

Марианна ВЫСОЦКАЯ
Галина ГРИГОРЬЕВА



МУЗЫКА XX ВЕКА

от авангарда к постмодерну

МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ
ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО
КАФЕДРА ТЕОРИИ МУЗЫКИ

Марианна Высоцкая, Галина Григорьева

Музыка XX века: от авангарда к постмодерну

Учебное пособие

Рекомендовано Учебно-методическим объединением
высших учебных заведений Российской Федерации по образованию
в области музыкального искусства в качестве учебного пособия
для педагогов и студентов высших учебных заведений
по специальности 070111 «Музыковедение»



НАУЧНО-ИЗДАТЕЛЬСКИЙ ЦЕНТР
«МОСКОВСКАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ»
МОСКВА 2011

УДК 78 (091)
ББК 85.313 (0)
В934

Издано
при поддержке ВР



Рецензенты

Л. О. Акопян, доктор искусствоведения
В. Г. Тарнопольский, профессор
Г. И. Лыжов, кандидат искусствоведения, доцент

Высоцкая М. С., Григорьева Г. В.

В934 Музыка XX века : от авангарда к постмодерну : Учебное пособие /
М. С. Высоцкая, Г. В. Григорьева. — М. : Научно-издательский центр «Мос-
ковская консерватория», 2011. — 440 с., нот.

ISBN 978-5-89598-257-0

Предлагаемое издание представляет собой учебное пособие для музыковедов и композиторов первого курса консерваторий. Оно написано в оригинальном жанре лекций, содержащих актуальный материал по узловым проблемам отечественной и зарубежной музыки в ее движении от начала XX века к веку нынешнему. Акцентируются вопросы стилей, жанров, техник композиции в произведениях, ставших знаковыми в избранном периоде времени и малоизвестных студентам на начальном этапе обучения. В лекциях затрагиваются ключевые культурологические темы — авангардизм, постмодернизм, интертекстуальность и другие; наряду с изученными сегодня техниками (серийностью, сериальностью, пуантилизмом, алеаторикой) рассматриваются менее известные (формализованная музыка, спектральная музыка). Лекции предваряют для первокурсников специальные историко-теоретические дисциплины, на начальном этапе обучения погружая их в непростую ситуацию современной музыки. Они могут быть использованы как педагогами, ведущими спецкурс «Современная музыка», так и всеми, кто так или иначе соприкасается в преподавании с композиторским творчеством XX–XXI веков.

УДК 78 (091)
ББК 85.313 (0)

*В оформлении обложки использована картина Василия Кандинского
«Решительный розовый» (Entscheidendes Rosa, 1932)*

ISBN 978-5-89598-257-0

© Московская государственная консерватория
имени П. И. Чайковского, 2011
© Высоцкая М. С., 2011
© Григорьева Г. В., 2011

Содержание

От авторов	7
1. Введение в музыку XX века	9
Чарльз Айвз — Четвертая симфония	
Литература	19
2. Экспрессионизм и новые техники XX века	23
2.1. От тональности к атональности:	27
Арнольд Шёнберг — Второй струнный квартет <i>fis-moll</i> <i>op.</i> 10,	
Пять пьес для оркестра <i>op.</i> 16	
Литература	33
2.2. Тональная додекафония:	37
Альбан Берг — Симфонические пьесы из оперы «Лулу»,	
Концерт для скрипки с оркестром	
Литература	43
2.3. Гемитоника и додекафония:	46
Антон Веберн — Симфония <i>op.</i> 21, Вариации для фортепиано <i>op.</i> 27	
(Вариации для оркестра <i>op.</i> 30)	
Литература	53
3. Русский авангард начала XX века и новые техники	57
3.1. Движение к свободной двенадцатитоновости:	60
Артур Лурье — «Формы в воздухе» (<i>«Синтёзы» op.</i> 16)	
Литература	64
3.2. Авторские версии хроматической тональности:	65
Николай Рославец — «Три сочинения» для фортепиано.	
Александр Мосолов — Четвертая соната для фортепиано <i>op.</i> 11	
(Николай Рославец — Ноктюрн.	
Александр Мосолов — «Три детские сценки» <i>op.</i> 16,	
«Четыре газетных объявления» <i>op.</i> 21)	
Литература	73
3.3. Техника микрохроматики:	75
Иван Вышнеградский — Прелюдии в четвертитоновой системе	
для двух фортепиано <i>op.</i> 22,	
«Этюд на тему магического квадрата» для фортепиано <i>op.</i> 40,	
«Этюд на вращательных движениях» для камерного оркестра <i>op.</i> 45 с	
(Композиция для струнного квартета в четвертитоновой шкале <i>op.</i> 43)	
Литература	85
4. Интертекстуальные тенденции	86
4.1. Неоклассицизм («вариации на стиль»):	90
Игорь Стравинский — «Пульчинелла», «Поцелуй феи», «Похождения повесы»,	
Месса (Симфония <i>in C</i> , Октет для духовых инструментов)	
Литература	99
4.2. Транскрипция и работа по модели:	102
Эдисон Денисов — Партита для скрипки и камерного оркестра.	
Альфред Шнитке — Concerto grosso № 2	
(Родион Щедрин — «Музыка для города Кётена»)	
Литература	109
4.3. Цитата, аллюзия, анаграмма (монограмма):	111
Фарадж Караев — Серенада «Я простился с Моцартом	
на Карловом мосту в Праге» («1791»).	

Альфред Шнитке — Третья симфония (Фарадж Караев — Концерт для фортепиано и камерного оркестра. Альфред Шнитке — <i>Minnesang, Moz-Art, (K)ein Sommernachtstraum</i>)	Литература	126
5. Фольклор и музыка XX века.		128
5.1. У истоков неофольклоризма:		130
Игорь Стравинский — «Прибаутки», Три пьесы для струнного квартета, «Свадебка».		
Бела Барток — <i>Cantata profana</i> (Игорь Стравинский — «Колыбельные кота»)		
Литература		136
5.2. Неофольклоризм:		138
Родион Щедрин — «Озорные частушки».		
Николай Сидельников — «Сокровенны разговоры».		
Владимир Мартынов — «Ночь в Галиции» (Николай Сидельников — «Русские сказки»)		
Литература		148
5.3. Фольклор и двенадцатитоновость:		150
Роман Леденёв — «Попевки».		
Сергей Слонимский — «Концерт-буфф».		
Родион Щедрин — «Звоны».		
Эдисон Денисов — «Плачи»		
Литература		158
6. Музыкальный авангард II		161
6.1. Конкретная и электроакустическая музыка:		161
Пьер Шеффер — Пьер Анри — «Symphonie pour un homme seul».		
Дьёрдь Лигети — «Artikulation», «Aventures».		
Эдгар Варез — «Déserts», «Poème électronique» (Джон Кейдж — «Credo in Us», «Radio Music», «Fontana Mix», «Imaginary Landscapes» № 1, 2, 4, 5)		
Литература		175
6.2. Сонорика и сонористика:		177
Эдгар Варез — «Hyperprism», «Ionisation».		
Кшиштоф Пендерецкий — «Ofiarom Hiroszimy: Tren».		
Джордж Крам — «Night of the Four Moons», «Lux aeterna», «Vox balaenae» (Кшиштоф Пендерецкий — «Anaklasis», «Polymorphia».		
Джордж Крам — «Makrokosmos» I, II)		
Литература		194
6.3. Сонорика и электроакустическая музыка:		197
Карлхайнц Штокхаузен — «Gesang der Jünglinge», «Kontakte».		
Эдуард Артемьев — «Двенадцать взглядов на мир звука»:		
Вариации на один тембр».		
Альфред Шнитке — «Поток».		
Эдисон Денисов — «Пение птиц» (София Губайдулина — «Vivente — non vivente»)		
Литература		207
6.4. Статическая сонорная композиция:		209
Дьёрдь Лигети — «Atmosphères», «Lontano», «Lux aeterna» (Requiem, «Ramifications»)		
Литература		214
6.5. Техника алеаторики:		216
Витольд Лютославский — «Trois poèmes d'Henri Michaux», «Livre pour orchestre» (Альфред Шнитке — <i>Серенада для пяти музыкантов</i>)		
Литература		225
6.6. Индивидуальная система музыкального языка и феномен программности:		228
Оливье Мессиан — «Harawi, chant d'amour et de la mort», «Oiseaux exotiques», «Et exspecto resurrectionem mortuorum» («La Nativité du Seigneur», «Couleurs de la Cité céleste», «Cinq Rechants», «Chronochromie»)		
Литература		241

6.7. Сериализм:	243
Луиджи Ноно — «Polifonica — Monodia — Ritmica», «Incontri», «Il canto sospeso»	
Литература	251
6.8. От сериализма — к формульной композиции:	254
Карлхайнц Штокхаузен — «Kreuzspiel», «Klavierstück XI», «Momente», «Stimmung», «Mantra» («Aus den sieben Tagen», «Tierkreis» («Zodiac»), «Ylem»)	
Литература	263
6.9. Постсериализм:	267
Пьер Булез — «Le Marteau sans maître», «Éclat», «Rituel: in memoriam Bruno Maderna» (Третья соната для фортепиано, «Pli selon pli (S. Mallarmé)»)	
Литература	278
6.10. Новая техника вокального интонирования:	282
Лючано Берио — «Circles», «O King», «Cries of London» («A-Ronne», «Coro»)	
Литература	290
6.11. «Манифест постмодернизма»:	291
Лючано Берио — Симфония для восьми голосов и оркестра	
Литература	297
6.12. Сонорная модальность:	299
Джон Кейдж и его <i>prepared piano</i> — «Bacchanale», «Sonatas and Interludes», «Second construction» («Music for Marcel Duchamp», «A Room», «A Valentine out of Season», «Prelude for Meditation», «The Perilous Night»)	
Литература	307
6.13. «Формализованная музыка»:	311
Яннис Ксенакис — «Metastaseis», «Nomos gamma», «Phlegra» («Anaktoria», «Jonchaies», «Palimpsest», «Jalons»)	
Литература	321
6.14. Спектральная музыка:	324
Жерар Гризе — «Modulations».	
Тристан Мюрай — «Désintégrations» (Жерар Гризе — «Périodes», Тристан Мюрай — «Mémoire / Érosion»)	
Литература	335
7. Американский минимализм	339
Терри Райли — «In C».	
Стив Райх — «Piano Phase», «Different Trains».	
Филип Гласс — «Mad Rush», «Metamorphosis» 1–5. (Филип Гласс — «Wichita Vortex Sutra».	
Стив Райх — «Tehillim».	
Джон Адамс — «Century Rolls», «Hallelujah Junction»)	
Литература	350
8. Отечественная музыка второй половины XX века	352
8.1. Второй авангард в России (I). Серийная техника:	352
Андрей Волконский — «Musica stricta», «Сюита зеркал».	
Николай Каретников — Соната для скрипки и фортепиано op. 16 (Николай Каретников — Струнный квартет op. 18)	
Литература	361
8.2. Второй авангард в России (II). «Московская тройка»:	363
Эдисон Денисов — «Солнце инков».	
Альфред Шнитке — Кантата «История доктора Иоганна Фауста».	
София Губайдулина — Концерт для скрипки с оркестром «Offertorium»	
Литература	371
8.3. Эстетика «новой простоты»:	375
Арво Пярт — «Tabula rasa», «Fratres».	

Валентин Сильвестров — Первый квартет, «Тихие песни» (Арво Пярт — « <i>Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem</i> », « <i>Stabat mater</i> ».	
Валентин Сильвестров — «Китч-музыка», Серенада для струнного оркестра, «Постлюдия» для фортепиано и симфонического оркестра)	
Литература	387
8.4. Русская версия минимализма:	390
Владимир Мартынов — «Листок из альбома», «Плач Иеремии».	
Николай Корндорф — «Ярило», «Гимны» I, II, III (Владимир Мартынов — « <i>Opus posth I</i> », «Двенадцать побед короля Артура».	
Николай Корндорф — « <i>Con sordino</i> », « <i>In D</i> »)	
Литература	401
8.5. Композиторы — члены АСМ-2 (I):	404
Фарадж Караев — Концерт для оркестра и скрипки соло.	
Владимир Тарнопольский — «Маятник Фуко» (Фарадж Караев — « <i>Vingt ans après — nostalgie...</i> », « <i>Klänge einer traurigen Nacht</i> ».	
Владимир Тарнопольский — «Кассандра», « <i>Hommage à Kandinsky</i> »)	
Литература	417
8.6. Композиторы — члены АСМ-2 (II):	421
Виктор Екимовский — «Аленький цветочек» (Композиция 91).	
Юрий Каспаров — « <i>Les Symboles de Picasso</i> ».	
Александр Раскатов — « <i>Xenia</i> » (Виктор Екимовский — « <i>Стихъ на скончаніе въка сего</i> » (Композиция 84).	
Юрий Каспаров — « <i>Obélisque</i> ».	
Александр Раскатов — « <i>Ritual</i> »)	
Литература	438

От авторов

Учебное пособие «Музыка XX века: от авангарда к постмодерну» построено в виде лекций для дисциплины «Современная музыка», которая преподается на первом курсе консерваторий у музыковедов и композиторов. Цель пособия — на раннем этапе обучения приобщить студентов к актуальным проблемам музыки XX века. В его основу легла тематика, составившая содержание курса профессора Г. В. Григорьевой, созданного ею в 1981 году и читавшегося в Московской консерватории до 2008 года. С этого времени курс перешел к доценту М. С. Высоцкой, кардинально обновившей музыкальный материал и тематику лекций, которые приобрели статус авторских. В ее изложении лекции и составили содержание пособия, проблематика которого отражает основные категории музыки ушедшего столетия — стиль, жанры, техники композиции в их сложном взаимодействии и новом наполнении. Это связано с радикально изменившейся парадигмой искусства ушедшего века от его начала к концу: именно поэтому пособие в предлагаемом варианте имеет подзаголовок *«от авангарда к постмодерну»*.

Построенный исторически, курс в некоторых темах намеренно нарушает хронологию, чтобы подчеркнуть сходство эстетических устремлений, технологических новаций, стилистических поисков отечественных и зарубежных композиторов. Историзм курса — в его опоре на периодизацию, принятую в нашей музыковедческой науке и отраженную в терминах Ю. Н. Холопова «авангард I» (1910–1920-е годы) и «авангард II» (1950–1960-е годы), объединивших сходные новации как в отечественной музыке, так и в мировом музыкальном искусстве.

При структурировании курса неизбежно возникли некоторые сложности в причислении того или иного композитора к музыке отечественной или зарубежной (например, А. Пярта и В. Сильвестрова, творческий путь которых начинался еще в советских республиках, но продолжился уже за их пределами; краткие биографические справки уточняют эти обстоятельства).

Авторы отдают себе отчет в том, что трактовка некоторых терминов — таких, как *авангард*, *интертекстуальность*, *постмодернизм* — достаточно дискуссионна, однако и сами по себе эти термины на сегодняшний день допускают неоднозначность толкований. Внушительные списки отечественной и зарубежной литературы, в том числе самой последней, служат опорой в трактовке новых понятий искусства XX века в заявленном ракурсе «от авангарда к постмодерну», до сих пор не разработанном сколько-нибудь последовательно и целостно. Пособие по мере возможностей предпринимает такую попытку в рамках годичного учебного курса.

Музыкальные иллюстрации построены на знаковых произведениях музыки XX века. В ряду авторов — не только те, кто прочно завоевал позиции ведущих представителей музыки ушедшего столетия, но и те, кто к настоящему времени определяют основные тенденции композиторского творчества.

Лекции включают краткое изложение сути обозначенной проблемы, биографические сведения о композиторах (за исключением фигур, достаточно подробно освещенных в музыковедческой литературе — Шёнберга, Берга, Веберна, Стравинского, Бартока) и аналитические очерки о музыкальных произведениях (с нотными примерами); списки литературы представлены по темам. Курсивом

в названиях лекций обозначены те произведения, которые могут использоваться в качестве дополнения или замены анализируемых сочинений. В ходе занятий предполагается прослушивание записей, целиком или во фрагментах, на усмотрение педагога. Желательны также обсуждения со студентами материала лекций и музыки.

Основные, крупные «блоки» лекционного курса таковы:

- I. Введение в музыку XX века
- II. Экспрессионизм и новые техники XX века
- III. Русский авангард начала XX века и новые техники
- IV. Интертекстуальные тенденции
- V. Фольклор и музыка XX века
- VI. Музыкальный авангард II
- VII. Американский минимализм
- VIII. Отечественная музыка второй половины XX века

Тематические разделы не равны по масштабу (например, «Американский минимализм» представлен только одной лекцией, в то время как раздел «Музыкальный авангард II» содержит 14 лекций), что объясняется значимостью той или иной проблематики в музыке XX века.

Переводы с иностранных языков, в которых не указан переводчик, выполнены М. С. Высоцкой. Система библиографических ссылок, принятая в пособии, ориентирована на списки литературы, помещенные в конце разделов. В постраничных сносках указываются: фамилия автора, сокращенное название работы и номер страницы, либо ключевое слово названия и номер страницы.

Авторы надеются, что материал пособия будет полезен не только ведущим курс «Современная музыка», но и тем, кто так или иначе соприкасается с музыкой XX века, в ее движении от авангарда к постмодерну.

Выражаем благодарность принявшим участие в обсуждении пособия доктору искусствоведения, заведующему кафедрой теории музыки Московской консерватории профессору А. С. Соколову, кандидату искусствоведения, доценту кафедры теории музыки Московской консерватории Г. И. Лыжову, заведующему кафедрой современной музыки Московской консерватории профессору В. Г. Тарнопольскому, рецензенту — доктору искусствоведения, заведующему Отделом современных проблем музыкального искусства Государственного института искусствознания Л. О. Акопяну, а также сотрудникам Научно-издательского центра «Московская консерватория» (Н. О. Власовой, Г. А. Моисееву, Е. А. Лариной, С. М. Мовчану) за высказанные рекомендации и поддержку.

1. Введение в музыку XX века

Чарлз Айвз — Четвертая симфония

Многообразие культурных процессов XX столетия во многом осмысляется сквозь призму эволюции художественных стилей — именно стиль как эстетическая категория (идея) и система языковых норм (материал) отражает специфику мировидения и художественного мышления творца, именно стилю дано представлять эпоху. Формирование основных направлений в музыке XX века связано, в первую очередь, с индивидуализацией композиционных техник как фактором индивидуализации стилей. Поколение композиторов, начавших творческий путь в 1950-е годы, как и предшествовавшее им поколение 1920-х, стояло перед дилеммой классического / радикального — проблемой выбора между продолжением традиций и их ниспровержением. Следствием тенденции *договаривания* традиции явились неофольклоризм, неоклассицизм, неоромантизм и другие разновидности *нео-* и *пост-*, приоритетность установки на новизну утвердил музыкальный авангард. Однако уже с конца 1960-х большинство агрессивно настроенных радикалов отказалось от идеи перманентного новаторства и перешло на путь синтеза техник, жанров, форм высказывания в границах авторского стиля, реализуя общий вектор искусства XX века *от плюрализма — к синтезу*. На рубеже XX–XXI веков вся мировая культура мыслится как единый *большой Текст* (Р. Барт), открытый для интерпретаций и вариаций любого рода, Текст, фрагменты которого самодостаточны и чреватые образованием иных сочетаний, новых *малых Текстов*. Процесс актуализации культурной памяти находит отражение в концепции *исторического синхронизма* (Ч. Айтматов) и сопутствующей ей специфической терминологии — производной многообразных творческих решений: «мышление стилями» (С. Савенко), «интерпретирующий стиль» (В. Медушевский), «открыто ассоциативный стиль» (Г. Григорьева), «культурологический метод творчества» (В. Тарнопольский).

Рассматривая основные этапы эволюции технико-стилевых систем XX века с позиции эстетических критериев, выделим модерн, авангард и постмодерн. В противовес авангарду, манифестирующему разрыв исторических связей, модерн и постмодерн нацелены на диалог с традицией — драматургия взаимоотторжений и взаимовлияний этих тенденций выстраивает парадигму всех стиливых перипетий XX века.

В отечественной искусствоведческой эстетике *модерн* означает художественный стиль, одну из тенденций модернизма, исповедующую синтез искусств, новые, нетрадиционные формы и приемы, принцип использования современных материалов и конструкций¹. Сменивший модерн *авангард* всем многообразием новаторских завоеваний в разных областях художественной деятельности декларировал отказ от наследия западноевропейской традиции. Принято различать две фазы европейского музыкального авангарда, хронологически располагающиеся в первой и второй половинах XX века и разделенные двадцатилетием — периодом идеологического террора и Второй мировой войны: конец 1900-х — середина 1920-х (авангард I, частью которого является и ранний русский авангард) и середина 1940-х — конец 1960-х (авангард II)².

Новая музыка первой волны авангарда представлена именами Стравинского, Бартока, Вышнеградского, Лурье, Рославца, Мосолова, Гольщева, ранних Прокофьева и Шостаковича, Шёнберга, Берга, Веберна, Хауэра, Вареза, Хиндемита и связана с понятиями новой тональности, новой ритмики, опытами с микрохроматикой, развитием концепции двенадцатитоновости, вершинным выражением которой стал серийно-додекафонный метод. С творчеством лидеров *Новейшей музыки* второй волны авангарда — Ноно, Берио, Штокхаузена, Булеза, Лигети, Кейджа, Кагеля, Пендерецкого, Лютославского, Крама, Ксенакиса, Такэмицу, Волконского, Денисова, Шнитке, Губайдулиной — соотносятся достижения и разработки в областях сериализма, алеаторики, электронной музыки, статической и формульной композиций, сонорики и сонористики, пространственной и стохастической музыки, инструментального театра, хэппенинга и инсталляции. Если центром

¹ Помимо модерна, наиболее значительными модернистскими тенденциями были импрессионизм, экспрессионизм, нео- и постимпрессионизм, символизм, фовизм, кубизм, футуризм, а также более поздние течения — абстрактное искусство, дадаизм, сюрреализм. Наличие общей морфемы (от *лат. modernus* — современный, недавний) нередко становится основанием для отождествления понятий «модерн» и «модернизм», что приводит к определенной терминологической путанице. Синонимичными или, во всяком случае, близкими модерну по смыслу понятиями (художественными направлениями) являются «новое искусство» (*Art Nouveau, Nieuwe Kunst*) — во Франции и Голландии, «югендстиль» (*Jugendstil*) — в Германии, «стиль Сецессиона» (*Sezessionstil*) — в Австрии, «стиль Либерти» (*Stile Liberty*) — в Италии, «модернизмо» (*Modernismo*) — в Испании. Отличительные особенности модерна — в приоритете плавных, «естественно-природных» линий перед прямыми линиями и углами, интересе к новым технологиям и материалам — как в архитектуре, так и в прикладном искусстве (дизайне интерьеров, керамике, книжной графике). Модерн характеризуется сочетанием художественности и функциональности, вовлечением в сферу прекрасного всех сфер деятельности человека, совмещением в создаваемом произведении художественных и утилитарных функций, стремлением к единству синтетического стиля, в котором все элементы из окружения человека были бы выполнены в одном ключе.

² См.: Холопов Ю. Новые формы; Соколов А. Введение. С. 6–39; Теория. С. 14–22.

новых идей авангарда I был Баухаус³, а их манифестацией — прежде всего, области архитектуры и изобразительных искусств, то центр притяжения авангарда II — это Дармштадт, где главенствует музыка.

Международные летние курсы Новой музыки (нем. *Internationale Ferienkurse für Neue Musik* или *Darmstädter Ferienkurse*) проходят в Дармштадте (Германия) с 1946 года. Их задача сформулирована в тексте буклета, выпущенного по итогам первых четырех курсов: «Дармштадтские летние курсы — это первая попытка достичь активного рассмотрения проблем содержания и исполнения новой музыки. Новая музыка здесь не только звучит, но и прорабатывается. Это принципиально отличает дармштадтское начинание от многих других, повсеместно возвращаемых к жизни фестивалей современной музыки, которые, в основном, не выходят за пределы небольшого круга специалистов. В качестве педагогов в Дармштадт были приглашены известные музыканты, чье внимание обращено к вопросам новой музыки, чтобы приобщить подрастающее поколение в специальных областях, таких, как композиция и дирижирование, камерный ансамбль и фортепиано, скрипка и вокал, оперная режиссура и музыкальная критика, к проблемам международной новой музыки»⁴. Руководителями курсов в разное время были: В. Штайнеке (1946–1961), Э. Томас (1962–1981), Ф. Хоммель (1981–1994), З. Шефер (1995–2009), Т. Шефер (с 2009). Среди участников курсов — Г. Шерхен, Х. Штробель, Х. Х. Штуккеншмидт, К. А. Хартман, Т. Адорно, Р. Лейбовиц, Э. Варез, Л. Ноно, А. Пуссёр, Э. Кшенек, Б. Мадерна, Х. В. Хенце, О. Мессиан, К. Штокхаузен, П. Булез, Дж. Кейдж, Т. Мюрай, С. Шаррино, Д. Куртаг, Х. Лакхенманн, Б. Фернихоу, Б. Фуррер и другие авторитетные деятели музыкальной культуры. На базе курсов в 1948 году был основан Городской специализированный институт Новой музыки (*Städtisches Fachinstitut für Neue Musik*, в 1949–1962 — Музыкальный институт Кранихштайна (*Kranichsteiner Musikinstitut*), с 1963 — Международный институт Дармштадта (*Internationales Musikinstitut Darmstadt*)), в настоящее время представляющий собой международный информационный центр по изучению современной музыки.

В свою очередь, исходом авангарда становится *постмодерн* — специфическая ментальная проекция, многосоставный комплекс представлений,

³ Баухаус (нем. *Bauhaus*, Hochschule für Bau und Gestaltung Staatliches Bauhaus — Высшая школа строительства и художественного конструирования) — учебное заведение, основанное в Веймаре (с 1926 — в Дессау), а также возникшее в его рамках художественное объединение. В 1919–1928 Баухаус возглавлял берлинский архитектор В. Гропиус, после которого руководство перешло к Х. Майеру. С 1932 года школа продолжала существовать в качестве частного учебного заведения в Берлине под руководством М. Ван дер Роэ вплоть до окончательного запрещения ее нацистами в апреле 1933.

⁴ Цит. по: Пузько О. С. 8.

охватывающих широкий круг феноменов материальной и духовной жизни и в совокупности формирующих понятие *постцивилизации*⁵. Кристаллизация эстетики постмодерна происходит в конце 1960-х, в ситуации, когда ресурсы радикальных новаций оказываются значительно исчерпанными, а коммуникативные связи музыки и слушателя — в большой мере утраченными. Единственный путь, по которому могло далее развиваться музыкальное творчество, шел в направлении осознания его истории, к прошлому культуры. Общим для композиторов этого времени явился отказ от ортодоксальности новой технологии — в антиавангардном движении актуален поиск индивидуального концептуального решения. Индивидуальность постмодернистской концепции зиждется на сложной системе связей компонентов исторических стилей, реализуемой открыто, на уровне музыкальной лексики — например, в «декларативных» поставангардных явлениях полистилистики и «новой простоты» — или более опосредованно, на глубинном структурном уровне композиции. Особенность современного культурного пространства — в парадоксальном соединении несоединимого, в видимом хаосе индивидуальных направлений, практик и стилей, взаимообусловленность, динамика взаимодействий и противодействий которых в конечном счете и формируют разомкнутую целостность, именуемую культурой конца XX — начала XXI веков. Это мозаично структурированное образование лишено некоей всеобъемлющей философско-эстетической парадигмы или глобальной Идеи, которая, как это не раз бывало в историческом прошлом, определяла собой умонастроения, тенденции, персональные и коллективные стратегии. Впрочем, отсутствие всеобщего основания и является главной идеей нашего времени — эпохи, сменившей концепты исторического прогресса, идеологии, антропо- и логоцентризма на позицию тотального релятивизма, отраженную в представлениях об альтернативном, вероятностном, многовариантном характере развития истории и общества.

