интонационными «теньями» оригинала (ч. I), то слышит знакомый поэтический текст с музыкой (ч. II), то сквозь авторские трансформации узнает цитату (ч. III). Общим же становится плодотворный метод отождествления «своего» с «чужим».

Лейтмотивами сюиты стали *интонации трихордов* в кварте и квинте, а также *ритмопластические фигуры танца*, их взаимодействие характеризует «русский мир». Интересно, что плясовая фигура вовсе не входит в лексикон ни одного из первоисточников — ни «Вокализа», ни русской народной песни «Летят утки» и не подразумевается ритмопластикой стихотворной поэмы о Дон Жуане. Но всякий раз вариантно преображаясь, она высвечивает сокровенно русские мотивы. В этой связи вспоминаются слова А. Шнитке о том, что «элементы чуждого стиля обычно служат лишь модуляционным пространством, оттеняющей периферией собственного индивидуального стиля» [14, 100].

Тематизм сюиты основан на многократных повторах и варьировании небольших ритмоинтонационных ячеек. Все музыкальное полотно, стилистически синтетично, так же, как и в опусе Рахманинова, корнями которого, по словам В. П. Бобровского, являются «общерусская культура, русская народная песен-

ность, а также черты классицизма, влияние стиля барокко и, конечно, индивидуальный стиль Рахманинова» [5, 237]. Ткань первой части деривационно вырастает в партии виолончели с сурдиной из одного интонационного зерна, завершающего первую вокальную фразу «Вокализа» Рахманинова. Инвариант представлен звуками (т. 5 *gis-a-cis-e-fis-gis-e*) с опеванием верхнего тона. Этот мелодический импульс «переплавлен» Маргаритой Зелёной в ладопеременную попевку (*h-moll/D-dur*), которая заключает в себе нисхождение по тонам минорного трезвучия (*fis-d-h*), и его зеркальное обращение — восхождение типичного для русской протяжной песни тетрахорда в сексте с захватом тона септимы (*a-d-e-fis-g*). Вариантное повторение мелодического оборота завершается риторической фигурой *circulatio* (*g-fis-e-fis*). Рождается мягкий абрис интонационной волны (Нотный пример 1), который по принципу подобия вариантно повторяется партией сопрано и проецируется на композиционно-драматургическую организацию всей части. Таким же сквозным для организации музыкальной материи становится и принцип нарушения инерционности движения посредством смещения ладовой опоры на малую секунду вниз (т. 3, *f-d-e*) и завершением диатоники хроматикой. При этом повышается «градус» эмоционального накала — от состояния размышления к сдерживаемой страстности.

Нотный пример 1
Зелёная М. «Посвящение». Ч. I «Вокализ (Сергею Рахманинову)».
Фрагмент

The image shows a musical score fragment for Soprano and Violoncello. The Soprano part is in G major, 7/4 time, with a rest. The Violoncello part starts with a dynamic of mp and features a melodic line with a triplet and a fermata. A second system shows the Violoncello part with dynamics p, p sub. mp, and p, and includes a triplet and a fermata.

Текущее интонационное плетение с вариантно-вариационным микротематическим обновлением рождает ассоциации с «Вокализом» Рахманинова. Однако здесь не воссоздаются ни общие композиционные закономерности,

ни лексический словарь текста оригинала, послужившего импульсом для нового опуса. Так, в композиции первоисточника В. П. Бобровского отмечает черты старинной двухчастной формы, вторая часть которой короче ввиду ее

особой роли «длительного кодового завершения» [5, 238–239]. А организация музыкального текста нового сочинения подчинена трехчастности с почти симметричными краями, где каждый раздел открывается виолончелью на новой звуковой высоте с последующим вступлением сопрано на выдержанном звуке. Завершение дано в горизонтальном обращении — вступает сопрано, его реплику имитационно продолжает виолончель.

Главное же отличие заключается в полифоническом полилинейном равноправии мелодических по природе участников ансамбля-дуэта в противовес рахманиновскому «Вокализу» для голоса и фортепиано, взаимодействие которых уподобляется свернутой партитуре оркестра. При этом парадоксально, что «Вокализ» чаще исполняется не в первоизданном виде, а в различных аранжировках для оркестра (симфонического, камерного) и для демонстрирующих красоту звучания струнных или духовых инструментов-солистов. Неслучайно, популярной стала одна из его версий, где вокальная партия переложена для виолончели. В этом смысле и «Посвящение» Рахманинову принадлежит к сочинениям, которые живут в разнообразных и самостоятельных от оригинала тембральных версиях. Только в отличие от «Вокализа», текст которого подвергается развертыванию в оркестровую и ансамблевую партитуры (он изначально к этому расположен благодаря гармонически настроенно-

му многоголосному фортепиано), сочинение Зелёной остается в рамках двухстрочного текста, предназначенного для мелодически организованных инструментов.