Умберто Эко характеризует постмодернизм как «некое духовное состояние, если угодно, *Kunstwollen* [воля искусства. — нем.] — подход к работе»⁶. *Метаисторический стиль* реализует себя внутри интертекстуального пространства современного художественного творчества, обусловленного семантикой и синтаксисом культуры, отмеченного всевключенностью и всепроникаемостью смыслов, методов и форм познания. Современному творцу близка идея культуры как «космической библиотеки» (В. Лейч), «Энциклопедии» (У. Эко), «бесконечного текста» (Ж. Деррида), «Лабирин-

⁵ Помимо области художественного творчества, ситуация постмодерна нашла выражение в формировании неоклассицизма (в эстетике), постметафизики, пострационализма, постэмпиризма (в постструктуралистской и постаналитической философии), различных форм постутопической мысли и неоконсерватизма (в политике), постгуманизма постпуританского мира (в этике).

⁶ Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы. М., 1989. С. 460.

та» как структурного принципа организации вселенской метафорической «Вавилонской библиотеки» (Х. Л. Борхес). Поэтика индивидуального стиля рождается в прямой зависимости от особенностей мироощущения художника, его личного опыта постижения культуры, специфики форм сознания и мышления. Художественная картина мира являет себя в семантических константах — значимых мотивах и образах, которые при переходе от произведения к произведению обретают дополнительные коннотации, отсвечивают новым мерцанием смысла. Эти константы в значительной степени и формируют то, что составляет узнаваемую составляющую стиля, — авторский язык как систему знаков, внутренних закономерностей и отношений, реализуемых в феноменах письма и текста.

Принципы *новой эклектики*⁷ и цитатности, уход от традиционных форм дискурса, раздвижение границ времени и пространства — эти основополагающие формы постмодернистской исторической рефлексии еще в начале XX века были «угаданы» и предвосхищены творчеством **Чарлза Айвза**⁸, явившимся провозвестником многих музыкальных тенденций будущих десятилетий.

Творческая фигура Айвза уникальна в силу своей парадоксальности. Основоположник американской музыки и первый крупный профессиональный композитор США, достигший мирового признания, он не был ничьим последователем и формально не создал собственной школы. Получив профессиональное композиторское образование, всю жизнь работал в страховом бизнесе, занимаясь сочинением музыки по ночам и выходным дням, — «бизнесмен, который пишет музыку по воскресеньям», как удачно выразился Бернштейн⁹. «Изобретая» новые приемы и новый музыкальный язык, не имел представления об изоморфных процессах в области музыкального творчества. Создав огромное количество произведений, смог услышать лишь небольшую часть написанного, в то время как наиболее

⁷ См. об этом: Григорьева Г. С. 54; Теория. С. 26.

⁸ Чарлз Эдвард Айвз (1874, Дэнбери, Коннектикут — 1954, Нью-Йорк) получил начальное музыкальное образование под руководством отца, Дж. И. Айвза; с 15 лет служил органистом в одной из церквей Дэнбери. В 1893–1894 обучался в Школе Хопкинса (Hopkins Grammar School, Нью-Хейвен), параллельно работая органистом в Епископальной церкви Св. Томаса (St. Thomas's Episcopal Church), затем — в Центральной церкви (Center Church on the Green). В 1894–1898 обучался в Йельском университете (класс композиции Г. Паркера). С 1898 служил церковным органистом в Блумфильде (Нью-Джерси), с 1900 по 1902 — в Центральной пресвитерианской церкви Нью-Йорка (Central Presbyterian Church). Параллельно развивалась его карьера бизнесмена: с 1898 работал в отделе страхования нью-йоркской Компании страхования жизни, с 1899 — в страховом агентстве «Charles H. Raymond and Co.», а в 1907 совместно с Дж. Майриком основал собственную страховую компанию «Ives & Co.», которой руководил свыше 20 лет. В 1930 году по состоянию здоровья отошел от дел. Лауреат Пулитцеровской премии (Pulitzer Prize, 1947). В честь композитора назван один из кратеров Меркурия.

⁹ См.: Copland A.; Ивашкин А. С. 87.

крупные сочинения прозвучали спустя десятилетия после его кончины. В своей музыке, явившейся «культурной моделью нашей эпохи»¹⁰, Айвз сумел выразить дух опереженного им времени, предвосхитив позднейшие эстетические, жанровые тенденции, а также практически всю технико-стилевую систему музыки XX века, — впервые или одновременно с «запатентованными» в Европе открытиями американский композитор использует в своем творчестве элементы серийности, атональности, микрохроматику, полиритмию, полифонию пластов, алеаторику, сонорную технику и сонористику, стереофонию, коллаж, полистилистику, принципы открытой формы. Едва ли не впервые Айвз широко применяет метод цитирования и автоцитирования, что знаменует начало интертекстуальных тенденций в музыке XX века. В преднамеренном эклектичном стилевом смещении — ощущение новой эпохи с ее культурной космогонией, предельностью контрастов и безграничностью творческих возможностей.

Новаторские устремления Айвза в полной мере реализованы в **Четвертой симфонии** (1909–1916) — монументальном цикле для симфонического оркестра и смешанного хора¹¹ с необычной диспозицией частей: Прелюдия, Скерцо, Фуга, Финал. Грандиозность философского замысла, фундированного идеей единения народов, религий, человека и природы, отражена в обобщенной программе, составленной Г. Белламанном (Bellamann, 1927) на основании беседы с Айвзом¹²:

Эстетическая программа сочинения — это <...> пытливые вопросы Что? и Зачем?, которые человеческий дух задает жизни. Особенно это ощутимо в прелюдии. Три последующие части представляют собой различные ответы бытия... Фуга <...> — это реакция жизни на формализм и ритуализм. Следующая часть <...> — не просто скерцо <...>. Это комедия в том же смысле, в каком является комедией «Небесная железная дорога» Готорна¹³. Действительно, произведение Готорна может рассматриваться как род дополнительной программы, в которой беспокойный, не обремененный трудностями, суетный жизненный прогресс контрастирует испытаниям паломников в их странствии по бо-

¹⁰ Определение Р. С. Перри см. в кн.: *Ивашкин А. С.* 24.

¹¹ Парный состав оркестра с расширенными группами меди и ударных и дополнительным инструментарием в виде саксофона, двух роялей (сольного и настроенного в четвертьтона оркестрового, на котором играют в 4 руки), челесты, органа и терменвокса. Премьера состоялась в апреле 1965 года в нью-йоркском Карнеги-холл в исполнении Американского симфонического оркестра под управлением Леопольда Стоковского, которому помогали два его ассистента — Дэвид Кац и Хосе Серебриер.

¹² В изложении Белламана Фуга и Скерцо представлены как II и III части — возможно, именно так выглядел первоначальный проект самого композитора.

¹³ Натаниель Готорн (1804–1864) — американский писатель, автор новелл и романов (в том числе, о жизни первых пуританских поселенцев Америки), в тексте которых широкое применение находят элементы символизма и аллегории.

лотистым землям. Время от времени всплывающие медленные эпизоды — гимны пилигримов — постоянно вытесняются и подавляются предшествующим. Сновидение или фантазия прерываются вторжением реальности — празднование Четвертого Июля в Конкорде¹⁴ — духовые оркестры, группа ударных и т. д. <...>¹⁵.

Музыка во всем многообразии звуковых явлений трактована как компонент звучащей вселенной, своеобразная модель мироздания, ассимилирующая символику прошлого и настоящего¹⁶, — в симфонии цитируются духовные гимны (госпелы)¹⁷, бытовая музыка того времени — популярные песни, марши, регтайм и другие танцы, а также ряд собственных композиций Айвза¹⁸.

Так, в музыкальной ткани Прелюдии (I часть) сплавлены мелодии гимнов «Всё сильней благодать» (виолончель соло — ц. 2), «Часовой» (хор — ц. 4), «Я слышу твой зовущий голос» и «Ближе к тебе, мой Господь» (флейта — ц. 4, 7). Интонации последнего лежат и в основе музыки, исполняемой, по выражению Айвза, «отдаленным хором» арфы и двух засурдиненных скрипок за сценой (к которому впоследствии присоединится альт и / или кларнет *ad libitum*) — здесь, как и в финале, выделение из состава оркестра ансамблевой группы создает стереофонический, пространственный эффект звучания:

¹⁴ Конкорд — город в Калифорнии.

¹⁵ Цит. по: *Kirkpatrick J. P.* VIII. В 1929 году композитор достроил вышеприведенный концептуальный план симфонии следующей позицией: «Последняя часть — апофеозное выражение предшествующего содержания в переводе на реалии бытия и религиозный опыт» (*Ibid.*).

¹⁶ «Симфония — со-звучие — вот моя симфония» — так понимал смысл Четвертой и музыкальный смысл в целом Айвз (цит. по: *Ивашкин А. С.* 265). Данную тему продолжила не оконченная композитором Шестая («Вселенская») симфония для семи оркестров и хора, предполагающая пространственную диспозицию исполнительских сил — в горах, у подножия холмов, на открытой сцене и т. д.; при этом одна группа из трех оркестров символизирует «Земную музыку», а другая группа (четыре оркестра) — «Небесную музыку». Своеобразным откликом на Четвертую симфонию Айвза стала Симфония Берио (1968) — один из знаковых постмодернистских опусов (см. раздел 6.11 настоящего пособия).

¹⁷ В «Эссе перед сонатой» Айвз говорит о госпелах как об основном источнике своей музыки. Дж. Киркпатрик ссылается более чем на 150 мелодий, цитируемых композитором в своих сочинениях. Помимо мелодий гимнов, в их числе также военные и патриотические песни времен Войны за независимость и Гражданской войны, мелодии ковбойских, студенческих песен, ирландских и шотландских народных напевов, популярные американские песни и танцы (см.: *Ивашкин А. С.* 68).

¹⁸ Достаточно подробный перечень заимствованных Айвзом мелодий, а также ссылки на автоцитаты, содержит цитированное предисловие Дж. Киркпатрика. См. также подробный анализ симфонии в кн.: *Ивашкин А. С.* 291–300.

1

1 a little slower a tempo

Harp *pp*

2 Violins (sordini) con sord. *ppp* (tremolo throughout if more than two)

a very little faster
Scarcely to be heard, as faint sounds in the distance

Scarcely to be heard, as faint sounds in the distance

В начальной теме аллюзией на знаменитую камерную пьесу Айвза «Вопрос, оставшийся без ответа» (1906) звучит мотив трубы на фоне тремоло струнных — метафорический вопрос, адресованный вечности (см. пример 2).

В музыке Скерцо (II часть) претворен тематизм, заимствованный из фортепианной Сонаты «Конкорд», «Марша провинциального оркестра» и Второй симфонии Айвза, а также масса разнородных цитат и псевдоцитат, мелькающих в калейдоскопическом смешении, вне каких-либо определенных «на слух» или «на глаз» структурных рамок. Это гигантская сквозная форма, продвигающая музыкальный материал в его свободном течении и по горизонтали, и по вертикали — для координации сложных разновременных процессов потребовалось введение второго дирижера (в т. 2 ц. 5, в ц. 8, в т. 4 ц. 11 и далее). Наслоение, наложение, наплыв, уход тематических фрагментов совершенно непредсказуемы, группы оркестра играют в разных темпах, каждая — свою музыку, используя принцип полифонии пластов. Программное содержание реализуется сложнейшими

полифоническими приемами, контрапунктом разных техник, стилей, жанров и шире — эпох. Простенькие танцевальные мотивы и четвертитоновые созвучия, кластеры и прозрачные трезвучные гармонии, ритмические полиостинато — всё это движется как бы в разных плоскостях, разных мас-

2

Trumpet (C)

Trombone (ad lib.)

Timpani (A, D)

Cym. B. Dr.

Piano

Maestoso (♩ = 60)

Violins I

Violins II

Viola

Cello

Bass

mf

f

ff

div.

8

штабных и временных измерениях. Этот многомерный звуковой «поток» не вливается в четкое структурное русло, а попросту останавливается, обрывается, ибо в самом материале нет предпосылок для традиционного завершения формы.

Фуга (III часть) представляет собой транскрипцию музыки Первого струнного квартета Айвза (1896), в свою очередь, основанной на мелодии гимна Л. Мэйсона «От ледников Гренландии». Гимническая архаика составляет резкий контраст звуковой фантазмагии II части — контраст, усиленный стилевым фактором: C-dur, камерное звучание (преобладают струнные), тональная полифония, насыщенная аллюзиями на барочные клише.

Финал объединяет не только множественный тематизм, но и разные типы звуковысотности — диатонику, пентатонику, хроматику, целотонность и четвертитоновость. На протяжении всей части важна фоновая роль непрекращающегося маршевого ритма ударных. Как и в Прелюдии, здесь композитор использует «отдаленный хор» пяти скрипок и двух арф. В коде цикл получает обрамление благодаря вступлению смешанного хора с цитатой мелодии гимна «Ближе к тебе, мой Господь». Импрессионистическая звукопись проявляется в заключительном D-dur. Сочинение не заканчивается, но истает, средствами симфонического оркестра фактически воспроизводя современный студийный эффект микширования звучности.

Идея примирения духа и плоти, высокой устремленности помыслов и повседневной реальности существования обрела для Айвза значение одной из центральных тем творчества. В своем «Эссе перед сонатой» композитор писал:

Инстинктивный и прогрессивный интерес к искусству у каждого человека, который мы не стремимся связать с какой-то квалификацией, — будет расти и расти, наполняясь надеждами и строя новые, всякий раз открывая новые горизонты, пока, наконец, не придет день, когда каждый человек, выкапывая картофель, будет дышать своим Эпосом, своими собственными симфониями (или операми, если он их любит); а сидя на заднем дворе в рубашке с короткими рукавами и любясь своими веселыми детьми, которые, забавляясь, создают собственные темы для сонат собственной жизни, он глянет поверх горных вершин и увидит свои видения воплощенными в реальность, — услышит трансцендентное эхо симфонии дня, повторенное многими хорами, вибрирующее во всем своем совершенстве в западном ветре и на вершинах деревьев¹⁹.

¹⁹ Цит. по: Айвз Ч. С. 22.

Литература

- Айвз Ч. Послесловие к сборнику 114 песен / пер. с англ. А. Ивашкина // Советская музыка. 1991. № 7. С. 19–22.
- Акопян Л. Музыка XX века: Энциклопедический словарь. М., 2010.
- Андреева Е. Постмодернизм: Искусство второй половины XX — начала XXI века. СПб., 2007.
- Аппиньянези Р, Гэрретт К. Постмодернизм. СПб., 2004.
- Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М., 1998.
- В ракурсе постмодерна // История отечественной музыки второй половины XX века: Учебник / отв. ред. Т. Левая. СПб., 2005. С. 541–554.
- Высоцкая М. Постмодернизм — новая стадия самосознания искусства // Введение в культурологию: Материалы по теории и истории художественной культуры. Вып. 1. М., 1997. С. 43–56.
- Высоцкая М. «Сверхисторическое» пространство постмодернизма и художественный опус // Musiqi Dünyası. 2000. № 3–4/5. С. 174–180.
- Герман М. Модернизм: Искусство первой половины XX века. СПб., 2005.
- Григорьева Г. Современная музыка в аспекте «нового эклектизма» // Музыка XX века. Московский форум: Материалы международных научных конференций / отв. ред. В. Ценова. М., 1999. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 25). С. 52–58.
- Ивашкин А. Чарльз Айвз. Мир его музыки // Музыкальный современник: Сб. статей. Вып. 5. М., 1984. С. 246–272.
- Ивашкин А. Чарльз Айвз и музыка XX века. М., 1991.
- Ильин И. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М., 1998.
- Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996.
- Ильин И. Стилистика интертекстуальности: Теоретические аспекты // Проблемы современной стилистики. М., 1989. С. 186–207.
- Кейдж Дж. О Чарльзе Айвзе / пер. с англ. А. Ивашкина // Советская музыка. 1991. № 7. С. 18–19.
- Конен В. Пути американской музыки: Очерки по истории музыкальной культуры США. М., 1977.
- Корневищев 2000: Книга неклассической эстетики. М., 2000.
- Лексикон неонклассики: Художественно-эстетическая культура XX века / общ. ред. В. Бычкова. М., 2003.
- Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна. М.; СПб., 1998.
- Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М., 1990.
- Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб., 2010.
- Маньковская Н. «Париж со змеями» (Введение в эстетику постмодернизма). М., 1995.
- Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. СПб., 2000.
- Музыка в эпоху постмодернизма: Сборник материалов международной научно-практической конференции / под ред. М. Пылаева. Пермь, 2005.
- Павлишин С. Чарльз Айвз. М., 1979.
- Постмодернизм: Энциклопедия / сост. А. Грицанов, М. Можейко. М., 2001.
- Постмодернисты о посткультуре: Интервью с современными писателями и критиками / сост. и ред. С. Ролл. М., 1996.
- Пузько О. Дармштадтские международные летние курсы Новой музыки и западно-европейский послевоенный авангард: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2009.

- Редепенинг Д.* «Композиторское творчество под знаком постмодерна...» // Искусство XX века: уходящая эпоха? Сб. статей. Т. II. Н. Новгород, 1997. С. 202–292.
- Савенко С.* Авангард как традиция музыки XX века // Искусство XX века: диалог эпох и поколений: Сб. статей. Т. 2. Н. Новгород, 1999. С. 71–76.
- Савенко С.* Послевоенный музыкальный авангард // Русская музыка и XX век / ред.-сост. М. Арановский. М., 1997. С. 407–432.
- Соколов А.* Введение в музыкальную композицию XX века: Учебное пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений». М., 2004.
- Соколов А.* Какая же она — «форма» музыкального XX века? // Музыкальная академия. 1998. № 3–4. С. 2–8.
- Соколов А.* Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М., 1992.
- Теория современной композиции: Учебное пособие / отв. ред. В. Ценова. М., 2005.*
- Хабермас Ю.* Вступление в постмодерн: Ницше как новая точка отсчета // Философский дискурс о модерне. М., 2003. С. 93–115.
- Холопов Ю.* Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века // Эстетика на переломе культурных традиций. М., 2002. С. 132–147.
- Холопов Ю.* Новые формы Новейшей музыки // Оркестр: Сборник статей и материалов в честь Инны Алексеевны Барсовой / редкол.: Г. Лыжов, Д. Петров, С. Савенко. М., 2002. С. 380–393.
- Чарлз Айвз // История зарубежной музыки. XX век: Учебное пособие / отв. ред. Н. Гаврилова. М., 2005. С. 436–448.*
- Чарлз Айвз // Музыкальная культура США XX века: Учебное пособие / отв. ред. М. Переверзева. М., 2007. С. 169–187.*
- Чередниченко Т.* Тенденции современной западной музыкальной эстетики. К анализу методологических парадоксов науки о музыке. М., 1989.
- Шнитке А.* Полистилистические тенденции в современной музыке // Шнитке А. Статьи о музыке / ред.-сост. А. Ивашкин. М., 2004. С. 97–101.
- An Ives celebration: Papers and panels of the Charles Ives centennial festival-conference / ed. by H. W. Hitchcock and V. Perlis. Urbana, 1977.*
- Austin W. W.* Ives and Histories // Gesellschaft für Musikforschung: Kongress-Bericht. Bonn, 1970. S. 299–303.
- Ballantine Ch.* Charles Ives and the Meaning of Quotation in Music // Musical Quarterly. 1979. Vol. 65. № 2. P. 167–184.
- Baron C. K.* Georges Ives's Essay in Music Theory: an Introduction and Annotated Edition // American Music. 1992. X. P. 239–288.
- Bernlef J., Leeuw R. de.* Charles Ives. Amsterdam, 1969.
- Block G.* Charles Ives: a Bio-Bibliography. New York, 1988.
- Blum S.* Ives' Position in Social and Musical History // Musical Quarterly. 1977. № 4. P. 597–603.
- Brodhead T. M.* Ives's «Celestial Railroad» and his Fourth Symphony // American Music. 1994. XII. P. 389–424.
- Burkholder J. P.* All Made of Tune: Charles Ives and the Uses of Musical Borrowing. New Haven, 1995.
- Carter E.* Ives Today: His Vision and Challenge // Modern Music. 1944. XXI. May-June. P. 199–202.
- Charles Ives and His World / ed. by J. P. Burkholder. Princeton, 1996.*
- Charles Ives and the Classical Tradition / ed. by G. Block and J. P. Burkholder. New Haven, Connecticut, 1996.*

- Charles Ives Papers / ed. by V. Perlis. New Haven, Connecticut, 1983.
- Conn P. J. Innovation and Nostalgia: Charles Ives // *The Divided Mind: Ideology and Imagination in America, 1898–1917*. Cambridge, 1983. P. 230–250.
- Copland A. A Businessman Who Wrote Music on Sundays // *Music and Musicians*. 1960. November.
- Cowell H., Cowell S. Charles Ives and His Music. New York, 1955.
- Cyr C. Intervallic Structural Elements in Ives' Fourth Symphony // *Perspectives of New Music*. 1971. IX/2–X/1. P. 291–303.
- Dickinson P. A New Perspective for Ives // *Musical Times*. 1974. CXV. № 1580. P. 836–858.
- Feder S. *The Life of Charles Ives*. Cambridge, 1999.
- Fladt H., Lück H., Stroh W. M. Musik im 20. Jahrhundert: Über den Reiz des Populären: Schönberg — Ives — Bartok. Stuttgart, 1984.
- Giebisch T. Take-Off als Kompositionsprinzip bei Charles Ives. Kassel, 1993.
- Hall D. Premiere and Cultural Turning Point: Charles Ives' Fourth Symphony: An Account of the History and Preparation of the Score, the Problematic Rehearsals, and the First Performance of an Almost Legendary Work // *HI / FI Stereo Review*. 1965. July. P. 55–58.
- Hitchcock H. W. Ives // *Oxford Studies of Composers*, 14. Oxford, 1977.
- Ives A. E. Essays before a sonata, the Majority and the other writings / ed. by H. Boatwright. New York, 1970.
- Ives A. E. Letters to Nicolas Slonimsky // *Slonimsky N. Music since 1900*. New York, 1971.
- Ives A. E. Memos / ed. by J. Kirkpatrick. New York, 1972.
- Ives Studies / ed. by P. Lambert. Cambridge, 1998.
- Jencks Ch. What is postmodernism? London, 1986.
- Josephson N. S., Alto P. Zur formalen Struktur einiger später Orchesterwerke von Charles Ives (1874–1954) // *Die Musikforschung*. 1974. XXVII. H. 1. S. 57–64.
- Kirkpatrick J. Preface to the Facsimile Edition of the Fourth Symphony // Charles Ives. Symphony № 4: Score [«facsimile edition»]. New York, 1965.
- Kramer L. Cultural Politics and Musical Form: the Case of Charles Ives // *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley, 1995. P. 174–200.
- Lambert J. P. Aggregate Structures in Music of Charles Ives // *Journal of Music Theory*. 1990. XXXIV. P. 29–55.
- Lambert P. *The Music of Charles Ives*. New Haven, Connecticut, 1997.
- Maderuelo J. Charles Ives. Madrid, 1986.
- Marshall D. Charles Ives Quotations: Manner or Substance? // *Perspectives on American Composers* / ed. by B. Boretz and E. T. Cone. New York, 1971. P. 13–24.
- Mead R. H. Cowell, Ives and New Music // *Musical Quarterly*. 1980. № 66. P. 538–559.
- Moor P. On Horseback to Heaven: Charles Ives // *Harper's Magazine*. 1948. CXCVII. September. P. 65–73.
- Perlis V. Charles Ives Remembered: an Oral History. New Haven; London, 1974.
- Perry R. S. Charles Ives and the American Mind. Kent, 1974.
- Postmodern Music / Postmodern Thought. Studies in Contemporary Music and Culture. Vol. 4 / ed. by J. Lochhead and J. Auner. New York; London, 2002.
- Postmodernism: An international anthology / ed. by W.-D. Kim. Seoul, 1991.
- Rathert W. Charles Ives. Darmstadt, 1989.
- Rich A. American Pioneers: Ives to Cage and Beyond. London, 1995.
- Rossiter F. Charles Ives and his America. New York, 1975.
- Schneider F. Postmoderne neuste Musik — und wir? // *Musik und Gesellschaft*. 1987. H. 8. S. 394–400.

Sherwood G. Charles Ives: a guide to research. New York, 2002.

Sinclair J. B. A Descriptive Catalogue of the Music of Charles Ives. New Haven, Connecticut, 1999.

Sive H. R. Music's Connecticut Yankee: An Introduction to the Life and Music of Charles Ives. New York, 1977.

Soundings: Ives, Ruggles, Varèse / ed. by P. Garland. Santa Fe, 1974.

Stone K. Ives' Fourth Symphony // *Musical Quarterly*. 1966. № 1. P. 1-16.

Swafford J. Charles Ives: a Life with Music. New York, 1996.

Vinay G. L' America musicale di Charles Ives. Torino, 1974.

Wooldridge D. From the Steeples and Mountains. A Study of Charles Ives. New York, 1974.

2. Экспрессионизм и новые техники XX века

Одним из наиболее значительных и масштабных явлений XX века стал *экспрессионизм* — мировоззренческий и художественный феномен, сформировавшийся в первые десятилетия на культурной почве Германии и Австрии. Художественные истоки нового направления связаны с предшествующими тенденциями европейского искусства — поздним романтизмом, постимпрессионизмом, символизмом, фовизмом и футуризмом, усложнившими понятие экспрессии и предложившими новую систему музыкального, пространственного, ритмического и цветового изобразительного языка.

Первая треть XX века — одна из наиболее сложных и драматичных страниц в истории Германии и Австрии, переживших Первую мировую войну, политический и экономический кризисы, ноябрьскую революцию 1918 года, распад Австро-Венгерской империи и образование Веймарской республики с последующей фашизацией общественно-политического строя. В темах и образах экспрессионизма доминируют «сумерки человечества»¹ — тревожное предчувствие и ожидание катастрофы, страх, депрессия, страдание, экзальтированный протест против насилия. В живописи — это искаженные болью лики, смятение форм; в поэзии — патетика, эмфаза, бунтарский вопль, безудержная восторженность; на театральной сцене — взрывы чувств в «драмах крика» и монологи-проповеди. «Еще никогда человек не был столь малым и не испытывал такого страха, — писал венский критик Г. Бар. — Человек возопил о своей душе <...>. Искусство тоже кричит вместе с человеком, и крик их гаснет в крошечной тьме. Искусство молит о помощи, оно взывает к духу — это и есть экспрессионизм»².

Трагическое время — трагические судьбы. На фронте погибают А. Макке, В. Моргнер, Р. Штефан, Ф. Марк, А. Штрамм; потрясенные ужасами войны, сводят счеты с жизнью Г. Тракль и В. Лембрук; почти парализованным, с признаками душевной болезни возвращается с фронта Э. Л. Кирхнер; тяжелые ранения получают О. Дикс, О. Кокошка, М. Бэкман, О. Мюллер; М. Пехштейн переносит тяготы японского плена; Э. Хеккель и К. Шмидт-Ротлуфф служат санитарам и также становятся очевидцами кровавых реалий войны.

¹ Название антологии поэзии экспрессионизма, изданной в 1919 году К. Пинтусом и ставшей классической для этого направления.

² Цит. по: Маркин Ю. С. 8.

Напряжение эпохи порождает особый тип художника с обостренным и болезненным ощущением внутренней изоляции, отчужденности от мира. Любая акция по организации единомышленников в сообщество расценивается как попытка выживания. Особенно ярко это проявилось в Германии 1910–1920-х годов с ее агрессивно консервативной средой — именно там складываются художнические и литературные объединения, группирующиеся вокруг периодики и, в первую очередь, вокруг журналов «Мост» («Die Brücke»)³, «Буря» («Der Sturm»)⁴, «Синий всадник» («Der blaue Reiter»)⁵, «Действие» («Die Aktion»)⁶. Среди изданий экспрессионистов — «Библиотека Майандрос» («Die Bücherei Maiandros», 1912–1914), «Белые листки» («Die Weissen Blätter», 1913–1921), «Цель» («Das Ziel», 1916–1920), «Оппонент» («Der Gegner», 1919–1922), «Новая сцена» («Die Neue Schaubühne», 1919–1925), «Форум» («Das Forum», 1914–1929) и другие альманахи и журналы. Возникают творческие образования «Ноябрьская группа» («Novembergruppe», 1918), «Группа 1919» («Gruppe 1919», 1919), «Молодая Германия» («Das junge Deutschland», 1918).