В посвященном «Вокализу» сочинении наблюдается паритетность гетерофонно сплетенных голосов. Участники дуэта словно совместно воскрешают «стертые временем» фрагменты далекого прошлого и создают самостоятельный «витраж» из разнообразных чужих и своих музыкальных «осколков». Они то диалогически дополняют, то вторят друг другу, то комплементарно ведут приватную беседу единомышленников. Их объединение в одном звуковом пространстве сочинения во многом предопределило театрализацию звукообразов через тембровую персонификацию тематизма, что отобразилось в сквозной для сюиты идее диалога двух начал — женского и мужского, двух миров — прошлого и современного. В процессе диалога они то сближаются по тесситуре, не сливаясь по звучанию, то отдаляются (Нотный пример 2). Развертывание единого интонационного комплекса образуют интервальные ходы, которые звучат как совместно, так и порознь в различных ритмических и темброво-тесситурных вариантах. Они опираются на сплав широкой по «дыханию» кантилены, включающей типичные для романса «лирические сексты» (В. А. Цуккерман), октавы, нисходящие секунды, с ритмически свободными декламационно-импровизационными оборотами.

Нотный пример 2

Зелёная М. «Посвящение». Ч. I «Вокализ (Сергею Рахманинову)». Фрагмент

В «Мечтах о Дон Жуане (Марине Цветаевой)» использована первая часть цветаяевского цикла «Дон Жуана» в переводе на английский Ильи Шамбата¹³: Закономерность композиторского выбора стихов отчасти обусловлена, на наш взгляд, трактовкой Цветаевой образа соблазнителя. Герой не включен в традиционный сюжет, не связан с персонажами (кроме главной героини, за которой стоит поэтесса) и предстает в виде маскарадной маски. В этой связи есть возможность свободного с ним обращения. По меткому замечанию В. В. Онорина, «под пером Цветаевой Дон Жуан “обрусевает”. Предстает почти в лубочных декорациях “На груди у Дон Жуана православный крест”, “он в дохе медвежьей”» [10, 82]. Добавим, что именно в первой части поэмы героиня «перемещает» его из Испании в Россию, о чем свидетельствуют характерные детали — «морозная заря», «березы». А «Богородица» и «презвонкий колокольный звон» и вовсе противопоставляют два конфессиональных «мира» [6, 87]. Что, впрочем, не разделяет их, а сближает. Героиня вспоминает о губах Дон Жуана и сама назначает свидание способному преступить запретную черту авантюристу.

Эта внутренняя свобода героев, на наш взгляд, также становится важной в выборе композитором фрагмента текста. При этом маскарадная театральность как одна из характерных черт русской культуры начала XX века присутствует в творчестве Цветаевой и Маргариты Зелёной. Во многом благодаря свойственной композитору театральности сложилась достаточно своеобразная манера письма, которая устанавливает особую связь с поэзией Цветаевой. Хотя сама поэтесса подчеркивала, что театр не входит в круг ее ценностей: «Не чту театра, не тянусь к театру и не считаюсь с театром. Театр я всегда чувствую насильем. Театр — нарушение моего одиночества с героем, одиночества с поэтом, одиночества с мечтой — третье лицо на любовном свидании». Тем не менее она дальше пишет: «Мои пьесы — поэмы. Это также театр, как я — актриса» [13, 147].

Композитор проставляет новые смысловые акценты в специфически ярких, зримых по интонационной форме стихах Цветаевой. Посредством теснейшего взаимодействия

вербального и музыкального, вокального и инструментального рядов Зелёная создает картинные, но удивительно тонкие по обостренно эмоциональным настроениям образы. Музыкальный язык обретает почти зрелищную, театральную «предметность». Здесь виолончель предстает в ином амплуа: выстраивает мизансцены, «иллюстрируя», комментирует события текста, а также примеряет маски иных инструментов, подражая им. Музыкальное полотно вырастает из интонации ноты и ее обращения — секунды (*es-d*). Объединяя вертикаль и горизонталь, она в дальнейшем многократно звуковысотно и ритмически видоизменяется, демонстрируя процессы свертывания и развертывания ткани сочинения. Главным же становится соединение лексики различной природы, характеризующей два лика Дон Жуана — испанский и русский.