В начале 1910-х годов выходят первые сборники Ф. Верфеля, Г. Тракля, Э. Штадлера, Г. Бенна и других поэтов, появляются романы Ф. Кафки, пьесы Г. Кайзера и О. Кокошки. В те же годы пишет свои знаковые сочинения — монодраму «Erwartung» («Ожидание», 1909) и цикл «Pierrot lunaire» («Лунный Пьеро», 1912) — А. Шёнберг, основатель *нововенской школы*, во многом определившей направленность поисков европейской музыки второй половины XX века.

Сходные процессы и творческие методы характеризуют разные сферы искусства. Так, идея «цветовой музыки» Скрябина находит автономное декларативное претворение и развитие в статьях В. Кандинского и А. Шёнберга. Складывается новая концепция живописи, основанная, в первую очередь, на мысли о природе цвета как чисто духовного компонента изобразительного искусства. Значение линии и цветового пятна неизмеримо выросло в силу их лаконизма и самостоятельности как первоэлементов

³ Журнал издавался в 1905–1913 годах, вначале в Дрездене, затем — в Берлине. Участники: Э. Л. Кирхнер, Э. Хеккель, К. Шмидт-Ротлуфф, М. Пехштейн, Э. Нольде, О. Мюллер.

⁴ Журнал выходил в Берлине с 1910 года и до начала 1930-х, его бессменным главой был один из активных пропагандистов новой литературы и новейших явлений в живописи Г. Вальден (настоящее имя — Г. Левин). Считается, что именно Вальден в 1911 году выдвинул термин «экспрессионизм» — во всяком случае, его имя ставится рядом с именем немецкого критика В. Хеймана, в статье июльского номера «Der Sturm» впервые воспользовавшегося новым термином.

⁵ Альманах издавался в 1911–1914 годах в Мюнхене. Среди наиболее влиятельных участников и членов группы — В. Кандинский, Ф. Марк, А. Кубин, А. Макке, Г. Кампендонк, П. Клее, А. Шёнберг.

⁶ С 1911 по 1932 годы издавался в Берлине под руководством Ф. Пфемфорта. Среди его участников: К. Гиллер, Л. Рубинер, И. Бехер, Л. Франк, Э. Толлер, Л. Леонгард, Г. Бенн.

картины. Цвет принимает на себя роль формообразующего средства — очевидна близость этой эстетико-технологической установки нововенской идее *Klangfarbenmelodie*, в дополнение к конструктивной функции тембра реализовавшей и тенденцию к неповторности тембровых комбинаций (аналог серийной организации звуковысотной структуры).

В экспрессионистской живописи важен прием ошеломляющего контраста, сопоставления внутреннего дискомфорта образа с предельно статичной и внешне рациональной структурой формы — не этот ли духовный порыв в оболочке традиционных форм запечатлели и ранние образцы додекафонии?

Цветовая и линейная драматургия живописного полотна отрицает «тематизм» и «сюжетность», утверждая позиции *абсолютного* искусства, освобожденного от фигуративности и необходимости визуального соответствия предметному миру. Живопись Кандинского, Клее, Марка осуществляет закономерный для экспрессионистов переход от конкретики к абстракции, зримой адекватностью которой могла быть только беспредметная форма и свободная цветовая стихия, — воплощением аналогичных тенденций в музыке становится творчество Веберна.

Музыка не остается на периферии всеобщего движения к освобождению от принятых норм. Как и другие искусства, она занята поисками нового языка взамен исчерпавшего свои ресурсы старого. Результатами этих поисков становятся острейшая критика традиционной мажорно-минорной системы, дальнейшая децентрализация лада, расширение и обогащение ладовой основы введением ладов народной музыки и «искусственных» звукорядов, полиладовость и политональность, всё более частые отступления от терцового принципа при формировании гармонической вертикали, возникновение «именных» звуковых систем (в частности, Хиндемита, Мессиана) и как главный итог — распад тональной системы.

Процесс новаций непосредственно затрагивает систему жанров, приводя к смене существующей иерархии, — параллельно активным жанровым экспериментам идет процесс перетолкования, переосмысления бытующих жанров, в ходе которого на первые позиции выдвигается инструментальная музыка. Приоритет отдан камерным жанрам, реализуемым в звучности индивидуализированного инструментального состава (жанровые разновидности *Музыки для...*), нередко представляющего собой ансамбль солистов — использованный Шёнбергом в Камерной симфонии ор. 9 и узаконенный Веберном тип разнотембрового ансамбля, в котором каждый инструмент явлен в единственном числе.

В творчестве нововенцев происходит пересмотр всех элементов музыкальной выразительности и методов организации музыки. Главным итогом композиционных исканий Шёнберга, к которому он приходит совместно со своими учениками Веберном и Бергом, становится *додекафония*, обеспечившая упорядоченность и внутреннее единство экспрессионистской

звуковой стихии. Нововенская школа провозглашает свободу диссонанса и «метод композиции на основе двенадцати соотношенных лишь между собой тонов», или *serii* с ее транспозициями как единственного материала сочинения в его горизонтальной и вертикальной проекциях.

В «Учении о гармонии» (1911) Шёнберг пишет, что художник не ищет возможности передать то, что другие считают прекрасным, а стремится к самовыражению. Словно подтверждая эту мысль, во вступительной статье ко второму альманаху «Синий всадник» Франц Марк акцентирует связь художественного опыта экспрессионизма, обретенного вследствие разрыва с прежним миром, с тем социальным смыслом, который придают ему художники:

Эта акция составляет великую цель нашего времени — единственную, ради которой стоит жить и умереть. Здесь нет ни малейшей примеси презрения к великому прошлому. Но мы хотим иного; мы не желаем жить, как беспечные наследники, жить прошлым. Мы не смогли бы так жить, даже если бы захотели. Наследство промотано; поглощая суррогаты, мир опошляется. И вот мы вторгаемся в новые сферы, мы переживаем великое потрясение — нам предстоит всё заново расчистить, сказать, вспахать, исследовать. Перед нами мир — он чист; наши шаги робки и неуверенны. Если мы отважимся идти вперед, мы должны перерезать пуповину, связывающую нас с материнским прошлым. Мир рождает новую эпоху, и встает лишь один вопрос: пора ли уже освободиться от старого мира? Готовы ли мы для *vita nuova*? Вот тревожный вопрос этих дней — наших дней⁷.

⁷ Цит. по: Энциклопедия. С. 19.

2.1. От тональности к атональности:

Арнольд Шёнберг — Второй струнный квартет *fis-moll* op. 10,
Пять пьес для оркестра op. 16

В отношении творчества **Арнольда Шёнберга** (1874–1951) принята трехступенная периодизация, соответствующая этапам эволюции музыкального языка и композиционных методов: тональный период (с 1897)¹, так называемый атональный, или период свободной атональности (с 1908)² и двенадцатитоновый (додекафонный) период (с 1920–1923)³. *Эмансипация диссонанса*, отказ от тонального центра и тотальная хроматизация тка-

¹ Главные сочинения первого периода: струнный секстет «Verklärte Nacht» («Просветленная ночь») op. 4 по одноименному стихотворению Р. Демеля (1899), симфоническая поэма «Pelleas und Melisande» («Пеллеас и Мелизанда») op. 5 по одноименной пьесе М. Метерлинка (1902–1903), оратория «Gurre-Lieder» («Песни Гурре») на текст Й. П. Якобсена (в переводе Р. Ф. Арнольда) (1901–1911), Первый струнный квартет op. 7 (1905) и Первая камерная симфония (Kammersymphonie № 1) для 15 солирующих инструментов op. 9 (1906).

² *Новой тональности* (по Ю. Холопову). Известно, что сам Шёнберг, как и его коллеги, Берг и Веберн, считал термин *атональность* крайне неудачным и, апеллируя к этимологии корневого немецкого слова (*der Ton* — звук), расшифровывал его как «музыка без звуков»: «Тональность может быть не ощутимой либо недоказуемой, эти связи могут быть темны и труднопонимаемы, даже вовсе непонятны. Но отношения между звуками так же не могут быть названы атональными, как отношения цветов — спектральными или некомплементарными» (цит. по: *Холопов Ю.* Гармония. С. 513). Тип тональности со значительно ослабленной ролью центра, с бесконечно «откладываемой» тоникой Шёнберг, а вслед за ним и Веберн характеризуют через понятие-метафору *парящей тональности* (*die schwebende Tonalität*).

Среди произведений центрального периода: Второй струнный квартет op. 10 (1908), «Das Buch der hängenden Gärten» («15 стихотворений из “Книги висячих садов” С. Георге») для голоса и фортепиано op. 15 (1908–1909), монодрама «Erwartung» («Ожидание») op. 17 на либретто М. Паппенхайм (1909), драма с музыкой «Die glückliche Hand» («Счастливая рука») op. 18 на авторское либретто (1909–1913), «Sechs kleine Klavierstücke» («Шесть маленьких пьес» для фортепиано) op. 19 (1911), вокальный цикл «Dreimal sieben Gedichte aus Albert Girauds Pierrot lunaire» («Лунный Пьеро. Трижды семь стихотворений Альбера Жиро») op. 21 на тексты А. Жиро в переводе О. Хартлебена (1912), «Vier Lieder» («Четыре песни») для голоса с оркестром op. 22 на тексты Э. Даусона (в переводе С. Георге) и Р. М. Рильке (1913–1916) и неоконченная оратория «Die Jakobsleiter» («Лестница Иакова») на авторское либретто (1917–1922).

³ Фортепианные циклы «Пять пьес» op. 23 (1920–1923) и Сюита op. 25 (1921–1923), Серенада для семи инструментов op. 24 (1920–1923), духовой Квинтет op. 26 (1923–1924), Третий (op. 30) и Четвертый (op. 37) струнный квартеты (1927 и 1936), Сюита для трех духовых, трех струнных и фортепиано op. 29 (1925–1926), Вариации для оркестра op. 31 (1926–1928) и другие сочинения.

ни, возведенные композитором в абсолют в 1910-е годы, явились закономерным результатом процессов децентрализации ладотональной системы европейской музыки, начавшихся еще в XIX веке. Для Шёнберга параметр индивидуализации техники, отход от общепринятых законов организации музыкальной структуры вкупе с выдвижением иных, нежели ладовые, оснований внутренней интеграции воплощают принципы новой эстетики избегания, обеспечивающей право творца на субъективное видение мира:

Ничто, кроме собственного таланта, не должно лимитировать границ деятельности. Ни один скрипач не стал бы играть — даже по случаю — с сомнительной интонацией, потакая вульгарному вкусу публики; ни один канатоходец не стал бы двигаться в неверном направлении — ради развлечения или для того, чтобы услышать дешёвые аплодисменты; ни один шахматист не стал бы делать априори слабых ходов — просто для того, чтобы доставить удовольствие сопернику и позволить ему выиграть; ни один математик не стал бы совершать открытие с единственным намерением сделать его доступным для тех, кто не имеет математических способностей. И точно так же ни один артист, поэт, философ или музыкант, чья деятельность протекает в высочайших сферах духа, не опустил бы до заурядного, в угоду лозунгу «искусство для всех». Ибо если речь идет об искусстве, то оно — не для всех, а если нечто создано для всех, это не искусство⁴.

Произведением, осуществившим переход ко второму, центральному, периоду творчества, сам композитор считал свой **Второй струнный квартет fis-moll op. 10** (1907–1908)⁵. Сочинение ярко новаторское, квартет не только намечает смену композитором музыкально-языковой парадигмы, но и открывает путь к смешанным жанрам будущего — впервые в истории жанра квартета в партитуру введена вокальная партия: в III и IV частях сопрано интонирует поэтические тексты Стефана Георге «Litanei» («Литания») и «Entrückung» («Воспарение») — заголовки стихотворений становятся и названиями соответствующих разделов⁶.

⁴ Schoenberg A. La musique nouvelle, la musique démodée, le style et l'idée // Arnold Schoenberg. Le Style. P. 102. (Статья «Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и мысль», 1946). Данное резюме Шёнберга перекликается со словами А. Макке: «Не каждая форма нуждается в понимании, как и не всякий язык нуждается в том, чтобы на нем читали» (цит. по: Маркин Ю. С. 12).

⁵ См. статью «Как я эволюционировал» («Моя эволюция») (1949): «В эти годы я отказался от идеи конструирования музыки вокруг тонального центра — инновация, неверно именуемая «атональностью»» (Schoenberg A. Comment j'ai évolué // Arnold Schoenberg. Le Style. P. 70).

⁶ Русскоязычные переводы стихов, выполненные В. Коломийцевым, см. в кн.: Власова Н. Творчество Арнольда Шёнберга. С. 498–500. В числе других сочинений Шён-

Классическая четырехчастность сочетается с нетрадиционностью внутрициклического соотношения частей и индивидуализированной трактовкой типовых формообразующих принципов: после сонатной формы в умеренном движении (I часть) следуют быстрое скерцо (II часть), медленные вариации (III часть) и медленный финал в сонатной форме — концептуальный центр сочинения⁷.

Цикл строится по линии ослабления конструктивного действия ладофункциональных тяготений — движения от расширенной (хроматической) тональности I части к внетональному финалу, отсутствие ключевых знаков в котором служит чисто визуальным свидетельством осуществленной стилиевой эволюции. Форма I части (*Mäßig (Moderato)*) с ее ярко экспрессионистским характером музыки возведена с опорой на классические принципы сонатности — впрочем, грани этого «сонатного *Moderato*» под действием процесса распада тонально-гармонических связей предстают несколько размытыми. Основная тональность *fis-moll* оспорена уже во втором предложении первого периода темы главной партии (*a-moll*), изложенной в простой трехчастной форме, побочная (т. 58) и вовсе лишена тонального центра — здесь, как и в разработке, преобладает интенсивное мотивное развитие в условиях хроматической тональности. В тонально смещенной репризе (т. 146) тема проводится политонально (*a — d*) и в увеличении⁸, тональность *fis* устанавливается позже, с середины темы главной партии (т. 160).

II часть (*Sehr rasch*) — образец комплексного претворения элементов различных звуковысотных систем: тональности (*d*), гemitоники и двенадцатитоновых рядов (в трио), в коде формирующих двенадцатизвуковые поля. При переходе к репризе скерцо (т. 165) появляется цитата — реминисценция песенки «Ах, мой милый Августин, всё прошло, всё прошло»⁹.

Конструкция «*Litanei*» (*Langsam*) (III часть) образована «контрапунктом» двух форм — инструментальной и сквозной вокальной: пяти инструментальных вариаций (тт. 10, 17, 26, 36, 42) с кодой (т. 50) и трех строф вокальной партии (третья — в коде). По замыслу автора, вариации выполняют

берга на с. 150–158 данного издания автор рассматривает новаторские принципы Второго квартета.

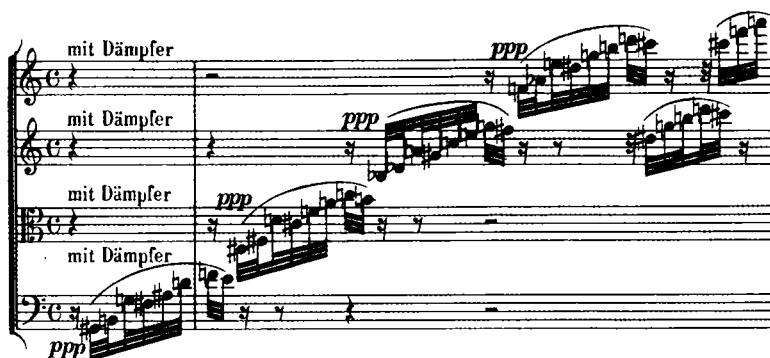
⁷ Н. Власова указывает на своеобразие сонатной формы финала, обусловленное присутствием текста: из 24 строк стихотворения на репризу остается всего две, и именно на них основана экстагическая кульминация (тт. 110–116), к которой подводит басовый хроматический *anabasis* (тт. 100–109), являющийся «физическим воплощением состоявшегося “воспарения”» (Власова Н. Творчество Арнольда Шёнберга. С. 156).

⁸ В партии виолончели, с разработочно-полифоническим присоединением мотивов побочной темы.

⁹ В исследовательской литературе семантика этой темы в контексте музыки квартета интерпретируется как с позиции отражения событий личной жизни композитора, так и «как прощание с уютным и устойчивым миром тональной гармонии» (Власова Н. Творчество Арнольда Шёнберга. С. 153).

функцию разработки предшествующих частей, что становится очевидным уже на примере темы¹⁰. Сугубо хроматическая трактовка минорного лада *es*, тембр альты как основной в теме отвечают духу возвышенно-философского текста молитвы. Полимелодический принцип, положенный в основу варьирования, отличается «несинхронным» изложением главных элементов: течение вокальной партии самостоятельно, оно подчиняется строфическому членению текста, в то время как инструментальный слой основан на четком возобновлении начальной темы. Возникает не столько вариационная, сколько вариантная форма, в которой каждое из начальных построений «прорастает» в новые мелодико-фактурные, ритмические, тембровые, масштабно неравные продолжения. Этот же принцип, созвучный шёнберговскому методу и понятию *развивающей вариации*, регулирует развитие строф вокальной партии, каждой — со своим вариантным продолжением из одного тематического источника. Сгущенная экспрессия полутоновости достигает предельного накала в кульминации (тт. 58–59) — тем сильнее контраст тишайшего начала «*Entrückung*» (*Sehr langsam*) (IV часть). Шёнберг характеризовал вступление к последней части квартета как «освобождение от силы тяготения, воспарение сквозь облака во всё более разреженные воздушные слои, забвение всех тревог земной жизни» — особые «безопорные» средства фактуры и гармонии воплощают эту эмоциональную «дематериализацию» как символ выхода в новое духовное измерение¹¹:

3



Заключительная часть квартета также представляет контрапункт двух форм — сонатной, на которую накладывается сквозная вокальная: главная и связующая партии соответствуют текстовым строфам 1–3, побочная —

¹⁰ Первый элемент темы соответствует первому элементу темы главной партии I части, второй — второму; третий — второму элементу темы основной темы II части, четвертый — второму элементу темы побочной партии I части (в увеличении). Тематическая многосоставность — характерное качество Второго квартета: см. основные темы I, II, III частей.

¹¹ Власова Н. Творчество Арнольда Шёнберга. С. 151.

строфе 4; разработка — 5–7 строфам (в сочетании с собственной инструментальной полифонической разработкой); реприза (т. 100) накладывается на строфу 8. Финал окончательно «модулирует» в хроматику, используя двенадцатитоновые ряды (двенадцатитоновые поля) на гемитонной основе¹². Основная тональность *fis* возвращается лишь в репризе, являющейся и общей — тональной — репризой цикла.

В отличие от «пограничного» статуса ор. 10 с его балансированием между различными состояниями тональности — от *функциональной* к *парящей* и *снятой*, **Пять пьес для оркестра ор. 16** (1909) знаменуют окончательное преодоление инерции ладовых связей и выход за пределы прежней системы звуковысотности. Цикл является характерным образцом инструментального творчества Шёнберга атонального периода: афористичность и экспрессионистский тонус высказывания, его высочайшая содержательная «информативность» и концентрация, мозаичность стремительно сменяющих друг друга эмоций, свободное применение диссонанса, тотальная тематизация ткани с тенденцией к микромотивности и мотивной неповторности, полимелодическая фактура с преобладанием интонационности декламационного типа — вот типичные качества и параметры *новой выразительности* этих лет, запечатленные в «Трех пьесах» для фортепиано ор. 11, монодраме «Erwartung» («Ожидание») ор. 17, «Шести маленьких пьесах» для фортепиано ор. 19, цикле «Pierrot lunaire» («Лунный Пьеро») ор. 21.

Рихарду Штраусу адресованы следующие слова Шёнберга о Пяти пьесах: «Я ожидаю от них колоссально много, в особенности звучание и настроение. Только об этом идет речь — абсолютно несимфонично, прямая противоположность этому, никакой архитектуры, никакого построения. Просто пестрая непрекращающаяся смена красок, ритмов, настроений»¹³.

Поначалу безымянные, впоследствии пьесы, по просьбе издателя Шёнберга, получили названия, настраивающие на определенные образные ассоциации: 1. «Предчувствие»; 2. «Прошедшее»; 3. «Краски (летнее утро на озере)»; 4. «Перипетия»; 5. «Облигатный речитатив». Изысканная оркестровая звукопись миниатюр реализована в тончайшей тембровой нюансировке. Именно в этот период кристаллизуется шёнберговская идея *Klangfarbenmelodie* — тембровой мелодии, или мелодии звуковых красок, — которая может быть понята и как постепенное изменение тембровой краски длящегося созвучия, и как движущаяся линия высот, отмеченная сменой тембра¹⁴. Обе версии нашли воплощение в цикле ор. 16 — примером тем-

¹² По словам Н. Власовой, «выход за пределы тональности в финале Второго квартета следует рассматривать не просто как очередной закономерный шаг музыкально-языковой эволюции — он стал здесь метафорой оставления земного пространства» (Власова Н. Творчество Арнольда Шёнберга. С. 151).

¹³ Там же. С. 187–188.

¹⁴ «Я думал о последованиях тембров, которые обладали бы внутренней логикой гармонических последовательностей; мелодиями я назвал их потому, что они должны

бровой комплементарности служит «бесконечная мелодия» заключительной пьесы¹⁵, на сонорных «перевоплощениях» начального пятизвучкового аккорда — изменении тембровых красок, высотной транспозиции — построена третья пьеса¹⁶:

4



Система гармонии в Пяти пьесах исходит из принципов атональности и ацентричности как специфических категорий *новой тональности*. Повышается выразительная и конструктивная значимость отдельных интервалов, в особенности — экспрессивных и интонационно «энергетических» большой септимы и малой ноны. В качестве переменной «тоники» может выступать гармоническая структура, устойчивая на протяжении определенного отрезка партитуры: например, органнй пункт *d-a-cis* в первой миниатюре и звуковой комплекс *c-gis-h-e-a* в пятой, однако непрекращающийся процесс мотивной разработки, как правило, приводит к разомкнутости гармонической формы, пусть даже «уложенной» в рамки достаточно традиционной конструкции.

В Пяти пьесах функции формообразующего действия тональности переходят к иным параметрам, прежде всего, тембровому и ритмическому, с тем, чтобы спустя некоторое время, в контексте постепенно складывающейся концепции двенадцатитонового метода, вернуть гармонии значимость организующего фактора композиции.

В культуре нет ничего окончательного, всё лишь подготовка к более высокой ступени развития, подготовка к будущему, которое пока можно лишь предощущать. Развитие не кончилось,

были быть оформлены в той же мере, как и мелодии, но по своим, соответствующим их природе законам» (цит. по: Шёнберг А. [Антон Веберн]. С. 510). В отношении гармонической (вертикализованной) версии тембромелодии Э. Каркошка использует термин *Klangfarbenharmonie*.

¹⁵ Здесь впервые композитором введены обозначения, которые станут характерными для серийных партитур: *Hauptstimme* (главный голос) и *Nebenstimme* (побочный голос).

¹⁶ Подробный анализ тембровой драматургии пьесы см. в кн.: Власова Н. Творчество Арнольда Шёнберга. С. 191–195. Интересно, что А. Волконский находил в пьесе канон, утверждая, что за красочными трансформациями аккорда этот канон «никто не слышит и не хочет слышать» (см.: Дубинец Е. Князь Андрей Волконский. Партитура жизни. М., 2010. С. 199).

вершина не достигнута. Развитие только начинается, вершина — вопрос будущего, а может быть, ее и не достичь, потому что всё возможно превзойти¹⁷.

Литература

- Адорно Т. Избранное. Социология музыки. М.; СПб., 1998.
- Адорно Т. Философия новой музыки / пер. с нем. Б. Скуратова. М., 2001.
- Алексенко Н. Импрессионизм — экспрессионизм. Колорит и экспрессия оркестрового тембра и их связь с живописью // Оркестр: Сборник статей и материалов в честь Инны Алексеевны Барсовой / редкол.: Г. Лыжов, Д. Петров, С. Савенко. М., 2002. С. 271–279.
- Арнольд Шёнберг // История зарубежной музыки: Учебник для музыкальных ВУЗов. Вып. 6 / ред. В. Смирнов. СПб., 1999. С. 304–335.
- Арнольд Шёнберг. Стиль и мысль: Статьи и материалы / сост., пер., коммент. Н. Власовой и О. Лосевой. М., 2006.
- Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра: Материалы международной конференции / ред. Е. Чигарёва, Е. Доленко. М., 2002. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; вып. 38).
- Берио Л. Размышление о двенадцатитоновом коне / пер. с нем. Е. Окуневой // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / ред.-сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. М., 2009. С. 195–200.
- Власова Н. О понятии «музыкальная мысль» у Шёнберга // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / ред.-сост. М. Арановский. М., 2009. С. 217–233.
- Власова Н. Творчество Арнольда Шёнберга. М., 2007.
- Вобликова С. Жанр оркестровых пьес в творчестве Шёнберга, Берга и Веберна: Дипломная работа / науч. руководитель Ю. Холопов; Московская консерватория. М., 1991.
- Гершкович Ф. Веберн и его учение // Гершкович Ф. О музыке: Статьи. Заметки. Письма. Воспоминания. М., 1991. С. 60–75.
- Гершкович Ф. Тональные истоки шёнберговой додекафонии // Гершкович Ф. О музыке: Статьи. Заметки. Письма. Воспоминания. М., 1991. С. 13–45.
- Гульд Г. Арнольд Шёнберг: взгляд в будущее / пер. с англ. С. Исаковой // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 215–222.
- Даллапиккола Л. О путях додекафонии / пер. с ит. Е. Дубравской // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / ред.-сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. М., 2009. С. 50–68.
- Дальхауз К. Музыкальная поэтика Шёнберга / пер. с нем. и примеч. Н. Власовой // Музыкальная академия. 1996. № 3–4. С. 249–252.
- Дальхауз К. «Новая музыка» как историческая категория / пер. с нем. и примеч. Н. Власовой // Музыкальная академия. 1996. № 3–4. С. 253–258.
- Денисов Э. Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность: Сб. статей. Вып. 6 / ред.-сост. Т. Лебедева. М., 1969. С. 478–525.
- Доленко Е. Молодой Шёнберг: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2003.
- Друскин М. Австрийский экспрессионизм // Друскин М. О западноевропейской музыке XX века. М., 1973.

¹⁷ Шёнберг А. Афористическое (начало). С. 113.

- Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века. М., 1994.
- Климовицкий А. Из петербургских контактов Шёнберга: Сандра Беллинг // Оркестр. Сборник статей и материалов в честь Инны Алексеевны Барсовой / редкол.: Г. Лыжов, Д. Петров, С. Савенко. М., 2002. С. 280–299.
- Клусон Ю. Камерно-инструментальное творчество композиторов новой венской школы и традиции австрийской культуры первой трети XX века: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1979.
- Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.
- Кон Ю. А. Шёнберг и «критика языка» // Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 113–117.
- Кон Ю. Шёнберг // Музыка XX века: Очерки. Ч. 2. Кн. 4 / ред. Д. Житомирский, Л. Раабен. М., 1984. С. 401–425.
- Курбатская С. Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики. М., 1996.
- Лаул Р. О творческом методе Шёнберга // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 9 / отв. ред. Л. Раабен. Л., 1969. С. 41–70.
- Лобанов А. Экспрессионизм в западноевропейском театре первой четверти XX века. (На примере творчества А. Шёнберга и А. Берга): Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1979.
- Маркин Ю. Экспрессионисты: Живопись. Графика. М., 2004.
- Михайлов А. Австрийская культура после Первой мировой войны // Михайлов А. В. Музыка в истории культуры: Сб. статей / редкол.: Е. И. Чигарёва (ред.-сост.) и др. М., 1998. С. 74–110.
- Павлишин С. Арнольд Шёнберг. М., 2001.
- Павлишин С. Творчество А. Шёнберга: 1899–1908 годы // Музыка и современность: Сб. статей. Вып. 6 / ред.-сост. Т. Лебедева. М., 1969. С. 372–402.
- Холопов Ю. «Tonal oder atonal?» — о гармонии и формообразовании у Шёнберга // Арнольд Шёнберг: вчера, сегодня, завтра: Материалы международной конференции / ред. Е. Чигарёва, Е. Доленко. М., 2002. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; вып. 38). С. 17–42.
- Холопов Ю. Гармония: Практический курс. Ч. II: Гармония XX века. М., 2003.
- Холопов Ю. Очерки современной гармонии. М., 1974.
- Шёнберг А. [Антон Веберн: Klangfarbenmelodie] / пер. с нем. Н. Власовой // Арнольд Шёнберг. Стиль и мысль: Статьи и материалы / сост., пер., коммент. Н. Власовой и О. Лосевой. М., 2006. С. 510–516.
- Шёнберг А. Афористическое / сост. и пер. А. Михайлова // Советская музыка. 1988. № 12. С. 106–113; 1989. № 1. С. 104–114.
- Шёнберг А. Бах / пер. с англ. Ю. Крейниной // Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 120–121.
- Шёнберг А. Заметки о четырех струнных квартетах / пер. с нем. Н. Власовой // Арнольд Шёнберг. Стиль и мысль: Статьи и материалы / сост., пер., коммент. Н. Власовой и О. Лосевой. М., 2006. С. 443–476.
- Шёнберг А. Моя эволюция // Зарубежная музыка XX века: Материалы и документы. М., 1975. С. 127–139.
- Шёнберг А. О музыке новой и устаревшей. Стиль и идея / пер. с англ. Г. Житиной // Музыкальная академия. 1996. № 3–4. С. 243–248.
- Шёнберг А. Оглядываясь назад / Моя эволюция / пер. с нем. Н. Власовой // Арнольд Шёнберг. Стиль и мысль: Статьи и материалы / сост., пер., коммент. Н. Власовой и О. Лосевой. М., 2006. С. 426–442.

- Шёнберг А. Основы музыкальной композиции / пер. с англ. Е. Доленко. М., 2000.
- Шёнберг А. Письма / сост. и публ. Э. Штайна; пер. с англ. и нем. В. Шнитке. СПб., 2008.
- Шёнберг в Америке: «Невозможно было избежать его влияния...»: Интервью Н. Власовой с С. Нефф и Дж. Фейгиным // Музыкальная академия. 2000. № 2. С. 140–145.
- Шнитке А. «Klangfarbenmelodie» — «Мелодия тембров» // Шнитке А. Статьи о музыке / ред.-сост. А. Ивашкин. М., 2004. С. 56–59.
- Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / ред. Л. Ришар; науч. ред. В. Толмачёв; пер. с фр. М., 2003.
- Arnold Schönberg. München, 1980. (Musik-Konzepte; Sonderband / hrsg. von H.-K. Metzger, R. Riehn).
- Arnold Schönberg 1874–1951. Lebensgeschichte in Begegnungen / hrsg. von N. Schoenberg-Nono. Klagenfurt, 1992.
- Arnold Schönberg: Interpretationen seiner Werke: in 2 Bdn. Laaber, 2002.
- Arnold Schönbergs Wiener Kreis. Bericht zum Simposium 12.–15. September 1999 / hrsg. von Ch. Meyer. Wien, 2000.
- Babbitt M. Three Essays on Schoenberg // Perspectives on Schoenberg and Stravinsky / ed. by B. Boretz and E. T. Cone. Princeton, New Jersey, 1968.
- Berg A. Warum ist Schönbergs Musik so schwer verständlich? // Berg A. Glaube, Hoffnung und Liebe: Schriften zur Musik. Leipzig, 1981.
- Bericht über den 3. Kongress des Internationalen Schönberg-Gesellschaft «Arnold Schönberg — Neuerer der Musik». Duisburg, 24. bis 27. Februar 1993 / hrsg. von R. Stephan und S. Wiesmann. Wien, 1996.
- Brinkmann R. Arnold Schönberg und der Engel der Geschichte. Wien, 2002.
- Craft R. Schoenberg's Five Pieces for Orchestra // Perspectives on Schoenberg and Stravinsky / ed. by B. Boretz and E. T. Cone. Princeton, New Jersey, 1968.
- Dahlhaus C. Schönberg und andere. Mainz, 1978.
- Die Wiener Schule / hrsg. von R. Stephan. Darmstadt, 1989.
- Eimert H. Atonale Musiklehre. Leipzig, 1924.
- Förtig P. Analyse des Opus 16 Nr. 3 // Melos. 1969. XXXVI. S. 206–209.
- Frisch W. The Early Works of Arnold Schoenberg: 1893–1908. Berkeley, 1993.
- Griffiths P. Schoenberg, Berg and Webern // Heritage of Music / ed. by M. Raeburn and A. Kendall. Vol. IV: Music in the Twentieth Century. Oxford, 1989. P. 187–205.
- Hansen M. Arnold Schönberg. Ein Konzept der Moderne. Kassel, 1993.
- Krieger G. Schönbergs Werke für Klavier. Göttingen, 1968.
- Leibowitz R. Schönberg et son école. Paris, 1947.
- Newlin D. Bruckner. Mahler. Schoenberg. London, 1979.
- Perle G. Serial Composition and Atonality: an Introduction to the Music of Schoenberg, Berg and Webern. Berkeley, 1962.
- Rufer J. Noch einmal Schönbergs Opus 16 // Melos. 1969. XXXVI. S. 366–368.
- Schmidt Ch. M. II. Streichquartett op. 10 // Arnold Schönberg: Interpretationen seiner Werke: in 2 Bdn. Bd. 1. Laaber, 2002. S. 124–141.
- Schönberg — Webern — Berg: Bilder — Partituren — Dokumente / hrsg. von W. Hofmann. Wien, 1969.
- Schoenberg A. Fundamentals of Musical Composition / ed by G. Strang and L. Stein. London, 1967.
- Schoenberg A. Preliminary Exercises in Counterpoint. Los Angeles, 2003.

- Schoenberg A.* Structural Functions of Harmony / transl. by L. Stein. New York; London, 1954.
- Schoenberg A.* Style and Idea / ed. by L. Stein. London, 1975¹⁸.
- Schoenberg A.* The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of Its Presentation / ed. by P. Carpenter and S. Neff. New York, 1995.
- Schoenberg A.* Zusammenhang, Kontrapunkt, Instrumentation, Formenlehre / ed. by S. Neff. Lincoln, Nebraska, 1994.
- Schönberg A.* Harmonielehre. Wien, 1911.
- Smith J. A.* Schoenberg and His Circle: a Viennese Portrait. New York; London, 1986.
- Sterne C.* Arnold Schoenberg, the Composer as Numerologist. Lewiston, 1993.
- Stuckenschmidt H. H.* Schönberg: Leben, Umwelt, Werk. Zürich, 1974.
- Taruskin R.* The Oxford History of Western Music: in 6 vols. Oxford, 2001.
- The Berg — Schoenberg Correspondence: Selected Letters* / ed. by J. Brand, Ch. Hailey and D. Harris. New York; London, 1987.
- Webern A.* Aus Schönbergs Schriften // Arnold Schönberg zum 60. Geburtstag. Wien, 1934. S. 11–14.
- Webern A.* Der Lehrer // Arnold Schönberg. Mit Beiträgen von Alban Berg, Paris von Gütersloh, Karl Horwitz u. a. München, 1912. S. 85–87.
- Webern A.* Schönbergs Musik // Arnold Schönberg. Mit Beiträgen von Alban Berg, Paris von Gütersloh, Karl Horwitz u. a. München, 1912. S. 22–48.
- Webern A.* Zum [Schönbergs] 50. Geburtstag // Musikblätter des Anbruch. 1924. VI. S. 272.
- Zemlinsky A.* Briefwechsel mit A. Schönberg, A. Webern, A. Berg und F. Schreker / hrsg. von H. Weber. Darmstadt, 1995.

¹⁸ Немецкое издание: *Schönberg A.* Gesammelte Schriften I: Stil und Gedanke: Aufsätze zur Musik / hrsg. von I. Vojtěch. Frankfurt a. M., 1976. Французское издание: *Schoenberg A.* Le Style et l'Idée / ed. par L. Stein; trad. de l'anglais par Ch. de Lisle. Paris, 2002.

2.2. Тональная додекафония:

**Альбан Берг — Симфонические пьесы из оперы «Лулу»,
Концерт для скрипки с оркестром**

Стилевая эволюция одного из ярких представителей музыкального экспрессионизма **Альбана Берга** (1885–1935) отмечена теми же вехами, что и творческий путь его учителя Шёнберга: начав с тональной гармонии в ее позднеромантической версии¹, через период атонализма² композитор приходит к додекафонии³. Особенности творческого метода Берга, писавшего медленно и трудно, объясняется сравнительная немногочисленность опусов, составляющих его творческое наследие. В то же время в каждом из сочинений композитор сумел запечатлеть дух своего времени с редкой по силе эмоциональностью музыкального высказывания, каждое может быть воспринято в качестве страницы лирического дневника, наполненного живым чувством сострадания, сопереживания человеку, беззащитному перед лицом враждебной ему среды.

Среди коллег по нововенской школе Берг выделяется именно талантом к спонтанному, чувственному постижению мира, находящим отражение в особом типе лирической экспрессии его музыки. Выступая наследником австро-немецкой романтической традиции, на протяжении всего творческого пути он сохраняет приверженность категории тематизма и мелодическому началу, в том числе, в условиях додекафонного письма⁴. Особен-

¹ «Sieben frühe Lieder» («Семь ранних песен») для голоса и фортепиано на стихи разных поэтов (1905–1908), «Zwölf Variationen über ein eigenes Thema» («Двенадцать вариаций на собственную тему») для фортепиано (1908), Соната для фортепиано op. 1 (1908) и «Vier Lieder» («Четыре песни») для голоса и фортепиано на тексты А. Момберта и Ф. Геббеля op. 2 (1910).

² Струнный квартет op. 3 (1910), «Fünf Orchesterlieder nach Ansichtskartentexten von Peter Altenberg» («Пять песен на тексты к почтовым открыткам Петера Альтенберга») для голоса и оркестра op. 4 (1912), «Vier Stücke» («Четыре пьесы») для кларнета и фортепиано op. 5 (1913), «Drei Stücke» («Три пьесы») для оркестра op. 6 (1914–1915), опера «Wozzeck» («Воцек») по драме Г. Бюхнера op. 7 (1917–1922) и Камерный концерт (Kammerkonzert) для фортепиано, скрипки и 13 духовых (1923–1925).

³ Вторая из песен «Schliesse mir die Augen beide» («Закрой мне глаза») для голоса и фортепиано на слова Т. Шторма (1925), «Lyrische Suite» («Лирическая сюита») для струнного квартета (1925–1926), опера «Lulu» («Лулу») по дилогии Ф. Ведекинда (1929–1935), Скрипичный концерт (1935).

⁴ Стравинский в «Диалогах» отмечал: «Формы Берга тематичны (в этом, как и во многом другом, он противоположен Веберну); сущностью его композиции является тематическая структура, и ею же обусловлена спонтанность его формы. Как бы ни были сложны, “математичны” его формы, — это всегда “свободные” тематические построения, рожденные “чувством” и “экспрессией” (Стравинский И. Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии. Л., 1971. С. 104).

ности берговской додекафонии проистекают из ее неортодоксальности, нестрогого следования методу: ряд трактован как тема и как основа тематического и гармонического развития сочинений, при этом конструирование тематической фразы, представляющей собой форму серийного ряда, часто либо не достраивается до «полноценной» двенадцатизвуковой последовательности, либо превышает ее; серии-темы нанизаны на диатоническую основу, а тональность периодически «всплывает», утверждая свое значение фактора формообразования⁵.

Посредством додекафонной техники конструируется музыкальная ткань оперы «Лулу»⁶ и симфонических фрагментов из музыки оперы, составивших композицию **«Symphonische Stücke aus der Oper "Lulu"» («Lulu-Suite»)** (**«Симфонические пьесы из оперы "Лулу"», или «Лулу-сюита для голоса и оркестра»**) (1934)⁷. Сюита состоит из шести частей: «Рондо», «Гимн», «Оstinато», «Песня Лулу», «Вариации», «Adagio».

В основе тематизма — сложная система двенадцатитоновых рядов, выводимых из исходного серийного ряда⁸. Тональная окрашенность этих про-

⁵ Шёнберг свидетельствовал: «Не знаю, известно ли, что Альбан однажды ответил мне, когда мы говорили о смещении тонально определенных групп в свободном стиле. Он сказал, что в качестве драматического композитора не мыслит возможным полный отказ от контрастных характеристик с помощью мажора и минора» (Шёнберг А. Об Альбане Берге. С. 157). Использование Бергом в обоих своих сценических опусах жанров бытовой музыки и композиционных структур инструментальной музыки также обусловлено его убежденностью в необходимости обращения оперы к слуховому опыту современника — к интонационному и жанровому лексикону эпохи.

⁶ Берг работал над оперой «Лулу» по драматической дилогии немецкого драматурга Франка Ведекинда («Дух земли» и «Ящик Пандоры») с 1928 года и до своей смерти в декабре 1935 года, не успев завершить заключительный III акт. В августе 1934 года композитор адресует посвящение оперы Шёнбергу к его 60-летию (еще в 1933 году «Песня Лулу» из II акта была посвящена Веберну, к его 50-летию). Сохранились рукописи партитуры 1-й сцены III акта, доведенной Бергом до т. 268, и полного клавираусцуга последнего действия, подготовленного Эрвином Штайном под наблюдением Берга (158 страниц с пометками автора), — материал, по которому австрийский композитор Фридрих Церха закончил оперу. Работа Церхи над завершением III акта продолжалась 16 лет, с 1962 по 1978 годы. Премьера полной версии «Лулу» состоялась 24 февраля 1979 года в парижской «Grand-Opéra» под управлением П. Булеза и в постановке П. Шеро.

⁷ В научной литературе за «Симфоническими пьесами» закрепилось название «Лулу-симфония». Впервые они прозвучали в ноябре 1934 года в Берлине под управлением Э. Клайбера, партитура была опубликована издательством «Universal Edition» при жизни композитора.

⁸ «Персональные» ряды получают как главные, так и второстепенные герои оперы — Лулу, доктор Шён, его сын Альва, «маркиз» Касти-Пиани, Гимназист и графиня Гешвиц. На основе трансформаций основного и производных рядов формируются также интонационные характеристики Укротителя, Художника, Атлета.

изводных интонационных комплексов достигается путем преобразований диатонического модуса основного ряда (Urreihe) — сцепления двух мажорных гексахордов на расстоянии тритона:

5



Так, «гамма Лулу» построена на сочетании начального прямого движения в транспозиции от с с инверсией отдельных последующих ходов (свободная комбинация). Мягкая секстовость, являющаяся одной из ведущих интонационных сфер оперы, преобладает в «Песне Лулу» (см. начало вокальной партии) — одном из фрагментов оперы, где основной ряд обретает качества широкой вокальной мелодии:

6



Ряд Шёна образован методом выборки звуков основного ряда, согласно принципу скачка через один, два, три тона и последующему зеркально-симметричному убыванию. Квартовая интонационная сфера в опере становится носителем семантики жесткого, негативного начала:

7



Ряд Альвы — своего рода побочная сквозная линия «Лулу» — выведен из основного ряда путем выборки каждого седьмого тона с пропуском шести промежуточных:

8



Данные производные ряды — музыкальные характеристики героев оперы — являются и лейттемами, узнаваемые интонации которых становятся основой выразительных мелодий и разнообразных гармонических комплексов, — Берг не отказывается от принципа производного контраста как сути симфонического метода.

Части «Лулу-сюиты» представляют узловые моменты оперы. «Рондо» основано на музыке II акта (сцена объяснения Лулу с Шёном и его сыном Альвой), это развернутая форма рондо-сонаты с множеством разделов, где ряд Альвы использован в качестве рефрена. «Гимн» в опере завершает

II акт, по музыке продолжая «Рондо» — вновь использован ряд Альвы, разбитый на четыре «тройки».

«Оstinато» представляет музыку оркестровой Интерлюдии между 1-й и 2-й картинами II акта — это обобщенное воплощение рока на базе разработки мотива кварт из темы Шёна. В этой части главенствует лейтритм судьбы (Hauptrhythmus):

9



Именно на нем основана одна из трагических кульминаций оперы — эпизод «Моноритмика» (конец 2-й картины I акта — самоубийство Художника). В «Лулу-сюите» лейтритм появляется в окончании «Гимна», перед Темой в «Вариациях» и в окончании «Adagio». В музыке «Оstinато» композитором реализована структурная идея зеркально-симметричной музыкальной формы, отражающая замысел всей оперы — возвышение и падение Лулу: как символ возвращения событий на круги своя в ц. 685–690 партитуры проходит ось симметрии, от которой начинается ракоходное движение с соответствующей «обратной» последовательностью изложения материала⁹.

«Песня Лулу», написанная в сквозной вокальной форме, заимствует музыку II акта (сцена объяснения с мужем). «Вариации» представляют инструментальный антракт на мелодию уличной песенки, сочиненной Ф. Ведекиндом, — Интермеццо из незаконченного III акта. Появление жанрово-характерной темы в контексте хроматической тональности являет собой интересный образец «синтетической» берговской додекафонии. Музыка заключительного «Adagio» взята из I акта (оркестровый антракт-реквием между 2-й и 3-й картинами) и последней сцены III действия оперы (тема обреченной любви, монолог графини Гешвиц в момент смерти — Апофеоз).

«Лебединой песней» Берга называют его **Концерт для скрипки с оркестром** (1935)¹⁰, имеющий подзаголовок *Dem Andenken eines Engels* (Памяти ангела) и написанный на смерть юной скрипачки Манон Гропиус, дочери

⁹ По замыслу Берга, в постановке должна была использоваться кинопроекция, воспроизводящая прямой и зеркальный ход событий в одновременности. Параллельно с музыкой интерлюдии, связывающей две сцены II акта, немой фильм должен был показать перипетии судьбы Лулу в промежуток между окончанием первой и началом следующей сцены, при этом соответствующие друг другу события фильма располагались зеркально симметрично, в соответствии с симметричным течением музыки: арест Лулу ⇒ следствие ⇒ процесс ⇒ тюрьма ⇒ год ареста ⇒ выход из тюрьмы ⇒ болезнь и врачебный консилиум ⇒ в изоляционном бараке ⇒ на пути к освобождению.

¹⁰ Концерт был заказан американским скрипачом Луи Кразнёром и им же впервые исполнен в 1936 году на фестивале современной музыки в Барселоне.

Альмы Малер и Вальтера Гропиуса. В нем две части, каждая из которых, в свою очередь, состоит из двух разделов:

- I. a) Andante (Praeludium)¹¹
b) Allegretto (Scherzo)¹²
- II. a) Allegro (Cadenza)¹³
b) Adagio (Choralvariationen)¹⁴

Гармоническая структура сочинения базируется на паритетном соотношении принципов додекафонии и тональности. Серия и ее различные трансформации имеют тематическое значение, обеспечивая прочные интонационные связи внутри композиции, — закономерности монотематизма и тематического родства претворены с помощью додекафонно-серийных преобразований.

Первый и последний звуки темы-ряда очерчивают контуры имени *Gropius*, а интонационный профиль серии, создаваемый сцеплением малых и больших терций и присоединенного к ним целотонного тетрахорда, послужит основанием для появления ряда тональных опор Концерта — в частности, ладотональных систем g-moll и B-dur. Основной ряд (Urreihe) является темой Прелюдии, интонируемой солирующей скрипкой:

¹¹ Прелюдия написана в простой трехчастной (песенной) форме, ей предшествует десятизакладная Интродукция.

¹² Конструкция Скерцо представляет собой сложную трехчастную форму с идущими подряд двумя трио.

¹³ В основе музыки Каденции лежит лейтрим, формула которого исходит из идеи зеркальной симметрии. См. пример 11 на с. 43.

¹⁴ Этот раздел строится как вариации на тему хорала И. С. Баха «Es ist genug» (т. 136), текст которого выписан в партитуре. История этой знаменитой в истории музыки темы восходит к хоральной мелодии Иоганна Рудольфа Але (Johann Rudolf Ahle) — именно ее гармонизовал Бах (хоральная обработка «Es ist genug, so nimm Herr»), включив также в духовную кантату «O Ewigkeit, du Donnerwort» (BWV 60) в виде заключительного хорала (на текст «Es ist genug: Herr, wenn es dir gefällt»). Хоральная мелодия Але «Es ist genug» была опубликована в его авторском сборнике «Drittes Zehn Neuer Geistlicher Arien» (Sondershausen, 1662), после чего стала использоваться в качестве траурного песнопения. Начиная с конца XVII столетия, к этой теме обращалось множество композиторов, среди которых — С. Гасториус (S. Gastorius), И. Шелль (J. Schell), К. Лейтон (K. Leighton), А. Ходдинотт (A. Hoddinott), С. Хэнсон (S. Hanson), Д. Кауфман (D. Kaufmann), С.-Д. Сэндстрём (S.-D. Sandström), М. Линдберг (M. Lindberg) и др. Наряду с Бергом, наиболее известные образцы заимствования мелодии — у И. Брамса (второй из триптиха Мотетов op. 110), Б. А. Циммермана («Экклезиастическое действо» для двух чтецов, баса и оркестра), Р. Щедрина («Музыкальное приношение» для органа и девяти духовых), Э. Денисова (Вариации на тему хорала И. С. Баха для альта и фортепиано, во второй редакции — для альта и ансамбля), Д. Смирнова (электроакустическая композиция «It is enough...» op. 92). Не без грустной иронии в композиции «Ist es genug?...» для инструментального ансамбля и магнитной ленты Ф. Караев переосмысливает утверждение в вопрос, продолженный многоточием.

The musical score is for a piano and violin piece. It is in 2/4 time and marked 'a tempo'. The piano part is written in the bass clef, and the violin part is written in the treble clef. The piano part includes markings like 'pp', 'p espr', 'm. d.', 'rall', and 'morendo'. The violin part includes markings like 'pp, ma espr' and 'dolce'. There are also markings for 'Br Fag' and 'KBS Solo'. The score is divided into two systems, with measures 15 and 20 marked.

Через несколько тактов, также в партии солирующей скрипки (т. 24), звучит инверсия ряда — эти серийные формы становятся материалом и для остальных тем: так, в интродукции начальные квинтовые пассажи скрипки основаны на 1, 3, 5, 7, затем — на 2, 4, 6, 8 звуках ряда, тот же материал в транспозиции от *b* представлен в партии арфы. Вступительные такты Прелюдии содержат собранную в аккорды серию в основной высотной позиции (см. пример 10).

В каждой из тем Скерцо использована серия в тех или иных транспозициях и комбинациях. Кроме того, Берг воспроизводит и определенную жанровую символику: например, в самом начале *Pd* (т. 104) и *la*¹⁵ (т. 105) принимают вид дуэта с аккомпанементом; в теме *wienerisch* (т. 111) *Icis* складывается в вальсовую мелодию; в лендлере *rustico* (т. 114) *Ig* образует одноголосную мелодию секвентного строения, а не вошедший в нее целотоновый отрезок отдан сопровождению. В этом разделе Концерта композитор вводит цитату каринтийской народной песни в своей гармонизации (эпизод *come una pastorale*, т. 215) — интервальная общность обеспечивает ее интонационное родство с темой-серией.

В Каденции гармоническое наполнение ритмической темы (*Hauptrhythmus*) также осуществлено на основе серии, например, в партии солиста в т. 35 (*Ia* на органном пункте).

¹⁵ P — прима, основной вид серии; I — инверсия; R — ракоход; RI — ракоход инверсии.



Хоральную мелодию роднит с Urreihe (основным серийным рядом) целотонный тетрахорд, который заканчивает ряд и начинает одноголосное изложение хорала (т. 136). Вследствие интонационной общности цитата практически неотличима от музыки Берга, тем более что ее введению предшествует неоднократное звучание отрезка целотонного звукоряда (см. тт. 130–136). Только при втором проведении хоральной мелодии — в тембре деревянных духовых и в подлинной баховской гармонизации (т. 142) — «исторический» колорит музыки указывает на стилевое заимствование.

Возвышенно-просветленный характер коды-эпитафии (т. 215) созвучен строкам Шёнберга, написанным в связи с музыкой Концерта: «<...> он напомнил мне горестное выражение лица Берга, охваченного дружеским участием. Как легко было вызвать в нем это чувство! У меня часто создавалось впечатление, что он наперед пережил то, что пришлось переживать его близким, как если бы он страдал вместе с ними, когда они страдали; известие об этом не было для него неожиданным, но наоборот, как бы открывало старые раны, раны, которые он своим сочувствием сам себе причинял. “Посвящается памяти ангела”! — Этот ребенок был для него ангелом раньше, чем стал им для других. Ибо этот ангел жил в его душе»¹⁶.

Литература

Адорно Т. Избранное. Социология музыки. М.; СПб., 1998.

Адорно Т. Философия новой музыки / пер. с нем. Б. Скуратова. М., 2001.

Альбан Берг // История зарубежной музыки: Учебник для музыкальных ВУЗов. Вып. 6 / ред. В. Смирнов. СПб., 1999. С. 336–357.

Берг А. О музыкальных формах в моей опере «Воцек» // Зарубежная музыка XX века: Материалы и документы. М., 1975. С. 155–156.

Берг и Шёнберг: Страницы переписки / публ., пер. с нем. и коммент. Ю. Векслер // Музыкальная академия. 2004. № 2. С. 178–182.

Булез П. Берг: современные следствия (по поводу «Двух недель австрийской музыки») / пер. с фр. Н. Ренёвой // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / ред.-сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. М., 2009. С. 154–159.

Векслер Ю. Альбан Берг и его время: опыт документальной биографии. СПб., 2009.

Векслер Ю. Альбан Берг и его кумиры // Оркестр: Сборник статей и материалов в честь Инны Алексеевны Барсовой / редкол.: Г. Лыжов, Д. Петров, С. Савенко. М., 2002. С. 255–264.

Векслер Ю. «Воцек» в Большом: POST FESTUM // Музыкальная академия. 2010. № 1. С. 44–49.

Векслер Ю. За гранью музыкального... Размышления о символике в музыке Альбана Берга // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 178–183.

¹⁶ Цит. по: Шёнберг А. Об Альбане Берге. С. 159.