Так, первый представлен в партии виолончели квинтаккордами *pizzicato* и *arpeggiato*, имитирующими бряцание и переборы *gитары* (Нотный пример 3, т. 1–2). Второй — архетипическими для русской культуры *колокольными звонами*. В партии виолончели его изображают интонации тишайших «ударов» (звук *a* малой октавы) на слабые доли такта, а в сопрано сцепление кварт/квint с терциями/секундами, которые неизменно отклоняются и возвращаются к тону *fis* первой октавы. Их сопровождают включенные в стихотворный перевод и многократно повторенные слова «*ringing of*» («звон») и «*the bell*» («колокола»).

Завершает «мизансцену» остинато¹⁴ в партии сопрано и виолончели на слог «*Bom*» («Бом»). Голос и инструмент звучат асинхронно: один — в увеличении по тонам *b-b-f-g-c-es-d*; другой — в виде кварто-квинтовых, перемежающихся с малой нотой аккордов, изображающих акустический эффект негармонических призвуков у колокола, который В. Н. Ильин назвал «музыкой ритмо-обертонной, или ритмо-тембровой» (цит. по: [7, 231]). И те, и другие интонации имитируют раскачивание и удары языка колокола о его стенки, который «обладает специфическим качеством наименьшего угасания зву-

¹³ Русско-американско-австралийский поэт-переводчик. Среди его произведений книга «Стихи для Джулии», переводы из Ахматовой, Цветаевой, Мандельштама и др.

¹⁴ Можно предположить, что в музыке изображены Благовест и Перезвон, которые, по словам А. Н. Гусевой, «в качестве своей основы подразумевают поочередные удары в один или несколько колоколов (в разной последовательности и с разной скоростью)» [7, 232].

ка» [там же, 231]. Этот фрагмент является кульминационным в разожествлении двух

миров — героини и Дон Жуана (Нотный пример 4).

Нотный пример 3

Зелёная М. «Посвящение». Ч. II «Мечты о Дон Жуане (Марине Цветаевой)». Фрагмент

rit. ♩ = 110
mp

Soprano

Violoncello

pizz. *f* *arco* *pp subito*

We don't have a fountain,
and the well did freeze - , strict severe eyes does - Ma-don-na have, and

Нотный пример 4

Зелёная М. «Посвящение». Ч. II «Мечты о Дон Жуане (Марине Цветаевой)». Фрагмент

rit. ♩ = 110
ff

Soprano

Violoncello

ff *molto rit.*

Bom! Bom! Bom! Bom! Bom! Bom!

Bell, bell, bell, bell, bell-, bell, bell, bell, bell

Знаковым для понимания содержания части сочинения является интонационный переход на слова «нет у нас фонтанов». Здесь в партии виолончели, которая резко (после *quasi*-гитарных аккордов) перемещается в средний регистр, появляются на *pp* плавно струящиеся характерные фигурации, изображающие переливы воды (нотный пример 3, т. 3–6). Трактовка образа воды, наделенной

двойственной природой (даровать или забрать жизнь), продолжает христианскую традицию. Она устанавливает параллель вольной и подвижной водной стихии с выбором человека странствий по жизни «ради удовлетворения страстей или ради отказа от удовлетворения страстей с целью неразлучного единения с Богом» [4, 183]. Двойственная по семантике интонация одухотворенной водной

стихии словно перекидывает мост от звона страстных *гитар* к символу духовной чистоты и веры — *колоколам*, выводя содержание сочинения на высочайший уровень.

Третья часть, «Летят утки (Игорю Стравинскому)», удивляет своей озорной веселостью. Она названа автором «фантазией на переработанную русскую народную песню». Здесь в полной мере проявился творческий вымысел Маргариты Зелёной. А цитата используется не только в качестве ссылки на прошлое, давая возможность слушателю воссоединить историю музыки в один непрерывный процесс, но и погружает его в своеобразную игру ментальной памяти на узнавание, идентификацию — дешифровку скрытых смыслов и подтекстов. Продолжая романтическую традицию создания фантазии на заимствованные темы, в том числе русских композиторов XIX века, третья часть проводит иную идею. В отличие от склонных к эпической широте музыкального высказывания фантазий на русские темы (М. И. Глинка, Н. А. Римский-Корсаков), современное сочинение является, скорее, вызовом порядку и серьезному взгляду на мир. Пронзительная точность и одновременно театральность в отображении перепадов настроений русской женщины чувствуется в каждой интонации, поскольку «словарь» опирается на характерные жанры фольклора — *страдание, плач-причет, частушку*. Соединяя крестьянскую песенность и городской фольклор в современном по музыкальному языку сочинении,

автор отдает дань почтения исконно русской стилистике «Свадебки», «Байки» и других опусов русского периода И. Стравинского. Приметы же скоморошьяго действия, которые отчасти проявляются в шутовских по складу интонациях плясовой, устанавливают связь третьей части «Посвящения» с театром.

Драматургия финала сюиты (композицию образуют три раздела) подчинена модуляции от распевной вокальной мелодии с силлабическим ритмом соотношения музыки и стиха (экспозиция), через раскинувшееся *quasi*-инструментальное с распевами слогов «страдание» — к выкрикам и глиссандо, скороговорке и плачу (последняя вариация). В этом смысле сочинение можно поставить в один ряд с Вокальным циклом «Русская тетрадь» для голоса и фортепиано на народные тексты (1964) В. Гаврилина. Однако в отличие от него, у Зелёной отсутствует утрированная народная манера пения. Композитор выражает тончайшие состояния женской души — от страдания к отчаянию, «смеху сквозь слезы» исключительно интонационной формой высказывания.

В «переработке» мелодии песни много выдумки и игры. Уже при экспонировании ее первого куплета мелодия распадается на асимметричные фразы, которые имитационно подхватываются низким голосом инструмента, вызывая ассоциации с любовным дуэтом из оперы (Нотный пример 5). Отсутствие точных повторений, столь заметных при «ломке» стихотворного ряда, открывает путешествие в мир фантазии.

Нотный пример 5

Зелёная М. «Посвящение». Ч. III «Летят утки (Игорю Стравинскому)».
Фрагмент

rit. ♩ = 110

Soprano

f

Le-tyat out - ki, le-tyat out - ki ee -

Violoncello

mf

dvah goo - sya

f

В отличие от главного принципа вариаций — плавного перехода от простого к сложному, здесь тема сразу начинает «чудесить» и включать слушателя в забавную игру. Разорванные репликами виолончели фразы-цитаты звучат неточно, словно припоминание забытого или попытка слепить «осколки» рассыпавшейся линии судьбы. Театральность выявляется в монтажной смене вариаций-фантазий, а переходами становятся непредсказуемые по объёму виолончельные вставки или *quasi*-каденции. Они привносят в процесс варьирования черты концертности. А виолончель продолжает ан-

тропоморфную и звукоизобразительную линию своего развития. Она выступает здесь в роли равноправного собеседника вокальной партии. Неслучайно, необыкновенную теплоту и выразительность ее тембра композитор уподобляет эмоционально окрашенному звуку мужского баритона.

Диалог колоратурного сопрано и виолончели, игра в вербальном тексте на двух языках (русском и английском), звукоподражание виолончели дождю (Нотный пример 6) и завывающему ветру в одной из вариаций, ритмические сбивы — все направлено на игру с цитатой-моделью.

Нотный пример 6

Зелёная М. «Посвящение». Ч. III «Летят утки (Игорю Стравинскому)». Фрагмент

Presto
♩ = 180

Soprano

Violoncello

ff

rit.

♩ = 140

mf

Rain - - - ,

f *mp*

8

rain is pour - ing - - - .

Границы вариаций своевольно размывают разнообразные метаморфозы мелодии, которая, следуя за текстом («Мил уехал, не воротишь!»), завершает свой путь в кульминационной точке эмоционального накала (Нотный

пример 7). Возникает эффект гротеска, для которого, по словам А. Г. Коробовой, характерен «комический алогизм, в странном сцеплении соединяющий несовместимое, часто — реальное с причудливо-фантастическим» [9, 136].