- Векслер Ю. Неосуществленные оперные замыслы Альбана Берга // Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова: Материалы научных конференций. Вып. 1 / ред.-сост. Е. Чигарёва, Е. Царёва, Д. Петров. М., 2002. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 36). С. 192–202.
- Верещагина Е. Время «Воццека» // Альбан Берг. «Воцтек» / ред.-сост. Т. Белова, П. Гершензон. Буклет к постановкам в Большом театре России. Сезон 2009/2010. [М., 2009]. С. 23–29.
- Гир А. Между Вагнером и сказкой. «Воцтек» Берга и опера его времени // Альбан Берг. «Воцтек» / ред.-сост. Т. Белова, П. Гершензон. Буклет к постановкам в Большом театре России. Сезон 2009/2010. [М., 2009]. С. 53–55.
- Другу и Учителю. Открытое письмо А. Берга А. Шёнбергу / пер. с нем. и публ. Е. Таракановой // Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 117–119.
- Лосева О. Фридрих Церха // Современная музыка Австрии: Очерки и документы / сост., пер. с нем. и коммент. О. Лосевой. М., 1998. С. 29–50.
- Тарakanов М. Берг / Композиторы Австрии // Музыка XX века: Очерки. Ч. 2. Кн. 4 / ред. Д. Житомирский, Л. Раабен. М., 1984. С. 425–445.
- Тарakanов М. Музыкальный театр Альбана Берга. М., 1976.
- Тарнопольский В. Воцтек и мы. История одного «Воццека» // Альбан Берг. «Воцтек» / ред.-сост. Т. Белова, П. Гершензон. Буклет к постановкам в Большом театре России. Сезон 2009/2010. [М., 2009]. С. 74–77.
- Холопова В. О композиционных принципах скрипичного концерта А. Берга // Музыка и современность: Сб. статей. Вып. 6 / ред.-сост. Т. Лебедева. М., 1969. С. 343–371.
- Хэйли К. Вена Берга // Альбан Берг. «Воцтек» / ред.-сост. Т. Белова, П. Гершензон. Буклет к постановкам в Большом театре России. Сезон 2009/2010. [М., 2009]. С. 17–21.
- Церха Ф. О III акте оперы «Лулу» // Современная музыка Австрии: Очерки и документы / сост., пер. с нем. и коммент. О. Лосевой. М., 1998. С. 64–78.
- Шёнберг А. Композиция на основе двенадцати тонов // Арнольд Шёнберг. Стиль и мысль: Статьи и материалы / сост., пер., коммент. Н. Власовой и О. Лосевой. М., 2006. С. 125–157.
- Шёнберг А. Об Альбане Берге // Зарубежная музыка XX века: Материалы и документы. М., 1975. С. 157–159.
- Штаусс С. За слабость — против «моральной эстетики». «Воцтек» в контексте оперы 1920-х годов // Альбан Берг. «Воцтек» / ред.-сост. Т. Белова, П. Гершензон. Буклет к постановкам в Большом театре России. Сезон 2009/2010. [М., 2009]. С. 47–51.
- Adorno Th. Alban Berg. Wien, 1968.
- Alban Berg: Historical and Analytical Perspectives / ed. by D. Gable and R. E. Morgan. Oxford, 1991.
- Berg A. Glaube, Hoffnung und Liebe: Schriften zur Musik. Leipzig, 1981.
- Berg E. Der unverbesserliche Romantiker: Alban Berg, 1885–1985. Wien, 1985.
- Carner M. Alban Berg: the Man and the Work. London, 1975.
- Cerha F. Arbeitsbericht zur Herstellung des 3. Akts der Oper Lulu von Alban Berg. Wien, 1979.
- Encrypted Messages in Alban Berg's Music / ed. by S. Bruhn. New York, 1998.
- Ertelt T. F. Alban Bergs «Lulu»: Quellenstudien und Beiträge zur Analyse. Wien, 1993.
- Floros C. Alban Berg: Musik als Autobiographie. Wiesbaden; Leipzig; Paris, 1992.

- Gratzner W. Zur «wunderlichen Mystik» Alban Berg. Wien; Köln; Weimar, 1993.
- Griffiths P. Schoenberg, Berg and Webern // *Heritage of Music* / ed. by M. Raeburn and A. Kendall. Vol. IV: Music in the Twentieth Century. Oxford, 1989. P. 187–205.
- Hall P. A View of Berg's «Lulu» through the Autograph Sources. Berkeley, 1996.
- Headlam D. The Music of Alban Berg. New Haven, Connecticut, 1996.
- Hilmar R. Alban Berg: Leben und Wirken in Wien bis zu seinen ersten Erfolgen als Komponist. Wien, 1978.
- Hilmar R. Katalog der Schriftstücke von der Hand Alban Bergs, der fremschriftlichen und gedruckten Dokumente zur Lebensgeschichte und zu seinem Werk. Wien, 1985.
- International Alban Berg Society Newsletter. 1968–.
- Jarman D. Alban Berg: Lulu. Cambridge, 1991.
- Jarman D. Alban Berg: the Origins of a Method // *Music Analysis*. 1987. VI. P. 273–288.
- Jarman D. Some Rhythmic and Metric Techniques in Alban Berg's Lulu // *Musical Quarterly*. 1970. LVI. P. 349–366.
- Jarman D. The «Lost» Score of the Symphonic Pieces from Lulu // *International Berg Society Newsletter*. XII (1982). P. 14–16.
- Jarman D. The Music of Alban Berg. London, 1979.
- Knaus H. Studien zu Alban Bergs Violinkonzert // *De ratione in musica: Festschrift Erich Schenk* / hrsg. von T. Antonicek, R. Flotzinger und O. Wessely. Kassel, 1975. S. 255–274.
- Krämer U. Alban Berg als Schüler Arnold Schonbergs: Quellenstudien und Analysen zum Frühwerk. Wien, 1996.
- Krasner L., Seibert D. C. Some Memories of Anton Webern, the Berg Concerto, and Vienna in the 1930s' // *Fanfare*. 1987–1988. XI/2. P. 335–347.
- Morgenstern S. Alban Berg und seine Idole: Erinnerungen und Briefe. Lüneburg, 1995.
- Perle G. Serial Composition and Atonality: an Introduction to the Music of Schoenberg, Berg and Webern. Berkeley, 1962.
- Perle G. The Complete «Lulu» // *Musical Times*. 1979. CXX. P. 115–120.
- Perle G. The Listening Composer. Berkeley, 1990.
- Perle G. The Operas of Alban Berg, II: Lulu. Berkeley, 1985.
- Pople A. Berg Violin Concerto. Cambridge, 1991.
- Reich W. Alban Berg: Leben und Werk. Zürich, 1963.
- Reiter M. Die Zwölftontechnik in Alban Bergs Oper «Lulu». Regensburg, 1973.
- Rode S. Alban Berg und Karl Kraus: Zur geistigen Biographie des Komponisten der «Lulu». Frankfurt a. M.; Bern; New York; Paris, 1988.
- Schoenberg — Webern — Berg: Bilder — Partituren — Dokumente / hrsg. von W. Hofmann. Wien, 1969.
- Schoenberg A. Alban Berg, I // Arnold Schoenberg. Le Style et l'Idée / ed. par L. Stein; trad. de l'anglais par Ch. de Lisle. Paris, 2002. P. 372.
- Schoenberg A. Alban Berg, II // Arnold Schoenberg. Le Style et l'Idée / ed. par L. Stein; trad. de l'anglais par Ch. de Lisle. Paris, 2002. P. 373.
- Schoenberg A. La composition avec douze sons // Arnold Schoenberg. Le Style et l'Idée / ed. par L. Stein; trad. de l'anglais par Ch. de Lisle. Paris, 2002. P. 155–193.
- Smith J. A. Schoenberg and His Circle: a Viennese Portrait. New York; London, 1986.
- The Berg — Schoenberg Correspondence: Selected Letters / ed. by J. Brand, Ch. Hailey and D. Harris. New York; London, 1987.
- The Cambridge Companion to Berg / ed. by A. Pople. Cambridge, 1997.
- Zemlinsky A. Briefwechsel mit A. Schönberg, A. Webern, A. Berg und F. Schreker / hrsg. von H. Weber. Darmstadt, 1995.

2.3. Гемитоника и додекафония:

Антон Веберн — Симфония op. 21, Вариации для фортепиано op. 27
(Вариации для оркестра op. 30)

Ярчайшая творческая индивидуальность, **Антон Веберн** (1883–1945) в зрелый период творчества абсолютизирует принципы додекафонной и серийной техники, доводя их до вершинного выражения. Характерно данное Хербертом Аймертом определение музыки композитора как *лирической геометрии*: в предельно афористичном и лаконичном в использовании выразительных средств веберновском музыкальном высказывании звуковая рафинированность сочетается с жесткой конструктивной основой, а художественная интуиция — с математическим расчетом. Стремление к информационной концентрации обуславливает преобладание в творчестве композитора миниатюрных форм, в которых плотность и организованность звуковой ткани достигают предела возможного, а мельчайшая деталь обладает огромной выразительной силой.

Периодизация творческого пути Веберна укладывается в ту же условную схему технико-стилевой эволюции, что и наследие его коллег и друзей — Шёнберга и Берга, — это движение от ладотонального мышления¹ к его преодолению² и утверждению двенадцатитонового метода сочинения³.

¹ Ранние доопусные «Im Sommerwind» («В летнем ветре») для оркестра на текст Б. Вилле (1904), Струнный квартет (1905), Квintет для двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано (1907) и ряд других сочинений, а также «Пассакалия» для оркестра op. 1, хоровая миниатюра «Entflieht auf leichten Kähnen» («Ускользая на легких челнах») на слова С. Геопре op. 2 (1908).

² Циклы для голоса и фортепиано на слова С. Геопре «Fünf Lieder aus "Der siebente Ring"» («Пять песен из "Седьмого круга"») op. 3 и «Fünf Lieder» («Пять песен») op. 4 (1908–1909), «Fünf Sätze» («Пять пьес») для струнного квартета op. 5 (1909), «Sechs Stücke» («Шесть пьес») для оркестра op. 6 (1909), «Vier Stücke» («Четыре пьесы») для скрипки и фортепиано op. 7 (1910), «Sechs Bagatellen» («Шесть багателлей») для струнного квартета op. 9 (1911–1913), «Fünf Stücke» («Пять пьес») для оркестра op. 10 (1911–1913), «Drei kleine Stücke» («Три маленькие пьесы») для виолончели и фортепиано op. 11 (1914), «Vier Lieder» («Четыре песни») для голоса и фортепиано на стихи разных поэтов op. 12 (1915–1917) и другие сочинения.

³ «Drei Volkstexte» («Три народных текста») для голоса, скрипки (также альты), кларнета и бас-кларнета op. 17 (1924–1925), Струнное трио op. 20 (1926–1927), Симфония для кларнета, бас-кларнета, двух валторн, арфы и струнных op. 21 (1927–1928), Квартет для скрипки, кларнета, тенор-саксофона и фортепиано op. 22 (1928–1930), Концерт для 9 инструментов op. 24 (1931–1934), «Das Augenlicht» («Свет глаз») для хора и оркестра на слова Х. Йоне op. 26 (1935), Вариации для фортепиано op. 27 (1935–1936), Струнный квартет op. 28 (1936–1938), Первая кантата op. 29 (1938–1939) и Вторая кантата op. 31 (1941–1943) для хора и оркестра на слова Х. Йоне, Вариации для оркестра op. 30 (1940).

В своем творчестве композитор последовательно использует *гемитонику*⁴, реализуемую в совокупности интервальных групп, образованных прибавлением к любому интервалу полутона и смещением любого интервала в полутон. Гемитонные группы — это трех- и четырехзвучные комплексы, образованные по принципу «полутон + интервал объемом не более пяти полутонов»⁵, внутри которых допускаются ротация и перестановки:

12



Веберн особенно тяготел к группе 1.3⁶ — пожалуй, наиболее характерной из так называемых *веберн-групп*. Во многом именно приверженность композитора гемитонной звуковой системе и в атональный, и в додекафонный периоды обусловила «герметичность» его музыки — стилистическую чистоту и единство интонации.

В оркестровом и ансамблевом письме Веберна со всей полнотой и изысканностью выражения осуществилась шёнберговская идея *Klangfarbenmelodie*, что демонстрируют уже ранние инструментальные циклы композитора — «Fünf Sätze» («Пять пьес») для струнного квартета op. 5, «Sechs Stücke» («Шесть пьес») для оркестра op. 6 и «Vier Stücke» («Четыре пьесы») для скрипки и фортепиано op. 7. Интересным образцом претворения метода является первая из «Пяти пьес» для оркестра op. 10, в партитуре которой реализованы обе версии *Klangfarbenmelodie* — перекраска одного звука (см. т. 12) и тембровая «модуляция» (т. 1, 8–10). Вершинным воплощением идеи в масштабе целостной композиции явилась оркестровая транскрипция Веберном баховской шестиголосной *Fuga (Ricercata)* из «Музыкального приношения» (1934–1935).

Шёнберг говорил о серии как об *унифицирующей идее*, некоем исходном интонационном комплексе, который генерирует все мелодические и гармонические образования композиции, выступая в качестве ее порождающей интонационной модели и центрального элемента гармонической конструкции формы⁷. Унаследованный от Шёнберга метод двенадцатитоновой

⁴ Гемитоника представляет собой разновидность хроматики, это полутоновая звуковая система, в которой отдельный звук является самостоятельной единицей.

⁵ Расширение интервалики за пределы пяти полутонов будет давать инверсионные повторения уже имеющихся звуковых комплексов.

⁶ Цифры обозначают количество полутонов.

⁷ В музыкальной ткани композиции, представляющей собой строгий образец доде-

композиции явился для Веберна наиболее органичным способом экспонирования и развития мысли — разъясняя слушателям в 1932 году неизбежность эволюции музыки к серийной композиции, Веберн резюмировал: «То, о чем я вам рассказываю, это, в сущности, моя жизнь»⁸. Додекафонные сочинения композитора считаются классикой серийной музыки, вместе с тем, именно в контексте его поисков и экспериментов вызревает будущее метода — в частности, принципы микроформульности тематизма и многопараметровости композиции. В период разработки двенадцатитоновой техники Веберн обращается к вариационной форме, метод которой обнаруживает родство с технологией серийной работы — в обоих случаях речь идет о процессуальности *метаморфоз* исходного образования (темы, серии), отвечающей художественному кредо композитора: *dasselbe immer andere (то же самое всегда иное)*⁹. Среди специфических особенностей веберновского додекафонного письма — приверженность пуантилистической фактуре, симметричным и зеркально-симметричным структурам серий с максимально тесными внутренними связями¹⁰, технике контрапунктиче-

кафонии, как правило, многое (если не всё) регулируется закономерностями, заложенными в структуре исходного серийного ряда. Неслучайно Шёнберг в отношении серии первоначально использовал немецкий термин *Grundgestalt* (основной образ, основная первичная форма).

⁸ Веберн А. Лекции. С. 63. Композитор первым среди нововенцев написал додекафонное сочинение в составе цикла внеопусных оркестровых пьес 1913 года. Серия для Веберна становится символом первоосновы, из которой произрастает структура целого, нередко — самой моделью этой структуры. Он ассоциирует серию с гётевским *Urpflanze* из трактата «Метаморфоза растений» — прарастением, первопричиной всех производных явлений: «корень, в сущности, не что иное, как стебель; стебель не что иное, как лист; лист, опять-таки, не что иное, как цветок: вариации одной и той же мысли»; и в письме к В. Райху: «С помощью этой модели и ключа к ней можно будет растить растения до бесконечности <...>. Этот же закон будет приложим ко всему живому вообще. Разве не в этом сокровенный смысл нашего закона ряда?» (Веберн А. Лекции. С. 77, 119).

⁹ «Из одной мысли развивать всё последующее — вот самая прочная связь! Всем делать то же самое — как у нидерландцев, где тема воспроизводилась каждым отдельным голосом во всех возможных превращениях, с различными вступлениями и в разных регистрах. <...> И тут особую роль играет одна форма: *вариации*». И далее, после отсылки к идее гётевского «прарастения»: «Этот же закон действителен для всего живого: *вариации на какую-то тему*» (Веберн А. Лекции. С. 48–49); «Всегда другое и всё же всегда то же самое!» (Там же. С. 81).

¹⁰ Закономерности геометрической симметрии у Веберна, отражая близкую ему идею гармонии мироздания, становятся конструктивным приемом, преломляясь в структуре интервалов, мотивов, аккордов, в организации параметров ритма, тембра, штрихов, в полифонических приемах — вплоть до архитектоники форм, организованной системой пропорций и/или осевым принципом. Серии-палиндромы см. в опусах 21, 28, 29, 30.

ского (часто — канонического) изложения нескольких серийных голосов¹¹, установление звуковысотных связей («мостов») между серийными формами и между высотными транспозициями серии. Конструктивная логика для Веберна, как и для его учителя Шёнберга, является «знаком качества» музыкальной композиции, обеспечивающим ее «наглядность», «постижимость» (*Faßlichkeit*)¹².

Стройная система соответствий и отражений лежит в основе структурной концепции **Симфонии для кларнета, бас-кларнета, двух валторн, арфы и струнных ор. 21** (1927–1928), в жанровом и масштабном отношении не имеющей ничего общего с классическим прототипом. Композитор апеллирует здесь не к традиционному жанру, но к этимологии слова: со-звучие как отражение идеи единства микро- и макрокосма, дополненного «созвучностью» всех элементов музыкальной конструкции.

Конструктивные закономерности сочинения выводятся из основного серийного ряда, представляющего собой зеркально-симметричную (ракоходную) интервальную структуру, скрепленную организующей функцией тритона — центр и обрамление ряда, он же регулирует парные соотношения взаимно отраженных звуков. Хроматический звукоряд поделен на равные половины, образованные сцеплением веберн-групп 1.3 и 1.4: первые шесть звуков заполняют кварту *a-e*, другие шесть — кварту *b-es*¹³.

13



В I части (66 тактов) изложение темы представляет собой двойной канон в обращении $Pa — Pcis / If — Ia$, причем 11-й и 12-й звуки каждого из рядов уже являются началом новых вариантов серии («мосты»). Диспозицию составляют 32 повторения прямого вида серии в приме и 32 повторения ее инверсии. Геометрическая ось симметрии проходит через тт. 34–35. В тт. 1–25 все голоса движутся по звукам 13-звучного аккорда, весь данный

¹¹ Для обозначения этого явления Ю. Холоповым предложен термин *колейность*.

¹² Шёнберг: «У композиции на основе двенадцати тонов нет никакой иной цели, кроме постижимости» (Шёнберг А. Композиция. С. 126). Веберн: «Было бы неверно считать, что он [серийный метод] представляет собой лишь “заменитель тональности”. Прежде всего, здесь важен момент наглядности [постижимости] создавать всё более тесную взаимосвязь! Вот что породило эту технику сочинения» (Веберн А. Лекции. С. 44).

¹³ Д. Смирнов высказывает соображение о предвосхищении в строении серии строения всей Симфонии, предлагая рассматривать серию как двойной зеркальный канон (где первые три звука — пропоста I, вторые три звука — пропоста II, ответы к ним — респосты I и II), а сочинение в целом — как тройной зеркальный канон (в начале — инверсия, в среднем разделе и во второй части — противодвижение). См.: Смирнов Д. С. 98.

раздел представляет собой симметричный «мерцающий аккорд»: от крайних звуков *d* и *e* идут два перекрещивающихся квартовых звукоряда, которые заканчиваются на *dis* и *es* и образуют между собой октаву.

Структура II части («Вариации», 99 тактов) включает тему, семь вариаций и коду. В каждом разделе по 11 тактов. Тема излагается в виде ракоходного канона *If — Rlh*, при этом зеркально ракоходное движение (в сочетании с зеркальной симметрией серийного ряда) моделирует и отношения внутри выстраивающихся рядов ритмики, артикуляции и динамики. Диспозиция серийных рядов строго зеркально-симметрична¹⁴. Помимо того, что каждый из разделов имеет свою вертикальную ось симметрии, форма содержит специально выделенный автором центр — т. 50, расположенный точно на геометрической оси, в середине вариации IV, отмеченный замедлением темпа, отделенный от окружения ферматными паузами и оформленный в виде симметричного мотива¹⁵. В дополнение к использованию «мостов» (между вариациями I и II, VI и VII), Веберн применяет новый способ трактовки серии: соединение двух серийных рядов в один путем чередования звуков (в вариациях II и VI), а также образование из серийных рядов аккордовых комплексов (вариация V).

И. Сниткова характеризует звуковой мир Симфонии и веберновскую музыку в целом сквозь призму категории «сквозящей красоты»: «Поэтика тихого (иногда на грани слышимости) звучания, едва уловимых тембровых градаций, вездесущих пауз-пустот, точечность, тонкость прерывистых линий позволяет говорить о том, что эта музыка существует как бы на границе чувственного и вневещного, феноменального и ноуменального мира. В ее мерцающих контурах проступает неявный, почти призрачный отпечаток достаточно четкой и наглядно выраженной идеи-структуры. В своей сущности эта музыка отражает трансцендентное “пространство идеальностей”, это как бы воплощенный мир платоновских “эйдосов”»¹⁶.

Горизонтальные и диагональные способы отражений организуют форму **Вариаций для фортепиано оп. 27 (1935–1936)**, представляющих собой

¹⁴ Диспозиция приведена в кн.: Холопов Ю., Холопова В. Музыка Веберна. С. 272.

¹⁵ «Ряд такой: *f, as, g, fis, b, a / es, e, c, cis, d, h. <...>* В сопровождении темы мы сперва видим противодвижение. Первая вариация является в мелодии транспозицией ряда от звука *c*. Сопровождение представляет собой двойной канон. (Согласно примечанию редакторов, двойной канон охватывает всю структуру первой вариации. — Примеч. авт.). В четвертой вариации мы видим сплошь зеркальные образования. Эта вариация является центром всей части и отсюда всё снова идет вспять. Таким образом, вторая часть Симфонии представляет собой в целом двойной канон с ракоходным движением!» (Веберн А. Лекции. С. 82).

¹⁶ Сниткова И. С. 118. В указанной статье содержится описание архитектоники и серийно-композиционной структуры Симфонии с позиции космологических структурных архетипов. Подробный анализ структурных закономерностей Симфонии см. также в статьях: Смирнов Д.; Лазарева Н.

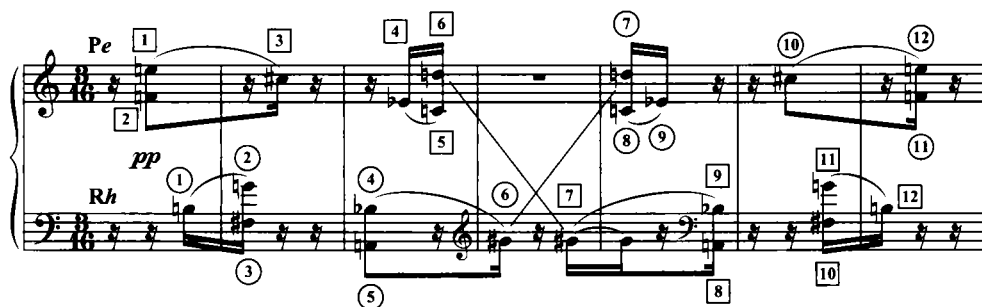
трехчастный цикл, где I часть — песенная трехчастная форма, II часть — песенная двухчастная форма и III часть — собственно тема с пятью вариациями. Конструктивная идея финала заложена в структуре серии — лишенная точной симметрии, она представляет совокупность сегментов, вариантных по отношению друг к другу¹⁷, в центре серии вновь — тритон:

14



В I части принцип симметрии реализован на всех уровнях (от мотива — до построения) и во всех разновидностях (вокруг горизонтальной и вертикальной осей, вокруг точки центра). Изложение темы (тт. 1–7) представляет собой контрапункт *Pe* и *Rh* в виде интервально-звуковой симметрии относительно горизонтальной оси, дополненной диагональной симметрией структур внутри каждой из половин темы:

15



По отношению к экспозиции реприза (т. 37) представляет материал в вертикально-подвижном контрапункте: возвращается музыка начального раздела с вертикальной перестановкой мотивов на основе серии. В результате в форме ABA_1 образуется не только зеркальная симметрия разделов вокруг вертикальной оси В, но и высотная симметрия мотивов вокруг горизонтальной оси. Использовано 14 проведений серии: 7 в прямом и 7 в ракоходном движении¹⁸.

II часть разделена знаками репризы на два симметричных друг другу раздела (11 т. + 11 т.). Все ряды (8 серийных проведений) излагаются

¹⁷ На основе секундово-терцовой общности, отсюда — преобладание в Вариациях интервалов септимы, ноны, терции, сексты, децимы как в линейном выражении, так и в структуре аккордики. О точной симметрии внутри ряда можно говорить в связи с обрамляющей позицией веберн-группы 1.4.

¹⁸ Раздел А (18 тактов) — чередование Р и R, раздел В (18 тактов) — обратное чередование R и Р, раздел A_1 (18 тактов) вводит новый, зеркально-симметричный порядок.

в виде канона P и I (вначале *Pgis* и *Ib*) — музыкальное развитие части в целом представляет бесконечный канон в обращении с видоизменяющимися взаимоотношениями пропосты и респосты. На протяжении всей центральной части Вариаций строго выдержана звуковысотная зеркальная симметрия относительно горизонтальной оси — звука *a*¹, дополненная симметрией штрихов и динамических оттенков.

В III части шесть разделов — шесть 11-тактов, в сумме составляющих 66 тактов. Воображаемая ось (т. 36) разделяет фактурные блоки (3+3), кроме того, шесть разделов образуют ракоходную симметрию в использовании количества проведений серии¹⁹. В отличие от предшествующих частей здесь серия впервые экспонируется однолинейно (*Res*, затем *Rb*), интонационная структура опирается на каркас больших септим и малых нон — интервалов, в масштабе всего произведения определяющих логику и мелодического (I и III части), и гармонического (II и III части) развертывания. Отмечая конструктивную значимость в ор. 27 идеи отражения, Э. Денисов указывает на разнообразие веберновских способов создания «зеркальной игры микроструктур»: «Веберн выбирает иную «систему зеркал», прогрессивно увеличивая их «кривизну», ибо способы отражения, по мере развертывания материала, становятся всё более и более сложными и тонкими»²⁰.

Мы хотим «сказать совсем по-новому» то же самое, что говорилось раньше. Но теперь я могу творить более свободно, всё имеет более глубокую взаимосвязь. Только теперь стало возможным сочинять соответственно своей вольной фантазии, не будучи связанным ничем, кроме ряда. Это звучит парадоксально: лишь с этими неимоверно тесными оковами стала возможной полная свобода!²¹

¹⁹ Суммарное количество серийных проведений — 29.

²⁰ Денисов Э. Вариации ор. 27. С. 204. В своем детальном анализе серийной и структурной драматургии сочинения, говоря о вариационности как сути веберновского композиционного метода и основном принципе организации микроструктур, Э. Денисов называет вариацией каждую из частей ор. 27, обосновывая это тем, что все они построены на одной и той же серии, являющейся обобщением понятия *темы*. Здесь же исследователь ссылается на числовые закономерности в строении и распределении компонентов формы: 7 типов горизонтальных и 7 типов диагональных отражений, а также 7 проведений P и 7 проведений R — в I части, построение II части на 7 основных и 7 производных структурах; 11 видов серийных рядов — в I части, два 11-такта как форма II части, 11-такт как структура темы и вариаций в III части; построение трех 18-тактов I части в соответствии с теми же масштабными нормами: 7+11, 11+7, 7+11 — и т. д. (см.: Денисов Э. Вариации ор. 27. С. 205).

²¹ Веберн А. Лекции. С. 81.

Литература

Адорно Т. Избранное. Социология музыки. М.; СПб., 1998.

Адорно Т. Философия новой музыки / пер. с нем. Б. Скуратова. М., 2001.

Антон Веберн // История зарубежной музыки: Учебник для музыкальных ВУЗов. Вып. 6 / ред. В. Смирнов. СПб., 1999. С. 358–368.

Булес П. Антон фон Веберн // Булес П. Ориентиры I. Избранные статьи / пер. с фр. Б. Скуратова. М., 2004. С. 91–105.

Веберн А. Лекции о музыке. Письма / сост. и ред. М. Друскина и А. Шнитке / пер. с нем. В. Шнитке. М., 1975.

Веберн А. Путь к 12-тоновой композиции // Зарубежная музыка XX века: Материалы и документы. М., 1975. С. 167–170.

Денисов Э. Вариации ор. 27 для фортепиано А. Веберна // Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986. С. 168–206.

Денисов Э. Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность: Сб. статей. Вып. 6 / ред.-сост. Т. Лебедева. М., 1969. С. 478–525.

Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века. М., 1994.

Иванова Е. Каноны Арнольда Шёнберга и Антона Веберна: Очерки. Хрестоматия. Воронеж, 2005.

Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.

Кудряшов Ю. Некоторые черты художественного мировоззрения Антона Веберна // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 2 / отв. ред. Л. Раабен. М., 1973. С. 215–244.

Кудряшов Ю. Характерные особенности техники и формы ранних произведений Веберна // Проблемы музыкальной науки: Сб. статей. Вып. 2 / сост. И. Юдкин. М., 1973. С. 345–370.

Кудряшов Ю. Художественное мировоззрение Антона Веберна: Дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1976.

Курбатская С. Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики. М., 1996.

Лазарева Н. О логико-конструктивных основах второй части Симфонии ор. 21 А. Веберна // «И свет во тьме светит». О музыке Антона Веберна. 1945–1995 / сост. Ю. Холопов. М., 1998. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории; сб. 21). С. 135–146.