Нотный пример 7

Зелёная М. «Посвящение». Ч. III «Летят утки (Игорю Стравинскому)».
Фрагмент

Musical score for Soprano and Violoncello. The score is in 6/8 time and consists of two systems. The first system shows the Soprano part with lyrics "Ox, teh - per' ye - voh neh vah - ro -" and the Violoncello part. The second system shows the Soprano part with lyrics "tish - . Oi, oi, oi! Neh" and the Violoncello part. Dynamics include *f* and *più f*. Performance markings include *gliss.* and *v.*

Итак, «Посвящение» для колоратурного сопрано и виолончели Маргариты Зелёной интересно с точки зрения композиторского подхода к трактовке жанра, который обнаруживает черты сюитного цикла, вариаций, фантазии, концерта. Принадлежащее известным жанровым «канонам» и развивающее сферу музыкального выражения в ареале тональной системы, инструментальное сочинение, с одной стороны, продолжает лучшие классикоромантические традиции, с другой — отражает знаки и смыслы современности. Они угадываются в постмодернистском смешении «своего» и «чужого». Ключевым становится стремление к творческой самоидентификации и создание авторского стиля через обращение к шедеврам русской классики, с которыми композитор «генетически» связан. В этом смысле драматургия трехчастного цикла с многообразными контрастами удивительным образом подчиняется логике нарратива, где высказывание героини, за которой стоит автор, рождает впечатлительные скрытого сюжета. Музыкальная поэтика

формируется на стыке разных художественных миров — женского и мужского, западного и русского, прошлого и современного, которые воплощаются через взаимодействие музыки и поэтического слова, академического и фольклорного, вокального и инструментального звучащего материала. Их органичное прораствание приводит к уникальности сочинения, целостности авторского стиля.

«Посвящение» Маргариты Зелёной, созданное в начале XXI века, скорее ставит многочисленные вопросы, нежели дает готовые ответы, открывает диалог для обсуждения таких проблем, как тембровая драматургия сочинения или звуковые метаморфозы содержания сюиты в переложениях для дуэта различных инструментов. Вместе с тем надеемся, что предложенный аналитический опыт будет актуален и практически полезен на пути знакомства российских композиторов и музыкантов-исполнителей с самобытным сочинением, а также с личностью Маргариты Зелёной — талантливого композитора, нашего современника.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Алексеева И. В. Инструментальная музыка рубежа XX–XXI веков в диалоге с прошлым // Художественное образование и наука. 2024. № 3 (40). С. 41–47.
2. Алексеева И. В. Я всегда была «птицей вольной»: интервью с композитором Маргаритой Зелёной // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. 2022. № 3/42. С. 27–36.
3. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 344 с.
4. Ахматова Г. И. Причины и суть романтического конфликта на примере анализа вокального цикла Ф. Шуберта «Прекрасная мельничиха» // Самарское музыкальное училище сквозь

- призму поколений : сборник статей по материалам Международной научно-практической конференции (г. Самара, 25–26 ноября 2002 г.) : в 2 т. Т. 1. / гл. ред. Н. Л. Немировская. Самара : СГПЦ, 2003. С. 180–195.
5. *Бобровский В. П.* Тематизм как фактор музыкального мышления : очерки / отв. ред. Е. И. Чигарева. М. : КомКнига, 2013. Вып. 2. 304 с.
 6. *Веселовский А. Н.* Легенда о Дон-Жуане // Северный вестник. 1887. № 1. С. 83–108.
 7. *Гусева А. Н.* Звон и его музыкальная интерпретация: подходы к оценке звуковысотности русских и европейских колоколов // Звуковое пространство православной культуры. Вып. 173. / РАМ им. Гнесиных. М., 2008. С. 230–247.
 8. *Изергина А. Р.* Музыкальные шедевры прошлого в интертекстуальном пространстве сочинений второй половины XX – начала XXI веков : дис. ... кандидата искусствоведения. Уфа, 2022. 225 с.
 9. *Коробова А. Г.* Комическое как модальность художественного текста и ее проявления в музыке // Проблемы музыкальной науки. 2009. № 2. С. 135–142.
 10. *Лианская Е. Я.* Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма : автореф. дис. ... кандидата искусствоведения. Нижний Новгород, 2003. 21 с.
 11. *Онорин В. В.* Образы Дон Жуана и Казановы в творчестве Марины Цветаевой // Мировая литература в контексте культуры : сборник статей по материалам Международной научной конференции (г. Пермь, 12 апреля 2008 г.) / под ред. Н. С. Бочкаревой. Пермь, 2008. С. 80–83.
 12. *Русанова Н. В.* «Музыкальные посвящения» в русской инструментальной музыке рубежа XIX–XX веков (к постановке вопроса) // Журнал Общества теории музыки. 2017. № 1 (17). С. 4–7.
 13. *Цветаева М. И.* Избранное. М. : Просвещение, 2012. 176 с.
 14. *Шнитке А. Г.* Статьи о музыке / ред.-сост. А. Ивашкин; предисл. М. Ростроповича. М. : Композитор, 2004. 405 с.