Михайлов А. Выдающийся музыкальный критик. Из наследия Теодора В. Адорно / пер. с нем. А. Михайлова // Советская музыка. 1988. № 6. С. 106–110.

Смирнов Д. О Симфонии Веберна // «И свет во тьме светит». О музыке Антона Веберна. 1945–1995 / сост. Ю. Холопов. М., 1998. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории; сб. 21). С. 97–116.

Сниткова И. Веберн. Симфония ор. 21: «лирическая» или «символическая» геометрия? // «И свет во тьме светит». О музыке Антона Веберна. 1945–1995 / сост. Ю. Холопов. М., 1998. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории; сб. 21). С. 117–134.

Соколов А. Антон Веберн. Вариации ор. 30 // Соколов А. Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества. М., 1992. С. 130–143.

Соколов А. Введение в музыкальную композицию XX века: Учебное пособие. М., 2004. С. 227–231.

Теория современной композиции: Учебное пособие / отв. ред. В. Ценова. М., 2005.

Холопов Ю., Холопова В. Антон Веберн. Жизнь и творчество. М., 1984.

Холопов Ю., Холопова В. Веберн // Музыка XX века: Очерки. Ч. 2. Кн. 4 / ред. Д. Житомирский, Л. Раабен. М., 1984. С. 445–466.

- Холопов Ю., Холопова В. Музыка Веберна. М., 1999.
- Цареградская Т. Веберн и поствебернизм: проблема наследования // Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 111–113.
- Цыпин В. Антон Веберн: Логика творчества: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1990.
- Шёнберг А. [Антон Веберн: Klangfarbenmelodie] / пер. с нем. Н. Власовой // Арнольд Шёнберг. Стиль и мысль: Статьи и материалы / сост., пер., коммент. Н. Власовой и О. Лосевой. М., 2006. С. 510–516.
- Шёнберг А. Композиция на основе двенадцати тонов / пер. Н. Власовой // Арнольд Шёнберг. Стиль и мысль. Статьи и материалы / сост., пер., коммент. Н. Власовой и О. Лосевой. М., 2006. С. 125–157.
- Adorno Th. W. Anton von Webern // Adorno Th. W. Gesammelte Schriften. Bd. XVI / hrsg. von R. Tiedemann u. a. Frankfurt a. M., 1978. S. 110–125.
- Adorno Th. W. Berg and Webern: Schoenberg's Heirs // Modern Music. 1930–1931. VIII/2. P. 29–38.
- Anton von Webern: Sketches (1926–1945) / ed. by H. Moldenhauer. New York, 1968.
- Anton von Webern // Österreichische Musikzeitschrift. 1972. XXVII. S. 113–183.
- Anton Webern 1883–1983 / hrsg. von E. Hilmar. Wien, 1983.
- Anton Webern Dokumente, Bekenntnis, Erkenntnisse, Analysen // Die Reihe. II. 1955.
- Anton Webern I. München, 1983. (Musik-Konzepte; Sonderband / hrsg. von H.-K. Metzger, R. Riehn).
- Anton Webern II. München, 1984. (Musik-Konzepte; Sonderband / hrsg. von H.-K. Metzger, R. Riehn).
- Anton Webern: Weg und Gestalt, in Selbstzeugnissen und Worten der Freunde / hrsg. von W. Reich. Zürich, 1961.
- Bailey K. Rhythm and Metre in Webern's Late Works // Journal of the Royal Musical Association. 1995. CXX. P. 251–280.
- Bailey K. Webern's Row Tables // Webern Studies / ed. by K. Bailey. Cambridge, 1996. P. 170–228.
- Bailey K. The Life of Webern. Cambridge, 1998.
- Bailey K. The Twelve-Note Music of Anton Webern: Old Forms in a New Language. Cambridge, 1991.
- Borris S. Structural Analysis of Webern's Symphony Op. 21 // Paul A. Pisk: Essays in his Honor / ed. by J. Glowacki. Austin, 1966. P. 231–242.
- Boulez P. Anton Webern // Relevés d'apprenti / ed. par P. Thévenin. Paris, 1966. P. 367–379.
- Boulez P. Für Anton Webern // Die Reihe. II. 1955. S. 45–46.
- Bresgen C. Mittersill 1945: ein Weg zu Anton Webern. Wien, 1983.
- Cooper M. D. P. Atonality and «Zwölftonmusik» (Written after Attending a Course of Lectures by Dr. Anton Webern) // Musical Times. 1933. LXXIV. P. 497–500.
- Craft R. Anton Webern // The Score. 1955. № 13. P. 9–22.
- Deppert H. Studien zur Kompositionstechnik im instrumentalen Spätwerk Anton Weberns. Darmstadt, 1972.
- Der Weg zur neuen Musik / hrsg. von W. Reich. Wien, 1960.
- Döhl F. Weberns Opus 27 // Melos. 1963. XXX. S. 400–403.
- Döhl F. Webern: Weberns Beitrag zur Stilwende der neuen Musik: Studien über Voraussetzungen, Technik und Aesthetik der «Komponisten mit 12 nur auf einander bezogenen Tönen». München, 1976.
- Foreman L. Webern, the BBC and the Berg Violin Concerto // Tempo. 1991. № 178. P. 2–10.

- Forté A.* The Atonal Music of Anton Webern. New Haven, Connecticut, 1999.
- Gerlach R.* Mystik und Klangmagie in Anton von Weberns hybrider Tonalität // Die Wiener Schule / hrsg. von R. Stephan. Darmstadt, 1989. S. 334–369.
- Goebel W. F.* Weberns Sinfonie // Melos. 1961. XXVIII. S. 359–362.
- Griffiths P.* Schoenberg, Berg and Webern // Heritage of Music / ed. by M. Raeburn and A. Kendall. Vol. IV: Music in the Twentieth Century. Oxford, 1989. P. 187–205.
- Gruhn W.* Reihenform und Werkgestalt bei Anton Webern (Die Variationen der Sinfonie Op. 21) // Zeitschrift für Musiktheorie. 1971. II/2. S. 31–38.
- Hasty C.* Composition and Context in the Twelve-Note Music of Anton Webern // Music Analysis. 1988. VII. P. 281–312.
- Hayes M.* Anton von Webern. London, 1995.
- Jones J. R.* Some Aspects of Rhythm and Meter in Webern's Opus 27 // Perspectives of New Music. 1968. VII/1. P. 103–109.
- Kolneder W.* Klang in Punkt und Linie: Anton Weberns Variationen op. 27 // Vergleichende Interpretationskunde / hrsg. von S. Borris u. a. Berlin, 1963. S. 49–55.
- Kolneder W.* Klangtechnik und Motivbildung bei Webern // Festgabe für Joseph Müller-Blattau / hrsg. von W. Salmen. Saarbrücken, 1960. S. 27–50.
- Kolneder W.* Webern und die Klangfarbenmelodie // Österreichische Musikzeitschrift. 1972. XXVII. S. 148–152.
- Krasner L., Seibert D. C.* Some Memories of Anton Webern, the Berg Concerto, and Vienna in the 1930s // Fanfare. 1987–1988. XI/2. P. 335–347.
- Krenek E.* Anton Webern // Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung / hrsg. von H. J. Jans u. a. Basel, 1986. S. 127–129.
- Krenek E.* Anton von Webern: a Profile // Anton von Webern: Perspectives / ed. by H. Moldenhauer and D. Irvine. Seattle, 1966. P. 3–14.
- Krenek E.* Zu Anton Weberns 100. Geburtstag // Anton Webern. München, 1983–1984. (Musik-Konzepte; Sonderband / hrsg. von H.-K. Metzger, R. Riehn). S. 26–50.
- Leibowitz R.* Innovation and Tradition in Contemporary Music, II: the Tragic Art of Anton Webern // Horizon. 1947. XV. P. 282–293.
- Leibowitz R.* Schönberg et son école. Paris, 1947.
- Lewin D.* A Metrical Problem in Webern's Op. 27 // Music Analysis. 1993. XII. P. 343–354.
- Ligeti G.* Weberns Melodik // Melos. 1966. XXXIII. S. 116–118.
- Ligeti G.* Aspekte der Webernschen Kompositionstechnik // Anton Webern. München, 1983–1984. (Musik-Konzepte; Sonderband / hrsg. von H.-K. Metzger, R. Riehn). S. 51–104.
- Ligeti G.* Die Komposition mit Reihen und ihre Konsequenzen bei Anton Webern // Österreichische Musikzeitschrift. 1961. XVI. S. 297–302.
- Mead A.* Webern, Tradition, and «Composing with Twelve Tones» // Music Theory Spectrum. 1993. XV. P. 173–204.
- Moldenhauer H.* Weberns letzte Gedanken // Melos. 1971. XXXVIII. S. 273–281.
- Moldenhauer H., Moldenhauer R.* Anton Webern. Chronik seines Lebens und Werkes. Zürich, 1980.
- Noller J.* Fasslichkeit: eine kulturhistorische Studie zur Ästhetik Weberns // Archiv für Musikwissenschaft. 1986. XLIII. S. 169–180.
- Oesch H.* Webern und das SATOR-Palindrom // Quellenstudien I: Gustav Mahler — Igor Strawinsky — Anton Webern — Frank Martin. Winterthur, 1991. S. 101–156.
- Opus Anton Webern / hrsg. von D. Rexroth. Berlin, 1983.
- Perle G.* Serial Composition and Atonality: an Introduction to the Music of Schoenberg, Berg and Webern. Berkeley, 1962.

- Pousseur H.* Webern und die Theorie // Darmstädter Beiträge zur neuen Musik. I (1958). S. 38–43.
- Raiss H.-P.* Anton Webern: Symphonie Op. 21, 2. Satz (1928) // Neue Musik seit 1945 / hrsg. von H. Vogt. Stuttgart, 1972. S. 209–228.
- Riley H.* A Study in Constructivist Procedures: Webern's «Variations for Piano», Op. 27, First Movement // Music Review. 1966. XXVII. P. 207–210.
- Rochberg G.* Webern's Search for Harmonic Identity // Journal of Music Theory. 1962. VI. P. 109–122.
- Rostand C.* Anton Webern: l'homme et son oeuvre. Paris, 1969.
- Schnebel D.* Die Variationen für Klavier Op. 27 // Anton Webern. München, 1983–1984. (Musik-Konzepte; Sonderband / hrsg. von H.-K. Metzger, R. Riehn). S. 162–217.
- Schoenberg A.* Anton Webern: preface à ses *Six Bagatellen* // Arnold Schoenberg. Le Style et l'Idée / ed. par L. Stein; trad. de l'anglais par Ch. de Lisle. Paris, 2002. P. 381.
- Schoenberg A.* La composition avec douze sons // Arnold Schoenberg. Le Style et l'Idée / ed. par L. Stein; trad. de l'anglais par Ch. de Lisle. Paris, 2002. P. 155–193.
- Schönberg — Webern — Berg: Bilder — Partituren — Dokumente / hrsg. von W. Hofmann. Wien, 1969.
- Searle H.* Webern's Last Works // Monthly Musical Record. 1946. LXXVI. P. 231–237.
- Smith J. A.* Schoenberg and His Circle: a Viennese Portrait. New York; London, 1986.
- Stockhausen K.* Struktur und Erlebniszeit // Die Reihe. II. 1955. S. 69–79.
- Stroh W. M.* Webern: Symphonie Op. 21. München, 1975.
- Wason R.* Webern's Variations for Piano, Op. 27: Musical Structure and the Performance Score // Intégral. 1987. I. P. 57–103.
- Webern Studies / ed. by K. Bailey. Cambridge, 1996.
- Webern-Kongress V. Wien, 1972.
- Westergaard P.* Webern and «Total Organization»: an Analysis of the Second Movement of Piano Variations, Op. 27 // Perspectives of New Music. 1963. I/2. P. 107–120.
- Wildgans F.* Anton Webern. London, 1966.
- Zemlinsky A.* Briefwechsel mit A. Schönberg, A. Webern, A. Berg und F. Schreker // Briefwechsel der Wiener Schule, I / hrsg. von H. Weber. Darmstadt, 1995. S. 281–302.

3. Русский авангард начала XX века и новые техники

Русский авангард середины 1900-х — начала 1930-х годов представляет собой уникальное явление в мировой художественной культуре XX столетия. Феномен *великого эксперимента* нашел отражение в масштабном комплексе радикальных новаторских течений, сформировавшихся в русском искусстве в предвоенные и послереволюционные годы. Общей установкой молодого искусства при всей стилиевой неоднородности был решительный отказ от культурного наследия, разрыв — как с академическими традициями, так и со стилем модерн, отрицание преемственности, революционный оптимизм в сочетании с деятельной энергией, направленной на создание принципиально нового в художественном творчестве, а через него — и в других областях жизни. Становление русского авангарда с его созидательной устремленностью, жизнеутверждающим строительно-реформаторским пафосом парадоксальным образом происходило в условиях острейшего общественного и социально-политического кризиса, его угасание и исход — на фоне относительной стабилизации и упрочения в искусстве «единственно верной» концепции в облике социалистического реализма.

Хронология русского авангарда включает периоды становления (1900-е — начало 1910-х) и самоопределения (1910-е — начало 1920-х¹), а также этап взаимодействия с масс-культурой и иными, в том числе реалистическими, методами (1920-е — начало 1930-х). Данная периодизация актуальна и в отношении целых направлений, и применительно к эволюции отдельных художников — коснемся ли мы творческого пути И. Северянина, К. Малевича, А. Лурье или Д. Шостаковича.

Художественные стратегия и тактика нового искусства были нацелены на радикальное преобразование человеческого сознания, на перманентную эстетическую революцию, которая искоренила бы духовную косность современного общества, — эта романтическая утопия окончательно изживает себя уже к началу 1930-х. Однако на ранней стадии, в период войн и революций 1910-х годов, политический авангард и художественный авангард активно взаимодействуют² — многие представители «левого» искусства

¹ Роль лидера художественного авангарда в эти годы сохраняется за Россией вне зависимости от того, создается ли новое непосредственно в нашей стране или выходцами из России за ее пределами.

² «Левые» силы в политике нередко использовали художественный авангард в агита-

занимаются революционной, общественно-политической деятельностью (среди них — В. Маяковский, В. Кандинский, А. Блок, А. Лурье, Н. Рославец), организацией массовых праздников и художественных кружков (К. Малевич, В. Татлин, А. Родченко, М. Матюшин, В. Дешевов). Как следствие мировоззренческой установки на разрушение старого мира возникает тенденция поиска иных средств выразительности, нового языка, освоения нетрадиционных форм, создания универсальных художественных систем на основе взаимодействия разных видов искусства. Творцы культуры будущего по-новому понимают и трактуют материал Цвета, Звука и Слова.

В 1900–1910-е годы новые направления рождаются одно за другим: фовизм, футуризм, кубизм, кубофутуризм, абстракционизм, лучизм, супрематизм, конструктивизм, дадаизм, сюрреализм, заумь, атонализм, двенадцатитоновость и додекафония — преобразования охватывают все сферы творчества, однако инициатором авангардных движений, как правило, выступает изобразительное искусство. Концептуальный спектр широк: от нефигуративности, освобождения материи искусства от предметности — до выхода изобразительной вещи за рамки картины, от иррационализации процесса творчества — до функциональной методики, исповедуемой конструктивизмом.

Интенсивность художественной жизни первой трети века находит отражение и в тенденции к созданию разного рода школ, объединений и группировок: «Голубая роза», «Синий всадник», «Бубновый валет», «Ослиный хвост», «Общество Изобразительных Искусств», «Московские живописцы», «Союз молодежи», «Мастера аналитического искусства» — в среде художников; ЛЕФ, «Мезонин поэзии», «Центрифуга», общество эгофутуристов, *кубофутуристы*, или *будетляне* («Гилея»), *чинари-обэриуты* («Левый фланг» («Академия левых классиков», ОБЭРИУ) — в литературе; АСНОВА и ОСА — в архитектуре; АСМ, ЛАСМ, «Кружок новой музыки» — в среде музыкантов³.

К концу 1920-х годов разворачивается драма гонений на передовое искусство, финалом которой становится окончательное искоренение инакомыслия, — на рубеже 1930-х нереалистические направления полностью запрещены, Россия отрезана от Европы «железным занавесом», часть художников уезжает в эмиграцию, часть подвергнута репрессиям, а те, кому удалось избежать страшной участи, оставляют авангардные поиски. В 1932 году постановлением ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественно-пропагандистских целях. Известна, например, фраза наркома просвещения А. Луначарского, адресованная С. Прокофьеву: «Вы революционер в музыке, а мы в жизни — нам надо работать вместе» (цит. по: *Холопов Ю.* Артур Лурье и его фортепианная музыка // *Лурье А.* Произведения для фортепиано. М., 1993. С. VI).

³ ЛЕФ — Левый фронт искусств, ОБЭРИУ — Объединение реального искусства, АСНОВА — Ассоциация новых архитекторов, ОСА — Объединение современных архитекторов, АСМ — Ассоциация современной музыки, ЛАСМ — Ленинградское отделение АСМ.

жественных организаций» многочисленные художественные объединения были расформированы, а управление искусством и само искусство централизовано в единых Союзах — советских художников, литераторов и композиторов.

В перечень имен ярких личностей, составивших славу русского изобразительного и литературного авангарда, — В. Кандинского, К. Малевича, П. Филонова, А. Лентулова, С. Судейкина, В. Татлина, А. Родченко, М. Ларионова, Н. Гончаровой, В. Хлебникова, В. Маяковского, В. Каменского, А. Кручёных, В. Гнедова, В. Шершеневича, Д. Хармса, А. Введенского, И. Зданевича, Б. Пастернака, Н. Асеева — по праву включены и замалчиваемые в течение долгого времени имена русских музыкантов: Н. Кульбина, А. Лурье, А. Авраамова, Н. Обухова, Н. Рославца, И. Вышнеградского, В. Дешёвова, А. Животова, Е. Голышева, Г. Попова, Л. Половинкина — творцов, новаторские взгляды которых на реформу музыкального искусства предшествующей эпохи произвели подлинную революцию, обозначив новые горизонты и наметив перспективы эпохе грядущей.

3.1. Движение к свободной двенадцатитоновости:

Артур Лурье — «Формы в воздухе»
(«Синтезы» оп. 16)

Непримиримый противник академизма, представитель «левого», революционного крыла русской интеллигенции, **Артур Лурье**¹ громко заявил о себе еще в годы обучения в Петербургской консерватории². Тесные контакты и сотрудничество с авангардистскими литературно-художественными кругами, прежде всего, с авторами программного сборника «Пощечина общественному вкусу» — родоначальниками русского футуризма (кубофутуризма) В. Маяковским, В. Хлебниковым, А. Кручёных, Д. и Н. Бурлюками, Б. Лившицем, В. Каменским, участие в проведении знаменитого вечера «Наш ответ Маринетти» (1914)³, издание декларации «Мы и Запад» (в соавторстве с Б. Лившицем и Г. Якуловым, 1914), критические выступления и дискуссии в печати⁴, разработка реформы специального музыкального образования⁵, участие в создании Ассоциации современной музыки (АСМ) — всё это вехи

¹ Артур Сергеевич Лурье (Артур Винсент Перси Лурье; наст. имя и фам. — Наум Израилевич Лурье; при рождении — Лурия) (1891 [1892?], Пропойск, Быховского уезда, Могилёвской губернии — 1966, Принстон, Нью-Джерси, США). Учился в одесском коммерческом училище, затем в Петербургской консерватории (фортепиано — классы А. Дроздова и М. Бариновой, композиция — класс А. Глазунова). Посещал также философский факультет Петербургского университета. С 1918 по 1921 год работал начальником музыкального отдела Народного комиссариата просвещения (Наркомпроса МУЗО). С 1921 года — сотрудник Петроградского Института истории искусств. Официальный визит в Берлин в 1922 году совпал с началом эмиграции. С 1924 года жил в Париже, а в 1941 году после оккупации Парижа нацистами эмигрировал в США при содействии С. Кусевецкого (место жительства — Нью-Йорк, с 1960 года и до конца жизни — Принстон).

² Разошедшись с Глазуновым во взглядах на композицию, Лурье отказался сдавать заключительный экзамен и диплома об окончании консерватории не получил.

³ Наряду с Лурье, в этом вечере приняли участие Н. Кульбин, Б. Лившиц, В. Хлебников, А. Кручёных, Н. Бурлюк, В. Пяст, В. Шкловский, М. Матюшин.

⁴ Как теоретик искусства Лурье является автором статей на самые разнообразные темы — «Капризы и лики. Бетховен и Вагнер», «Шестерка», «Пути русской школы», «Голос Поэта», «Детский рай», «Чешуя в неводе», «Музыка итальянского футуризма», «К музыке высшего хроматизма», «Наш марш», «Музыка Стравинского» и др.

⁵ В Декларации Музотдела, выпущенной в марте 1919 года и подписанной, в том числе, А. Лурье и Б. Асафьевым, на музыку возложена миссия «совершить светлое действие обновления в деле устройства жизни народов» (цит. по: *Холопов Ю. С.* VII). Бурная реформаторская деятельность композитора в период его работы в Наркомпросе вызывала недовольство профессоров Московской консерватории, которые даже обратились к В. И. Ленину с просьбой обуздать «комиссара Лурье», однако поддержки не встретили.

деятельности художника, которому небезразлична судьба русского искусства. Высокообразованный человек, прекрасно ориентирующийся в вопросах философии, религии, поэзии и живописи, Лурье в своем творчестве ассимилировал многообразные традиции, и этот европейский универсализм⁶ обеспечил ему выход за рамки ранних футуристических экспериментов: восхищение А. Пушкиным, К. Дебюсси, А. Скрябиным, преклонение перед П. Пикассо, В. Ван-Гогом и А. Тулуз-Лотреком, увлечение идеями Н. Кульбина и И. Стравинского, творческие и дружеские отношения с символистами и акмеистами А. Блоком, А. Ахматовой, О. Мандельштамом, Ф. Сологубом, М. Кузминым, дружба с философом-неотомистом Ж. Маритеном — следы влияния художественных эпох и личностей в «снятом» виде присутствуют в музыке «любителя тонких парадоксов»⁷ Лурье.

К середине 1910-х годов новаторские разработки композитора в разных областях приносят свои плоды: складываются основы теории «Театра действительности», предвосхищающей опыты с конкретной и электронной музыкой⁸, написаны статья «К музыке высшего хроматизма» и иллюстрирующий ее четвертитоновый Прелюд ор. 12 № 2. Однако главным завоеванием Лурье является переход к свободной двенадцатитоновости — системе, развивающей новации позднеромантической гармонии и, прежде всего, достижения А. Скрябина⁹. Уже в сочинении 1912 года, «Четырех поэмах» для фортепиано, Лурье делает выбор в пользу хроматической тональности — путь, продолженный фортепианными циклами «Синтёзы» ор. 16 (1914), «Дневной узор» и «Формы в воздухе» (1915).

Посвященная Пабло Пикассо композиция из трех пьес **«Формы в воздухе»** представляет собой вершину новаторства Лурье в области музыкального языка и музыкальной выразительности. Рассматривая интонацию в качестве первоосновы музыки, композитор отмечает следующее: «Структура музыкальной фразы определяется интонацией и физическим (пласти-

⁶ Неслучайно в 1912 году при переходе в католичество Лурье меняет свое имя на синтетическое «европейское»: Артур (в честь Шопенгауэра), Винсент (в честь Ван-Гога), Перси (в честь Шелли).

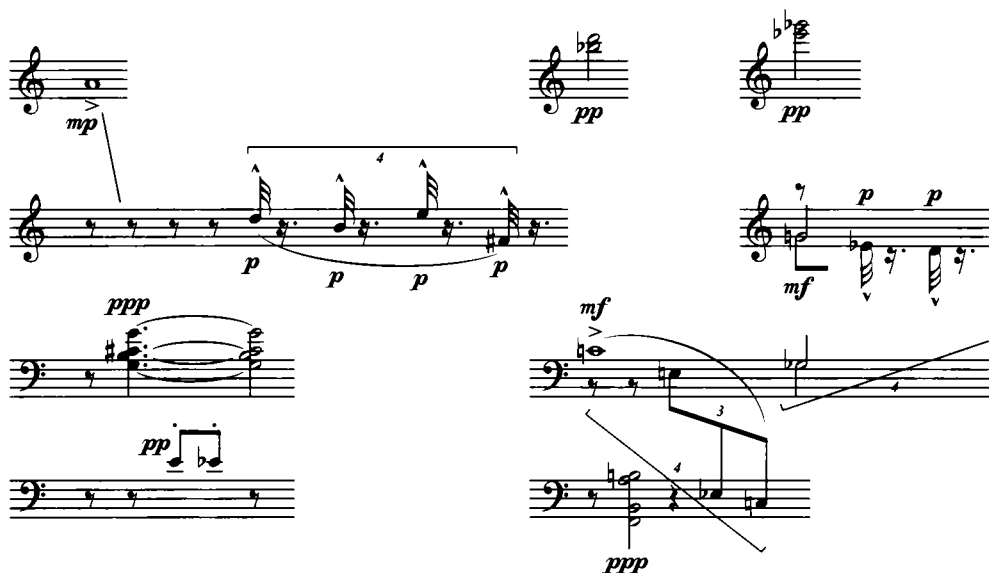
⁷ Слова Л. Сабанеева; цит. по: *Гойови Д.* С. 93.

⁸ «Теория моя заключалась в том, что всё в мире включалось в искусство, до звучания предметов. Эта теория была именно тем, что в последнее время стали называть “конкретной музыкой” и что затем выродилось в электронные опыты <...>» (Лурье А. Наш марш. С. 134).

⁹ Русские композиторы совершили этот прорыв в область новой гармонии практически одновременно: «Жар-птица» (1910) И. Стравинского, «Прометей» (1910) А. Скрябина, Три сочинения для голоса и фортепиано (1913) и Три сочинения для фортепиано (1914) Н. Рославца, Струнное трио (1914) Е. Голышева, система *гармонии 12 тонов без повторений* (1914–1916) Н. Обухова, «День Бытия» (1916) И. Вышнеградского. У каждого процесс формирования двенадцатитоновых методов композиции, очевидно, происходил независимо от каких бы то ни было влияний. Лурье одним из первых начал использовать многозвучные (до 11 звуков) комплексы.

ческим) жестом. Синтезы гармонии, мелодии и ритма равняются тембрам. Гармонии-тембры, влекущиеся к световым рефлексам звучания, — путь к синтезу мелодии и гармонии. Мелос — абсолютная необходимость. Без него нет ничего в музыке. Мелодия-гармония-ритм — вот ипостаси единой реальности¹⁰. Данное высказывание — ключ к пониманию концепции цикла «Формы в воздухе», совокупное действие комплекса параметров которого направлено на воссоздание странного, нематериального объекта — сверхтонченного образа «парящей» Музыки. Освобожденная от законов внутриаккордовой функциональности сонорная двенадцатитоновая гармония и сформированный на ее основе принципиально немелодический тематизм, отсутствие тактовых черт, свободная метрика, форма пьес, сотканная из асимметричных фрагментов и незавершенных реплик, — эти факторы дополнены и усилены визуальным компонентом в виде оригинальной нотации. Специфика музыкальной графики напрямую связана с диспозицией в цикле звуков и пауз: комбинаторика контрастных фактурно-ритмических образований разной высоты и протяженности обрела вид свободно располагающихся в пространстве белого листа фрагментов нотных станов (см. начало второй пьесы):

16



Эти особенности музыкальной нотации близки графическим экспериментам поэтов — современников композитора — А. Белого, В. Маяковского и В. Хлебникова, «столбики» и «лесенки» которых во второй половине XX века в качестве методов артикуляции текста вошли в арсенал приемов конкретной, изо- и саунд-поэзии. В свою очередь, к открытому Лурье прин-

¹⁰ Лурье А. Чешуя в неводе. С. 205.

ципу *визуальной музыки*, основанному на функциональной зависимости («пропорциональности» соотношений) выписанного и звучащего, апеллируют партитуры В. Лютославского и других представителей второго авангарда, отказывающихся от традиционного нотного письма в пользу записи, воздействующей зрительно¹¹.