REFERENCES

1. *Alekseeva I. V.* Instrumental Music from the turn of the XXth – XXIst century in a Dialogue with the Past. *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2024, no. 3 (40). P. 41–47. (In Russian)
2. *Alekseeva I. V.* I've Always Been a Free Bird: Interview with Composer Margarita Zelenaya. *Uchenye zapiski RAM im. Gnesinykh [Scholarly Papers of the Gnesins Russian Academy of Music]*. 2022, no. 3 (42). P. 27–36. (In Russian)
3. *Aranovsky M. G.* Muzykal'nyi tekst: Struktura i svoistva [Music Text. Structure and Properties]. Moscow, 1998. 344 p. (In Russian)
4. *Akhmatova G. I.* The Causes and Essence of Romantic Conflict as Illustrated by the Analysis of F. Schubert's Vocal Cycle *Die schöne Müllerin*. *Nemirovskaya N. L. (ed.) Samarskoe muzykal'noe uchilishche skvoz' prizmu pokolenii [Samara Music College Through the Lens of Generations: materials of the International Scientific and Practical Conference (November 25-26, 2002): in 2 vol.]*. Vol 1. Samara, 2003. P. 180–195. (In Russian)
5. *Chigaryova E. I. (ed.) Bobrovsky V. P.* Tematizm kak faktor muzykal'nogo myshleniya: ocherki [Bobrovsky V. P. Thematism as a Factor in Musical Thinking: Essays]. Moscow, 2008. Issue 2. 304 p. (In Russian)
6. *Veselovsky A. N.* The Legend of Don Juan. *Severnyi vestnik [Northern Herald]*. 1887, no. 1. P. 83–108. (In Russian)
7. *Guseva A. N.* Ringing and Its Musical Interpretation: Approaches to Assessing the Pitch of Russian and European Bells. *Zvukovoe prostranstvo pravoslavnoi kul'tury [The Sound Space of Orthodox Culture. Collection of works]*. Issue 173. Moscow, 2008. P. 230–247. (In Russian)
8. *Izergina A. R.* Muzykal'nye shedevry proshlogo v intertekstual'nom prostranstve sochinenii vtoroi poloviny XX – nachala XXI vekov [Musical Masterpieces of the Past in the Intertextual Space of Works from the second half of the XXth to the early XXIst centuries]. Candidate dissertation. Ufa, 2022. 225 p. (In Russian)
9. *Korobova A. G.* The Comic as a Modality of Artistic Text and Its Manifestations in Music. *Problemy muzykal'noi nauki [Music Scholarship]*. 2009, no. 2. P. 135–142. (In Russian)

10. Lianskaya E. Ya. Otechestvennaya muzyka v rakurse postmodernizma [Russian Music from the perspective of Postmodernism]. Candidate dissertation abstract. Nizhny Novgorod, 2003. 21 p. (In Russian)
11. Onorin V. V. Images of Don Juan and Casanova in the Works of Marina Tsvetaeva. *Bochkaryova N. S. (ed.) Mirovaya literatura v kontekste kul'tury [World Literature in the context of Culture: materials of the International Scientific Conference (Perm, April 12, 2008)]*. Perm, 2008. P. 80–83. (In Russian).
12. Rusanova N. V. “Musical Dedications” in Russian Instrumental Music at the turn of the XIXth – XXth centuries (raising the question). *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki [Journal of the Music Theory Society]*. 2017, no. 1 (17). P. 4–7. (In Russian).
13. Tsvetaeva M. I. *Izbrannoe [Selected Works]*. Moscow, 2012. 176 p. (In Russian)
14. Ivashkin A. (ed.) *Shnittke A. G. Stat'i o muzyke [Shnittke A. G. Articles about Music]*. Moscow, 2004. 405 p. (In Russian).

Информация об авторе:

Алексеева И. В. — доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории музыки.

Information about the author:

Alekseeva I. V. — Doctor of Art Criticism, Professor, Head of the Music Theory Department.

Статья поступила в редакцию 31 октября 2025 года; одобрена после рецензирования 25 ноября 2025 года; принята к публикации 27 ноября 2025 года.

The article was submitted October 31, 2025; approved after reviewing November 25, 2025; accepted for publication November 27, 2025.