Лиги, «открытые в бесконечность», залигованные паузы и паузы в облике не заполненной нотными знаками бумаги — эти атрибуты тишины спустя несколько десятилетий вытеснят из партитур М. Фелдмана и Дж. Кейджа «музыку звучащую», открыв путь индетерминизму и «музыке для глаз».

Звуковысотная конструкция у Лурье реализуется на базе *синтэз-примитивов* (термин А. Лурье) — аккордовых комплексов, в контексте двенадцатитоновости лишенных тонально-функциональных значений и отражающих специфику именно внетональной техники: соседние комплексы, дополняя друг друга, как правило, не содержат общих звуков. «Нанизывание» фрагментов не подчинено какому бы то ни было структурному принципу и осуществляется в свободной комбинации, форма пьес будто бы не задана изначально, но создается в процессе звукотворчества и, благодаря несхожести конфигураций звучащих «объектов», обретает скорее пространственные, нелинейные, нежели временные характеристики. Иными словами, пространственно-стереофонический параметр композиции выступает в качестве ее конструктивного, организующего начала, и в этом — еще один взгляд в будущее музыки.

Количество фрагментов, составляющих структуру пьес, различно, при отсутствии метрической детерминанты роль «пульса», регулирующего темпоритм, отведена восьмой длительности. Пауза (и особенно — генеральная пауза) трактована одновременно и как противовес, и как иное измерение звука, беззвучие равноценно звучанию. Что касается техники использования синтэз-примитивов, то можно выделить некоторые элементы, близкие технике рядов: например, возможность подвергнуть последовательность звуков комплекса обращению или чередовать сами комплексы по принципу ракоходного изложения. На это, в частности, указывает Д. Гойови: «звуковые комплексы Лурье ведут свое происхождение от последовательно-тонального письма с обдуманной звуковысотной драматургией»¹².

Вдохновленный идеей синтеза искусств, в своем фортепианном цикле Лурье изысканно живописует звуковой образ, фактурные контуры кото-

¹¹ Принцип, абсолютизированный направлением «графической музыки», рассматривающим партитуру как самодостаточный, не требующий звукового воплощения творческий проект. Малоизвестный факт: в середине 1960-х И. Стравинский, сочиняя «Requiem canticles», записывал его на дискретных нотоносцах, разлиновывая от руки чистый лист бумаги только в определенных местах, и «парящие» фрагменты нотных станов — звучащая в данный момент музыка — чередовались с пустым пространством (он делал это и ранее — в «Движениях» и других партитурах).

¹² Гойови Д. С. 137 (см. также с. 138–140). Подобную технику использовал также А. Житомирский, другой представитель «петербургской школы».

рого напоминают абстракцию Ларионова и Кандинского, а комбинаторная основа вызывает ассоциации с кубистическим коллажем, — посвящение Пикассо играет роль «скрытой программы», оправдывающей экскурсы в область изобразительного искусства.

Литература

- Беляева-Казанская Л. Эхо Серебряного века: Малоизвестные страницы петербургской культуры первой трети XX века. СПб., 1998. С. 131–161.
- Вишневецкий И. Г. Евразийское уклонение в музыке. М., 2005.
- Гойови Д. В-А-С-Н, необарокко и неоклассицизм в русской музыке / пер. с нем. Д. Петрова // Оркестр: Сборник статей и материалов в честь Инны Алексеевны Барсовой / редкол.: Г. Лызов, Д. Петров, С. Савенко. М., 2002. С. 336–350.
- Гойови Д. Новая советская музыка 20-х годов / пер. с нем. и общ. ред. Н. Власовой. М., 2005.
- Городилова М. «Визуальность» и ее проявления в гармонии А. Лурье и Н. Рославца (14–15 годы XX века) // Приношение музыке XX века: Сб. статей / сост. А. Коробова, М. Городилова. Екатеринбург, 2003. С. 57–82.
- Польдьева Е. Русский музыкальный авангард 10-х годов. К вопросу об истоках «новой музыки» XX века: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1993.
- Теория современной композиции: Учебное пособие / отв. ред. В. Ценова. М., 2005.
- Корабельникова Л. Американские дневники Артура Лурье (К проблеме музыкальной эмиграции «первой волны») // Келдышевский сборник: Музыкально-исторические чтения памяти Ю. В. Келдыша / сост. С. Зверева. М., 1999. С. 232–239.
- Кралин М. Артур и Анна: роман без героя, но всё-таки о любви. М., 2000.
- Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. М., 1990.
- Лурье А. Линии эволюции русской музыки // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 151–152.
- Лурье А. Наш марш // Новый журнал. Нью-Йорк. 1968. № 94.
- Лурье А. Скрябин и русская музыка // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 141–145.
- Лурье А. Чешуя в неводе // Воздушные пути. Альманах II / ред. Р. Гринберг. Нью-Йорк, 1961.
- Рубинчик О. В поисках потерянного Орфея: Композитор Артур Лурье // Звезда. 1997. № 10.
- Савенко С. И. Утопия национального в русской музыке XX века // Научные чтения памяти А. И. Кандинского: Материалы научной конференции / ред.-сост. Е. Г. Сорокина, И. А. Скворцова. М., 2007. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского; сб. 59). С. 318–327.
- Северина И. Русский авангард как синкретическое явление в контексте общей эволюции техники и музыкального языка XX века // Русский авангард и Брянщина: статьи, исследования, публикации / сост. М. Белодубровский. Брянск, 1998. С. 54–88.
- Холопов Ю. Артур Лурье и его фортепианная музыка // Лурье А. Произведения для фортепиано. М., 1993. С. III–XVI.
- Холопов Ю. Гармония. Практический курс. Ч. II: Гармония XX века. М., 2003.
- Gojowy D. Arthur Lourié und der russische Futurismus. Laaber, 1993.
- Lourié A. Profanation et sanctification du Temps // Journal musical 1910–1960. Paris, 1966.
- Roziner F. The Slender Lyre: Artur Lourié and His Music // Bostonia. 1992. № 8. P. 34–40.

3.2. Авторские версии хроматической тональности:

Николай Рославец — «Три сочинения» для фортепиано.

Александр Мосолов — Четвертая соната для фортепиано op. 11

(Николай Рославец — Ноктюрн.

Александр Мосолов — «Три детские сценки» op. 16,

«Четыре газетных объявления» op. 21)

Творчество молодых русских композиторов, стоявших у истоков новой музыкальной эстетики, во многом опередило свое время. На долгие годы вычеркнутые из истории советской музыкальной культуры, поначалу запрещенные к исполнению, а затем замалчиваемые официальными инстанциями, эти пионеры авангардного мышления, пройдя — каждый по-своему — трагический путь музыканта-новатора, совершили невиданный прорыв в будущее. Призыв Мусоргского «К новым берегам!» в 20-е годы XX века обретает значение манифеста-программы, реализуемой художниками в контексте индивидуальных исканий. «Вперед, от современной импрессионистско-экспрессионистской анархии, заведшей музыкальное искусство в тупик, вперед к творческому исканию и осознанию новых законов музыкального мышления, новой музыкальной звуковой логики, новой ясной и точной системы организации звука»¹, — так определяет цели и задачи своего творчества **Николай Рославец**².

¹ Цит. по: Лобанова М. Музыкальный стиль. С. 28.

² Николай Андреевич Рославец (1880, Душатин (по другим сведениям — Сураж) Черниговской губернии — 1944, Москва). Выходец из крестьянской семьи. По слуху выучился игре на скрипке. Начальное музыкальное образование получил в Курске, в Музыкальных классах А. М. Абазы. Работал канцелярским служащим, однако в возрасте 21 года оставил семью и службу и поступил в Московскую консерваторию, где учился у С. Василенко (композиция), М. Ипполитова-Иванова (контрапункт) и И. Гржимали (скрипка). В 1917–1918 — первый представитель Совета рабочих, крестьянских и солдатских депутатов (Елец), в 1919 — председатель правления Московского губернского управления Всерабис (Всероссийского объединения работников искусств). В 1921–1923 годах возглавлял Харьковский музыкальный институт и заведовал отделом художественного образования Наркомпроса УССР. С 1923 по 1930 — редактор Главреперткома, уполномоченный Главлита по Государственному музыкальному издательству, ответственный редактор журнала «Музыкальная культура», преподаватель Московского музыкального политехникума. Член АСМ. В конце 1920-х годов, подвергнувшись травле со стороны деятелей РАПМа, был вынужден выступить с покаянием в совершенных «политических ошибках» (1929). В 1931–1933 годах работал в Ташкенте музыкальным руководителем Радиоцентра, заведующим музыкальной частью и дирижером Узбекского музыкального театра. Вернувшись в 1933 году в Москву, занимал разные должности, в том числе преподавателя в Музыкальном политехникуме и на курсах военных капельмейстеров, художественного руководителя Цыганского ансамбля.

Жажда новизны, свободы и, вместе с тем, осознание необходимости самоограничения, выработки новых детерминант — этими установками руководствовался начинающий композитор, решив порвать со «старым» искусством и искать иные формы самовыражения. Один из крупнейших новаторов XX века, Рославец вошел в историю музыкальной культуры, в первую очередь, как создатель оригинальной версии двенадцатитоновости, опирающейся на технику *синтетаккорда*. Современники называли его «русским Шёнбергом», немногие, в частности, Н. Мясковский, осознавали самобытность стиля Рославца, нашедшего свой, «русский» путь к додекафонии. Свободная от жестких ограничений серийной техники «новая система организации звука» Рославца³, вместе с тем, генетически родственна ей. Впрочем, к новациям в области гармонии и звуковысотности композитор пришел независимо от нововенцев — известно, что комплекс основных идей сформировался у него еще в годы учения в Московской консерватории. Если отмечать принципиальные влияния, скорее, имеет смысл говорить о национальных традициях — Скрябине с его центрированными звуковыми структурами, у Рославца определяющими гармоническую структуру целых сочинений.

Композитор довольно быстро проявил творческую самостоятельность. В 1920 году он написал:

Те знания и те технические навыки, которые дала мне Консерватория, оказались мне не нужными в моей практической работе, ибо они <...> никак не годились для моих целей выражения моего внутреннего «я», грезившего о новых, неслыханных еще звуковых мирах <...>. Весной 1913 года мне приоткрылась та завеса, за которою затем, спустя шесть лет упорной творческой работы я окончательно нашел свою индивидуальную технику <...>. Я ясно вижу, как мое музыкальное сознание шло по пути нащупывания неких самостоятельных, довлеющих себе звуковых комплексов, своего рода «синтетических аккордов», из которых должен был рождаться весь гармонический план произведения. <...> Во всех моих сочинениях <...> принцип классической тональности целиком отсутствует, но «тональность» как понятие гармонического единства непременно существует и проявляется в виде упомянутых «синтетаккордов», представляющих собой «основные» звучания, вертикально и горизонтально развернутые в плане 12-ступенной хроматической скалы по особым принципам голосоведения <...>. Таким образом, начав с гармонических изысканий, я мало-помалу пришел к открытию не только новых «гармониеформ», но и новой полифонии, а то и другое, взятое вместе с принципом «тональности», повлияло на возникновение новых «ритмоформ». В результате всего у меня, приблизительно к концу 1919 года, явилось уже

³ Именно такое название носит одно из основополагающих научно-теоретических исследований композитора.

полное осознание всех вышеуказанных элементов в качестве «новой системы организации звука»⁴.

Новые принципы композиции кристаллизуются в камерных сочинениях раннего этапа: «Трех сочинениях» для голоса и фортепиано на слова русских поэтов, вокальном цикле «Грустные пейзажи» по П. Верлену, Первой скрипичной сонате (1913), «Четырех сочинениях» для голоса и фортепиано (1913–1914), первых двух фортепианных сонатах (1914–1916) — с этого времени композитор именует себя «организатором звуков».

Рославец активно пропагандировал современную музыку — ему, в частности, принадлежат едва ли не первые опубликованные в советской прессе критические статьи о «Лунном Пьеро» Шёнберга и о «Четырех пьесах» ор. 7 для скрипки и фортепиано Веберна.

Друг и единомышленник футуристов и членов общества «Бубновый валет», соратник В. Маяковского⁵ и К. Малевича, Рославец искренне верил в реформаторскую силу нового искусства, более того — был убежден в том, что его музыка будет востребована: «Конечно, я не “пролетарский композитор” в том смысле, что не пишу “для масс” скверной музыки в стиле Бортнянского или Галуппи. Наоборот, я настолько “обуржуазился”, что считаю русского пролетария — законного наследника всей предшествовавшей ему культуры — достойным лучшей музыкальной участи, и поэтому именно для него я пишу мои симфонии, квартеты, трио, песни и прочие “головоломки”, как их в блаженном невежестве называют “критики”, будучи твердо убежден, что я еще доживу до того времени, когда для пролетариата моя музыка будет так же понятна и доступна, как она понятна и доступна сейчас лучшим представителям русской передовой музыкальной общественности. А там, кто знает, может быть, настанет момент, когда мое искусство пролетариат назовет своим <...>»⁶. Эта иллюзия окончательно рассеялась в середине 1920-х, когда преследования рапповцев вынудили композитора обратиться к музыке массовых жанров и публично отречься от собственного новаторства в области «чистой» музыки⁷. Рославец больше никогда не обращался к найденному методу —

⁴ Рославец Н. С. 91–92.

⁵ Известен экспромт Маяковского в ответ на вопрос некоего человека, не знакомого с композитором: «Что за глупая овца, что не знает Рославца». Р. Гуль приводит аналогичный «экзерсис» поэта в отношении Лурье: «Тот дурье, кто не знает Лурье» (Гуль Р. Я унес Россию. Россия во Франции. Нью-Йорк, 1984. Т. 2. С. 88).

⁶ Рославец Н. С. 94–95.

⁷ Осенью 1929 года, в связи с готовящейся публикацией вокального цикла «Пламенный круг» на слова Ф. Сологуба Рославец пишет письмо, в котором фактически отрекается от своей музыки: «Произведения эти написаны в марте-мае 1920 года и по не зависящим от автора обстоятельствам выходят в свет только теперь, то есть спустя почти десять лет после своего написания. Этим фактом объясняется и устарелость для нашего времени как идейного содержания, так и вытекающих из него настроений, давно ставших для автора чуждыми. Автор рассматривает

уничтоженный духовно, после 1928 года он не написал ничего, равного себе прежнему.

«Три сочинения» для фортепиано (1914) созданы в годы расцвета композиторского дарования Рославца и могут служить образцом его новой техники. Метод *синтетических аккордов* (В. Каратыгин), или *синтетаккордов* (Н. Рославец), основан на принципе транспозиции звуковых комплексов и на общем с серийной музыкой принципе выведения ткани сочинения из единого источника⁸. Группа звуков, образующих синтетаккорд⁹, может принимать вид и мелодии, и созвучия, может также объединять то и другое — иными словами, из этих звуков строится и вертикаль, и горизонталь. Схемы синтетаккордов неслучайно родственны линейному изображению серийных рядов: в обоих случаях исходный звуковой комплекс является инвариантом для разного рода модификаций материала — производных созвучий, неполных проведений ряда, повтора или внесения дополнительных звуков. В отличие от техники серийных рядов, здесь не фиксируется порядок появления звуков — возвращение гармонического комплекса понимается как композиционный принцип. Исходный синтетаккорд в определенной высотной позиции представляет собой ЦЭ системы, очень часто он фактически выполняет и функцию тоники, например, завершая сочинение или появляясь в опорных моментах формы.

Наиболее строгой формой реализации данной системы является построение целостной композиции на материале одного комплекса и цепочки его транспозиций. Так, в частности, организована пьеса № 1 из «Трех сочинений»¹⁰, гармоническую основу которой составляет синтетаккорд *d-es-f-ges-as-b-ces* и его высотные транспозиции от *f, c, dis* и *fis* (см. пример 17)¹¹.

В подавляющем же большинстве опусов Рославца используется несколько комплексов¹² — последовательно или в полифоническом взаимодействии.

в настоящее время эти произведения лишь как опыты разрешения формальных проблем на пути развития его собственных принципов и методов организации звукового материала» (цит. по: Холопов Ю. Николай Рославец. С. 7).

⁸ Д. Гойови указывает на то, что данную систему использовал не один Рославец, и в доказательство ссылается на Девятую сонату А. Скрябина, сочинения Л. Полонкина и А. Крейна. Правда, по собственному признанию Рославца, он придумал эту систему одновременно со Скрябиным и независимо от него (см.: Гойови Д. С. 63, сн. 233).

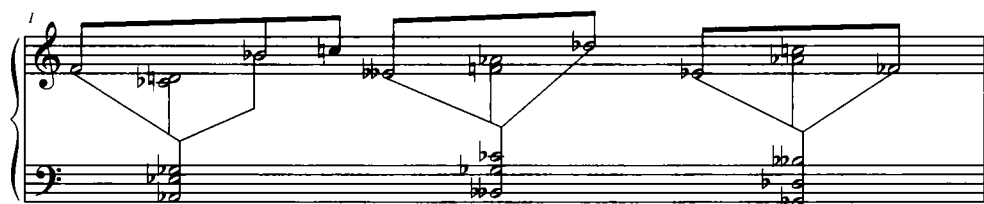
⁹ Обычно от 6 до 8 звуков. Принцип использования неполного звукоряда характеризует метод Рославца (как и метод Лурье) в отличие, например, от «комплексов из 12 тонов и длительностей» (*Zwölftondauer Komplexe*) Е. Голышева.

¹⁰ Этот принцип также лежит в основе музыкального «строительства» пьес № 2 из «Трех сочинений», № 2 из «Трех этюдов» и № 1 «*Quasi Prélude*» из «Двух сочинений» для фортепиано.

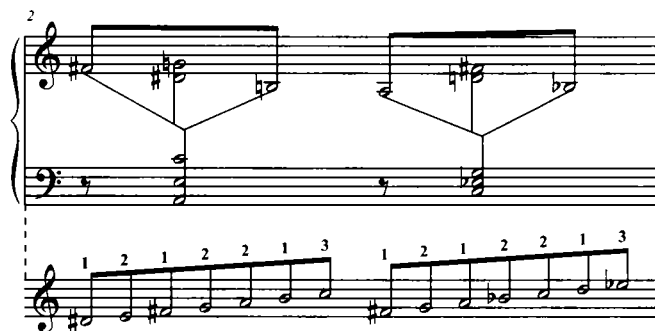
¹¹ Схематичное изображение гармонии тт. 1–2 первой пьесы заимствовано из: Холопов Ю. Николай Рославец. С. 9.

¹² См., к примеру, Ноктюрн (1913).

17



Синтетаккорды, схематически
(цифры – интервалы в полутонах)



Более свободно применяет метод транспонирования звукорядных комплексов **Александр Мосолов**¹³ — один из видных представителей плеяды русских композиторов-авангардистов. Художественная система Мосолова складывается к середине 1920-х годов и характеризуется активной раз-

¹³ Александр Васильевич Мосолов (1900, Киев — 1973, Москва) родился в семье адвоката. В 1903 году вместе с родителями переехал в Москву. Начальное музыкальное образование получил у своей матери, певицы Н. Романовой, и композитора А. Шеншина. В возрасте 18 лет добровольцем ушел на войну, дважды был ранен, а после тяжелой контузии в 1920 году демобилизован. За боевые заслуги Мосолов дважды награжден орденом Боевого Красного Знамени. В 1922 году брал частные уроки композиции у Р. Глиэра, а затем поступил в Московскую консерваторию (классы Р. Глиэра и Н. Мяковского). Член АСМ (возглавлял секцию камерной музыки), сотрудник Радиоцентра. С 1927 года подвергался постоянной травле со стороны РАПМ, на издание и исполнение его сочинений был наложен запрет. В ноябре 1937 года приговорен к 8 годам заключения и сослан в Рыбинский район на строительство Волгалага. В августе 1938 года по ходатайству Глиэра и Мяковского освобожден с лишением права проживания в крупных городах СССР. С ноября 1942 года и до конца жизни жил в Москве.

работкой принципов хроматической тональности, а также новациями в области гармонического языка (например, полиаккордикой), способов изложения и развития материала (монтажная драматургия и приемы полистилистики). Ю. Холопов подчеркивает своеобразие индивидуальной системы Мосолова, указывая на то, что его музыка опирается не просто на расширенную трактовку тональности, но и на элементы, присущие додекафонии (имеется в виду квазисерийность тематизма, а также выведение вертикали и горизонтали на основе ЦЭ)¹⁴.

В «Автобиографии» композитора сказано: «Увлеченный идеей зажечь пожар мировой революции, решительно присоединился к революционному народу»¹⁵. Желание служить революции студент Мосолов не проецировал на агитационно-пропагандистскую деятельность: за отказ от выступлений в рабочих клубах и прочих «очагах культуры» он был отчислен из консерватории, и только вмешательство педагогов — Глиэра, Конюса и Мясковского — позволило ему продолжить обучение. Стремительно развиваясь, композитор с 1924 по 1928 годы создал свыше тридцати опусов, его публиковали и довольно много исполняли; кроме того, он сам выступал и как пианист, и как музыкальный критик¹⁶.

Фортепианная музыка, создававшаяся в плодотворные 1920-е, явилась для Мосолова своего рода творческой лабораторией, в которой он оттачивал свой стиль. Стиль этот довольно тесно соприкасался с конструктивизмом — художественным течением, вдохновленным эстетикой вещи¹⁷, телесности, зримости, идеями индустриализации и урбанизма, поэтизирующим научно-технический прогресс и опиравшимся на концепцию «производственного искусства» с социально-активной функцией преобразователя мира и создания нового человека. Музыка должна была отобразить в звуках масштаб и величие социалистического строительства, ритм жизнедеятельности великой страны, передать дух динамизма, радостного возбуждения от происходящих перемен, запечатленный в рациональной и сугубо функциональной деятельности разного рода «инженерии». В 1920-е годы появляется целая серия сочинений с «индустриальными» названиями: фортепианная пьеса «Рельсы» В. Дешёва (1926), серия «Телескопов» (1926–1930) и пьеса для фортепиано «Электрификат» (1925) Л. Половинкина, балет «Стальной скок» С. Прокофьева (1927). Подобная образность нашла отражение в таких сочинениях Мосолова, как симфоническая пьеса

¹⁴ См.: Холопов Ю. Александр Мосолов. С. 5.

¹⁵ Там же. С. 3.

¹⁶ Ему, в частности, принадлежит одна из первых в СССР статей о П. Хиндемите.

¹⁷ Слово *вещь* вынесено в заглавие журнала, который издавали в Берлине Эль Лисицкий и Илья Эренбург (1921). Начало новому направлению положено выставкой «5х5=25» и ее участниками — Л. Поповой, А. Родченко, А. Экстер, А. Весниным. Предвосхищением нового движения еще в 1915 году явились знаменитые «контррельефы» В. Татлина.

«Завод. Музыка машин» ор. 19 (1927)¹⁸, Первый фортепианный концерт ор. 14 (1927), фортепианные циклы Три пьески ор. 23 а и Два танца ор. 23 б (1927), частично — в Первой фортепианной сонате ор. 3 (1924) с ее эффектными звуковыми контрастами. Однако стиль сочинений Мосолова 1920-х годов не исчерпывается конструктивистской эстетикой. Совсем в ином ключе написаны, например, Пятая фортепианная соната ор. 12 (1925), в которой Мосолов обращается к фольклору, цитируя туркменскую и русскую темы, или серия ранних романсов, фортепианные Четвертая соната ор. 11 (1925) и Два ноктюрна ор. 15 (1926) — обертональная сонорика, многозвучные аккордовые «гроздья» и виртуозные пассажи и фигурации воссоздают здесь скрябинскую традицию и романтический архетип пианизма.

Основой музыкального языка и, шире, музыкального мышления раннего Мосолова является хроматическая тональность в ее взаимодействии с диатоникой¹⁹. Гармоническую систему композитора характеризуют объединение диссонантных хроматических и мажоро-минорных структур, смена (порой достаточно резкая) полиладовых и диатонических комплексов — создание нового опуса означает для Мосолова и сочинение индивидуальной гармонической концепции²⁰.

Четвертая соната ор. 11 для фортепиано (1925) — один из образцов такого индивидуального решения на основе двенадцатиступенности. Сочинение одночастно²¹ и представляет собой монотематическую вариационную структуру с элементами сонатности и цикличности как форм второго плана²². Специфика вариационного принципа заключается в том, что

¹⁸ Из всего творчества Мосолова долгое время самой популярной оставалась именно эта «машинная музыка» — симфонический эпизод «Завод» из незавершенного балета «Сталь». Его концертная судьба была последним крупным успехом Мосолова-композитора. В 1930 году в творческом наследии Мосолова появилось еще одно «конструктивистское» сочинение — опера «Плотина».

¹⁹ Как указывает Ю. Холопов, в мелодике Мосолова даже при явно выраженной двенадцатитоновости в глубинной основе всегда содержится диатоника. В этом — особенность его гармонической системы и отличие от шёнберговского принципа: «это новая тональность (“атональность”), сходная с типом тональности Прокофьева (например, в опере “Игрок”), Шостаковича (в Первой фортепианной сонате), Мясковского (в Седьмой симфонии), но далекая от типа тональности Скрябина — Рославца — школы Яворского» (Холопов Ю. Александр Мосолов. С. 5).

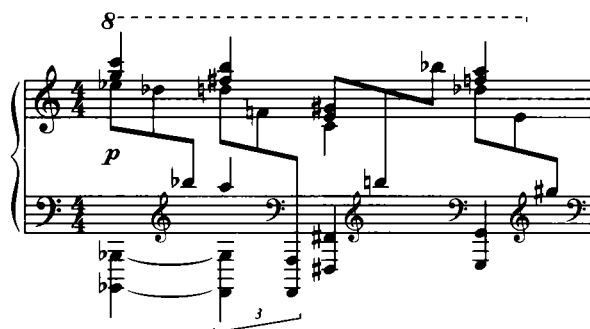
²⁰ По Ю. Холопову — индивидуального модуса, или нового лада на основе свойств индивидуально избираемого для данной структуры созвучия либо звукоряда.

²¹ Одночастна также Первая соната ор. 3 (1924). Вторая соната «Из старых тетрадей» ор. 4 (1924) и Пятая соната ор. 12 (1927) являются многочастными циклами. Рукопись Третьей сонаты ор. 6 (1924) утрачена.

²² В пользу сонатности говорит наличие двух контрастных тем. Впрочем, тема, выполняющая функцию побочной, в репризе звучит на той же высотной позиции. Сонатная схема выстраивается таким образом: экспозиция (до *Meno mosso*) — разработка — реприза (от второй темы — *Adagio. Molto rubato*).

варьируется не тема (мелодия), а высотно-гармонический комплекс, который трактован в качестве инварианта всего интонационного материала сонаты. Этот комплекс (двенадцатитоновый совокупный ЦЭ и, собственно, «тональность» сонаты) реализован в сочетании четырех аккордов: *b-es-g-c*, *a-d-fis-h*, *fis-c-e-gis*, *g-des-f-a*, организующих гармоническую конструкцию первых трех тактов и формирующих исходный принцип высотной организации всего сочинения:

18



Отдельные интонации и фрагменты созвучий этого комплекса служат строительным материалом для тематических образований сонаты (принцип производного контраста), начиная с темы, ассоциируемой с побочной (раздел *Adagio. Molto rubato*), и заканчивая модификациями исходной структуры в так называемой разработке. Таким образом, свободное варьирование проявляется в виде интонационно-структурных трансформаций ЦЭ (перестановок, транспозиций и т. д.).

Создается впечатление спонтанно-импровизационного изложения: музыка насыщена экспрессией, созерцательную лирику сметают импульсивные эмоциональные всплески, темп и динамика неустойчивы, фактурные смены внезапны и резки.

С 1927 года произведения Мосолова не публикуются и не исполняются, а сам он становится объектом постоянной критики со стороны Российской ассоциации пролетарских музыкантов: в журналах «Музыка и революция», «Пролетарский музыкант» появляются статьи, обвиняющие в «хулиганском молодечестве», «есенинщине», «идейном распаде» и самого композитора, и его сочинения 1926 года: IV акт балета «Четыре Москвы» и циклы для голоса и фортепиано — «Три детские сценки» оп. 18 (на собственные тексты) и «Четыре газетных объявления» оп. 21 (из «Известий ВЦИК»). Написанное композитором в марте 1932 года письмо И. В. Сталину, в котором он просил дать ему возможность либо работать в СССР, либо уехать за границу, ничего не меняет — 18 сентября 1937 года «Известия» публикуют фельетон братьев Тур «Отклонения гения», где Мосолова открыто именуют «политическим врагом». Спустя два месяца его арестовали и отправили в лагерь.

После возвращения из ссылки Мосолов написал еще много музыки²³, но это был уже другой композитор — не смелый новатор, а сломленный художник, вынужденно перешедший на позиции конформизма и утративший дерзновенность помыслов. Его личная трагедия — символ судьбы всего русского авангарда, яркая история которого оказалась слишком короткой.

Сергей Прокофьев писал: «Классический композитор — это безумец, который сочиняет вещи, непонятные для своего поколения. Ему удалось найти некую логику, еще неизвестную другим, и потому эти другие не могут следовать за ним. Лишь через какой-то отрезок времени намеченные им пути, если они верные, становятся понятными окружающим»²⁴. Для Лурье, Мосолова и Рославца это время настало.

Литература

- Алексенко Н. О творчестве А. В. Мосолова 30–70-х годов // *Мосолов А. В. Статьи и воспоминания* / сост. Н. Мешко. М., 1986. С. 123–172.
- Барсова И. Александр Мосолов: Двадцатые годы // *Советская музыка*. 1976. № 12. С. 77–87.
- Барсова И. Миф о Москве-столице (1920–1930) // *Музыкальная академия*. 1997. № 2. С. 174–178.
- Барсова И. Раннее творчество Александра Мосолова (двадцатые годы) // *Мосолов А. В. Статьи и воспоминания* / сост. Н. Мешко. М., 1986. С. 44–122.
- Власова Е. 1948 год в советской музыке: Документированное исследование. М., 2010.
- Воробьев И. Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920–1930-х годов. СПб., 2001.
- Воробьев И., Синайская А. Композиторы русского авангарда. СПб., 2007.
- Гойови Д. Новая советская музыка 20-х годов / пер. с нем. и общ. ред. Н. Власовой. М., 2005.
- Городилова М. «Визуальность» и ее проявления в гармонии А. Лурье и Н. Рославца (14–15 годы XX века) // *Приношение музыке XX века: Сб. статей* / сост. А. Коробова, М. Городилова. Екатеринбург, 2003. С. 57–82.
- Из неопубликованных архивов Мосолова / публ., вступ. ст. и коммент. И. Барсовой // *Советская музыка*. 1989. № 7–8. С. 80–92; № 8. С. 69–75.
- Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. М., 1990.
- Лобанова М. Найденные рукописи Н. Рославца // *Советская музыка*. 1989. № 10. С. 32.
- Лобанова М. О наследии и научной добросовестности // *Советская музыка*. 1990. № 10. С. 113–116.
- Лобанова М. Страсти по Николаю Рославцу // *Российская музыкальная газета*. 2002. № 10. С. 7.
- Мосолов А. В. Статьи и воспоминания / сост. Н. Мешко. М., 1986.
- Рославец Н. Ник. А. Рославец о себе и своем творчестве // *Русский авангард и Брянщина: Статьи, очерки, исследования* / сост. М. Белодубровский. Брянск, 1998. С. 91–95.

²³ В том числе две оперы, два концерта, три симфонии, вокально-оркестровые произведения на патриотические темы, камерную, вокальную и хоровую музыку.

²⁴ Цит. по: Лобанова М. Музыкальный стиль. С. 26.

- Северина И.* «Гармониеформы» Н. Рославца как носители драматургии (на примере третьей пьесы из «Трех сочинений» для фортепиано) // Фестиваль искусств имени Николая Рославца и Наума Габо: Материалы международной научно-теоретической конференции / ред. Э. С. Голубева. Брянск, 1994. С. 58–69.
- Северина И.* Русский авангард как синкретическое явление в контексте общей эволюции техники и музыкального языка XX века // Русский авангард и Брянщина: статьи, исследования, публикации / сост. М. Белодубровский. Брянск, 1998. С. 54–88.
- Теория современной композиции: Учебное пособие / отв. ред. В. Ценова. М., 2005.
- Холопов Ю.* Александр Мосолов и его фортепианная музыка // *Мосолов А.* Избранные сочинения для фортепиано / сост. Ю. Холопов. М., 1991. С. 3–7.
- Холопов Ю.* Гармония. Практический курс. Ч. II: Гармония XX века. М., 2003.
- Холопов Ю.* Николай Рославец: волнующая страница русской музыки // *Рославец Н.* Сочинения для фортепиано / сост. Н. Копчевский. М., 1989. С. 5–12.
- Холопов Ю.* Техники композиции Николая Рославца и Николая Обухова в их отношении к развитию двенадцатитоновой музыки // Музыка XX века. Московский форум: Материалы международных научных конференций / отв. ред В. Ценова. М., 1999. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 25). С. 75–93.
- Gojowy D.* N. A. Roslavec, ein früher Zwölftonkomponist // *Die Musikforschung.* 1969. 22. S. 22–38.
- Gojowy D.* Sowjetische Avantgardisten // *Musik und Bildung.* 1969. S. 537–542.
- Gojowy D.* Wiederentdeckte Vergangenheit. Die russisch-sowjetische Avantgarde der 10-er und 20-er Jahre rehabilitiert? // *Neue Musik im politischen Wandel. Veröffentlichungen des Darmstädter Instituts für Neue Musik und musikalische Erziehung.* Bd. 32. Mainz, 1991, S. 9–22.
- Lobanova M.* Der Fall Nikolaj Roslawez // *Die Neue Zeitschrift für Musik.* 1995. № 1. S. 40–43.
- Lobanova M.* Nikolaj Andreevič Roslavec und die Kultur seiner Zeit / mit einem Vorwort von G. Ligeti. Frankfurt a. M., 1997.
- Lobanova M.* Nikolaj Roslavetz — Ein Schicksal unter der Diktatur // *Verfemte Musik. Komponisten in den Diktaturen unseres Jahrhunderts. Dokumentation des Kolloquiums vom 9.–12. Januar 1993 in Dresden* / hrsg. von J. Braun, H. T. Hoffmann und V. Karbusicky. Frankfurt a. M., 1995. S. 159–176.
- Lobanova M.* Nikolaj Roslawez. Biographie eines Künstlers — Legende, Lüge, Wahrheit // *Visionen und Aufbrüche. Zur Krise der modernen Musik 1908–1933* / hrsg. von W. Gruhn u. a. Kassel, 1994. S. 45–62.
- Sitsky L.* Aleksandr V. Mosolov: The Man of Steel // *Sitsky L.* Music of the Repressed Russian Avant-Garde, 1900–1929. Westport, 1994. P. 60–86.

3.3. Техника микрохроматики:

Иван Вышнеградский — Прелюдии в четвертитоновой системе для двух фортепиано ор. 22.

«Этюд на тему магического квадрата» для фортепиано ор. 40.

«Этюд на вращательных движениях» для камерного оркестра ор. 45 с
(Композиция для струнного квартета в четвертитоновой шкале ор. 43)

Микрохроматика (микроинтервалика), известная со времен греко-римской античности и традиционная для классической музыки Востока, в профессиональной музыке XX столетия получает разработку в качестве одной из техник композиции. Уже в первые десятилетия XX века к идее преодоления равномерной темперации независимо друг от друга приходит целый ряд композиторов: чех А. Хаба, американец Ч. Айвз, итальянцы Ф. Бузони и С. Бальони, немцы В. Мёллендорф, Р. Штайн и И. Магер, мексиканец Х. Каррильо. В России импульс к поискам в области микроинтервалики (ультрахроматизма) был задан новаторскими явлениями гармонии позднего А. Скрябина¹, предвосхитившего тенденции и целые направления музыкальной культуры последующего времени. В отдельных теоретических трудах, журнальной полемике («Музыкальный современник», 1916) вопросы микрохроматики горячо обсуждаются представителями молодого русского авангарда: А. Лурье («К музыке высшего хроматизма»), Н. Кульбиным («Свободная музыка»), М. Матюшиным («К руководству новых делений тона»); среди авторов оригинальных теорий — А. Авраамов (««Ультрахроматизм» или «омнитональность»?»)², Л. Сабанеев («Музыкальные беседы». XII. «Ультрахроматическая ориентировка»), Г. Римский-Корсаков («Обоснование четвертитоновой музыкальной системы»)³, А. Оголевец («Основы гармонического языка»)⁴.

Преданным и последовательным сторонником теории и практики микроинтервальной музыки явился **Иван Вышнеградский**⁵ — музыкант

¹ Л. Сабанеев в 1916 году писал о «слышанном Скрябиным пространстве между звуками», утверждая, что «Скрябин сам слышал на фисгармонии с точной настройкой свой «прометеевский» аккорд в точной интонации», что он «не раз говорил о том, что чувствует необходимость уже новых «конкретных» звуков», что он «хотел прибегнуть к обозначению понижений и повышений (минимальных) посредством особых знаков» (см. об этом в кн.: Иван Вышнеградский. С. 75).

² Венцом научно-практических изысканий А. Аврамова стала защита в 1926 году диссертации на тему «Универсальная система тонов».

³ Композитор и теоретик, математик и акустик, внук Н. Римского-Корсакова Георгий являлся и руководителем созданного им Ансамбля четвертитоновой музыки (1925–1932).

⁴ Характеристика и рассмотрение позиций разных исследователей по проблеме ультрахроматики содержится в работе В. Серебряковой (см.: *Серебрякова В.*).

⁵ Иван Александрович Вышнеградский (1893, Петербург — 1979, Париж) окончил

и математик, художник и метафизик, вдохновленный идеей слияния искусств и музыки как *синтеза акустически воспринимаемых художественных впечатлений*⁶. В статье «О новом и старом искусстве и сверхискусстве» композитор прямо указывает на источник, стимулировавший возникновение собственной концепции: «Исходя из синтеза не искусств, а художественных впечатлений, мы невольно пришли к чему-то такому, что мы называли сверхискусством и что должно объединить в своем лоне искусство, религию, философию, общественность. Мы пришли к скрябинской идее о Мистерии, о вселенском свете, о великом последнем чуде, при котором душа человеческая под влиянием мощного психического комплекса должна переродиться, вылиться за пределы своей индивидуальности, разбить преграду, отделяющую я от не-я»⁷. Эволюция музыкального творчества мыслится Вышнеградским как движение к единству новых Искусства, Литургии и Религии, движение по направлению к Храму, купол которого венчают звезды⁸.

По словам композитора, толчком к формированию системы представлений о роли музыки в выявлении духовного (космического) сознания был мистический опыт, пережитый им в ноябре 1916 и в ноябре 1918 года и отраженный в крупном по масштабу и концепции произведении для симфонического оркестра с чтецом, которое он полагал едва ли не определяющим для всего своего творчества: «День Бытия» ор. 15⁹. Текст, написанный

Петербургскую консерваторию (класс Н. Соколова) и факультет права Петбургского университета. Во второй половине 1910-х годов посещал классы К. Петрова-Водкина по рисованию. С 1920 года жил в Европе (Париж, Берлин, Париж). В 1942 году заключен в концлагерь в Компьени, где пробыл до июня 1943 года. Именно в концлагере начата «Тетрадь моей жизни» — записки автобиографического и философско-эстетического характера, над которыми Вышнеградский работал вплоть до 1969 года. Вместе с его Дневниками и философско-теоретическими трудами они составляют основной источник сведений о композиторе.

⁶ Иван Вышнеградский. С. 221.

⁷ Там же. С. 57.

⁸ В 1940-е годы, занимаясь разработкой проекта световой мозаики купола храма, Вышнеградский написал: «Скрябин хотел расширить пространство цветом; я же думал о формах. Через идею цветовой шкалы созрела идея форм. Я создал шкалу из 12 цветов вроде как в музыке. Эти 12 цветов явились, таким образом, четвертитонами цвета. Основой мне послужила радуга, которая имеет 6 цветов, — надеюсь, никто не будет утверждать, что их семь! Это красный, желтый, синий — основные цвета, затем смешение этих цветов: красный и желтый дают оранжевый, желтый и синий дают зеленый, а синий и красный — фиолетовый. И это круг» (Иван Вышнеградский. С. 234). «Я думал спроецировать эти цвета с музыкой на крышу храма: они должны были соединиться, создавать формы. <...> В конечном счете, я не дошел до своей цели — до строительства храма с куполом. Я очень далек от нее. Теперь я слишком стар для этого. Но это произойдет неизбежно, я это знаю. Сам Скрябин провидел это, имел эту идею в зародыше. Другой русский гений, Николай Обухов, имел сходные идеи» (Там же. С. 237).

⁹ Сочинение, датированное 1916 годом, вплоть до 1939 года неоднократно редактировалось.

самим автором и повествующий об эволюции сознания к высшим формам, был вдохновлен древней индусской поэзией (первоначальное название сочинения — «День Брамь»). Дважды переработанный автором, «День Бытия» был впервые исполнен в Париже на «Radio France» лишь в 1978 году, через 60 лет после написания. Этим сочинением Вышнеградский простился с системой двенадцатиступенной равномерной темперации, все последующие опусы так или иначе будут связаны с его новой музыкальной религией — ультрахроматизмом¹⁰.

В 1919 году в Дневниках композитор писал об осознании возможности деления тона на четвертые, шестые и двенадцатые доли¹¹. К этому же периоду относится разработка Вышнеградским хроматического способа нотации, согласно которому каждый из 12 полутонов занимает определенное место на нотном стане, что позволяет писать хроматическую гамму без диэзов и бемолей: предлагается 11-линейный нотный стан и 12 ключей для 12 тоналностей со значками-апострофами, обозначающими октавность. Параллельно Вышнеградский работал над первым проектом *четвертитонового фортепиано* с хроматической четырехъярусной клавиатурой в 1/12 тона — замыслом, оставшимся на бумаге. В дальнейшем, уже в парижский период, Вышнеградский пришел к идее трех клавиатур с разницей в настройке по отношению к нижней клавиатуре в 1/3 (средняя) и 2/3 тона (верхняя), а впоследствии — к осуществлению проекта двухмануального инструмента, верхняя клавиатура которого настроена на 1/4 тона выше нижней. Сознывая трудности освоения и практического использования такого фортепиано, композитор предложил цветовую поддержку в виде по-разному окрашенных клавиш и линейек нотного стана¹² — идея, получившая развитие в 1940-е годы в оригинальной авторской концепции *цветовой нотации* на основе четвертитоновости и реализованная в символических рисунках и цветовых таблицах.

¹⁰ Интересно, что первым сочинением, использующим микроинтервалику, стала «Медитация на две темы из "Дня Бытия"» для виолончели и фортепиано — в партии виолончели Вышнеградский применил 1/4 и 1/6 тона.

¹¹ «Поскольку мы, прозревая, окунаемся в стихию уменьшенного септаккорда, мы приходим к четвертям, восьмым, шестнадцатым и т. д. тонов, в пределе же — к жидкости. Тут необходима страшная дисциплина, чтобы не переступить грани практически-осуществимого и не оторваться от прошлого. Поэтому надо остановиться на 1/4-х тонов. Поскольку же мы, прозревая, погружаемся в противоположную стихию, то есть в стихию увеличенного трезвучия, мы приходим к третям, шестым и т. д. тонов. Практическая осуществимость 1/3-й тонов как в смысле нотации, так и в смысле создания инструмента значительно труднее, чем 1/4-й тонов и, по-видимому, требует колоссальной ломки и разрыва с прошлым. 1/4-ти тонов, наоборот, допускают компромисс и постепенность перехода к новой музыке» (Иван Вышнеградский. С. 106). По мысли Вышнеградского, кульминацией возможностей ультрахроматической системы является 72-звуковая гамма, созданная на базе 1/12-тоновости.

¹² В системе 11-линейного комплекса верхняя и нижняя линейки, соответствующие ноте с, окрашиваются в белый цвет (то есть не изображаются).

В поисках инструментария, способного реализовать новые звуковые и технические идеи, связанные с микроинтерваликой, Вышнеградский не был одинок — первая половина века богата на изобретения подобного рода: «смычковый полихорд» А. Авраамова, клавишные инструменты 17- и 29-ступенного строя А. Оголевца, четвертитоновая фисгармония (гармониум) В. Мёллендорфа, четвертитоновая фисгармония Г. Магера, четвертитоновый кларнет Р. Штайна, орган с 31 звуком в октаве А. Фоккера и, наконец, целая серия инструментов Х. Каррильо, настроенных от $1/3$ до $1/16$ тона¹³.

Новый рояль для Вышнеградского — не просто занимательный кунштюк, но элемент целостной эстетической системы:

1. Изготовление инструмента я понимаю как приспособление материи к звучанию.
2. Извлечение звука из инструмента я понимаю как приведение материи в звучащее состояние.
3. Импровизацию на инструменте я понимаю как божественную игру звучащей материи, то есть пускание божественных мыльных пузырей.
4. Нотную запись я понимаю как приведение мыльного пузыря в твердое состояние — переводение его из разряда души в разряд тела. Таким образом, вся наша европейская музыка есть не более как коллекция застоявшихся мыльных пузырей¹⁴.

В 1924 году Борис Шлёцер написал в одной из рецензий: «По его [Вышнеградского] заказу фирма Pleyel выстроила два года тому назад четвертитоновое фортепиано с двумя клавиатурами. Инструмент не лишен был серьезных дефектов, и об использовании его для концертных выступлений нельзя и думать; но для лабораторных опытов и демонстраций он мог быть очень полезен, полудиезы и полубемоли звучали на нем чрезвычайно точно, явственно, и четвертитоновая fuga, сыгранная на этом рояле автором, произвела на меня, я помню, превосходное впечатление естественностью своей конструкции и звуковой прелестью»¹⁵.

К идее трехмануального инструмента композитор вновь вернулся в 1922–1923 во время своего пребывания в Германии. Именно тогда в совместной работе с Алоизом Хабой над проектом четвертитонового фортепиано он сделал выбор в пользу инструмента с дублирующими друг друга верхней и нижней клавиатурами — изобретение, впоследствии «запатен-

¹³ Для органа Фоккера Вышнеградский написал Ультрахроматический этюд ор. 42, а для $1/3$ -тонового фортепиано Каррильо — Прелюдию и Этюд ор. 48.

¹⁴ Иван Вышнеградский. С. 111–112.

¹⁵ Там же. С. 150.

тованное» Хабой¹⁶. Но в начале 1937 года Вышнеградский принял новое решение: «Отныне отказываюсь от специальных 1/4-тоновых инструментов и адаптирую систему "объединенных фортепиано". <...> Для меня наступили довольно тяжелые времена. Я не мог найти пианиста, исполнившего бы мою музыку. <...> Я шел на любые компромиссы. Всё было напрасно. Наконец <...> я решительно отказался от идеи инструмента, специально сконструированного для четвертитоновой музыки. То есть я решил использовать двух пианистов и два инструмента, причем один из них был настроен ниже на четверть тона. Я переписал все мои сочинения и в кратчайшее время создал целый репертуар»¹⁷. Этой переориентацией исключительно практического свойства объясняется факт существования у Вышнеградского разных версий одной и той же фортепианной музыки: для двух / четырех роялей или для двух роялей в 8 рук.

Оставаясь апологетом микроинтервалики, композитор теоретически обосновал используемую им технику в многочисленных статьях и двух трактатах: «Руководство по четвертитоновой гармонии» и «Закон всезвучия»¹⁸. В системе звуковысотности Вышнеградский различает три формы организации материала: это *квартовая гармония*, *13-звучная диатонизированная хроматика* и *циклическая гармония*¹⁹.

Для квартовой гармонии характерно признание консонантности секунд и септим и диссонантности терций и секст. Тринадцатизвучная диатонизированная хроматика (другой термин — квазидиатоническая тринадцатитоновая шкала) представляет собой аналог тональной гармонии, но с четвертитоновым повышением кварты и четвертитоновым понижением квинты²⁰. Принципы ее организации композитор поясняет в комментариях к циклу **24 прелюдии для двух фортепиано, настроенных в 1/4 тона ор. 22** (1934), с подзаголовком **в шкале 13-звучной диатонизированной хроматики**:

¹⁶ Представив музыкальному сообществу четвертитоновые рояли, заказанные на фирмах «Grotrian-Steinweg» и «August Förster», Хаба не упомянул имени своего русского коллеги. Фирме «August Förster» в 1930 году заказал для себя инструмент и Вышнеградский.

¹⁷ Иван Вышнеградский. С. 190. Аналогичная двухрояльная би-гемитоника является основой «Трех четвертитоновых пьес» Айвза (1923–1924). Во второй половине XX века принцип разделения ансамбля исполнителей на группы с микрохроматической настройкой найдет применение в творчестве ряда композиторов, в частности, у С. Губайдулиной (Четвертый струнный квартет, Музыка для флейты, струнных и ударных, Альтовый концерт, «Quaternion» для квартета виолончелей, «В тени под деревом» для симфонического оркестра).

¹⁸ Именно так переводится на русский язык французское *pansonorité*.

¹⁹ Характеристика этих систем, сопровождаемая ссылкой на соответствующие сочинения, содержится в исследованиях: Из минувших времен; Серебрякова В.; Польдяева Е.

²⁰ Вышнеградский называет эти интервалы *мажорная (большая) кварта* и *минорная (малая) квинта*.

Произведение базируется на асимметричной шкале из 13 звуков, которая представляет собой точный аналог традиционной шкалы из 7 звуков, именуемой диатонической. Так же, как эта последняя образована двумя тетра хордами, расположенными на расстоянии двух единиц (два полутона = тон), 13-звучная шкала состоит из двух гептахордов (чья структура копирует структуру тетра хорда), отстоящих друг от друга на две единицы (2 четвертитона = полутону). Существует также аналог чисто звукового отношения 7-звуковой диатонической шкалы к целым тонам (6 звуков), с одной стороны, и отношения 13-звуковой шкалы к полутонам (12 звуков) — с другой. Именно в связи с этим отношением я называю новую шкалу диатонизированной хроматикой (чтобы упростить: 13-звуковой диатоникой). По своей структуре она близка диатонике, а по своей насыщенности — 12-звуковой хроматике. Наконец, обе шкалы — старая и новая — могут трансформироваться посредством транспозиции: либо по 6 квартам (или квинтам) — в 7-звуковой диатонике, либо по 12 большим квартам (или малым квинтам — интервалам 11 и 13 четвертей тона) — в 13-звуковой диатонике²¹.

Циклом прелюдий Вышнеградский откликается на традицию Баха — Шопена — Скрябина. Пьесы, написанные в классических формах (простые двухчастные и трехчастные, строфические), соотносятся по принципу контраста — образного, фактурного, темпового. Новаторским является их звуковое содержание, реализованное в *большеквартовых / малоквинтовых* интервальных созвучиях и сонорной гармонии, создающей призрачно мерцающий фон перетекающим из одной партии в другую четвертитоновыми мелодическими линиями. Гармонический устой может быть представлен как интервалом (например, в Прелюдии № 13 это малая (минорная) квинта *фа-диез — до-четвертьдиез*), так и отдельным звуком (*си* в Прелюдии № 16). При этом четвертитоновое изменение открывает новые возможности для звукового варьирования — вплоть до совмещения в единой вертикали нескольких «версий» одного звука²², а разница в настройке двух фортепиано делает ненужными дополнительные обозначения микротонов в партитуре.

13-звуковая шкала имеет 24 позиции, между которыми существуют различные степени родства, определяемые количеством общих звуков. Как указывает Вышнеградский, «в цикле все прелюдии написаны в разных позициях, которые следуют друг за другом по принципу первой степени родства (12 общих звуков), и в порядке, который может быть трактован двояко: либо как порядок нисходящих минорных квинт, либо как порядок

²¹ Перевод с французского выполнен с авторского предисловия к изданию: *Wyschnegradsky I. 24 Préludes opus 22. Vol. II. Frankfurt a. M.: M. P. Belaieff, 1977.*

²² Как, например, в заключительном аккорде Прелюдии № 16, представляющем собой трезвучие с основным тоном *си*, тремя терциями и двумя квинтами.

восходящих мажорных кварт»²³. Первая редакция прелюдий строго следовала принципу, согласно которому каждая из пьес не содержала иных звуков, кроме 13-звучия своей позиции. В 1960–1970-х годах композитор переработал часть пьес, трактуя данные условия более свободно.

Принципы циклической (неоктавной) гармонии целенаправленно разрабатывались Вышнеградским в 1950-е годы, однако первые подступы к ней намечены уже в 1930-е годы²⁴. Этот тип звуковой организации композитор рассматривал как вершинное воплощение идеи ультрахроматизма и как обобщение скрябинских новаций в области гармонии: «<...> эта система [циклическая гармония] <...> не атональна, но она и не тональна, но как бы стоит вне этого разделения. Я чувствую ее как вышедшую из гармонической революции Скрябина, впервые упразднившего дуализм аккорда и лада <...> как гармонической “подпочвы”, объединяющей различные гармонические функции»²⁵. Циклическая, или круговая, гармония в представлении Вышнеградского — это «упорядоченная, целостная, внутренне непротиворечивая система музыкального мышления, настолько же целостная, как традиционная “прямолинейная”, так называемая тональная, гармония». И далее: «Я называю ее [тональную гармонию] прямолинейной, так как один из ее основополагающих принципов есть тождественность звука, удвоенного в октаву с основным звуком; в самом деле, октавные надстройки над звуком образуют как бы прямую линию, уходящую в бесконечность. Циклическая же гармония отличается от нее тем, что одним из ее основных принципов является удвоение в измененную октаву, либо сжатую (минорная форма), либо расширенную (мажорная форма). И которая если и не тождественна с основным звуком, то всё же несет ту же самую функцию (не тональную). Это сжатие и расширение может быть очень разнообразно: от 12-тоновой септимы и ноны (71 и 73 двенадцатых тона) до большой септимы и малой ноны. <...> Теперь надстройка над звуком ряда “видоизмененных” октав приводит нас не к прямой линии, но линия как бы “загибается” под известным углом, образуя, в конечном счете, круг, когда надстройки, пройдя через все звуки звуковой системы (72 1/12-х тона, 36 1/6-х тона и т. д.), приведут нас к исходному звуку. Круги эти будут различной величины (71 октава, 73 октавы, 35, 37, 23, 25 октав и т. д.), в зависимости от угла загиба, то есть от степени сжатия или расширения»²⁶.

Говоря о заполнении гармонических ячеек, Вышнеградский подчеркивает:

²³ *Wyschnegradsky I. 24 Préludes opus 22. Vol. II.*

²⁴ Одним из первых опытов реализации новых принципов стал, в частности, малый цикл Прелюдии и фуги для четвертитонового фортепиано op. 21.

²⁵ Иван Вышнеградский. С. 76.

²⁶ Так композитор характеризует ее в письме к Г. Римскому-Корсакову (см.: Из минувших времен. С. 147).

Равномерное расположение звуков в аккорде есть наиболее естественное, гармоничное, уравновешенное расположение. Этим она [циклическая гармония] также противостоит прямолинейной, тональной гармонии, которая основана не на пространственном принципе равенства расстояний, но на акустическом (натуральном) принципе сродства тонов, порождающем неравномерное расположение звуков (мажорные и минорные аккорды). С ее точки зрения равномерное расположение (увеличенное трезвучие, уменьшенный септаккорд и другие) суть отклонение от нормы, с точки зрения циклической (я бы определил ее шире: пространственной) гармонии это как раз наоборот. Итак, звуковое заполнение основной ячейки по принципу равностояния приводит нас к гармоническим структурам различной плотности: 2, 3, 4-членным и т. д. Там, где равномерность невозможна, там надо действовать по принципу наиболее возможной равномерности <...>²⁷. Из этого следует, что мы имеем здесь дело со своего рода «тональностями». Каждая гармоническая структура имеет известное количество позиций, что позволяет «модулировать» из одной в другую. Особенно интересны и широко использованы мной в моих сочинениях некоторые формы модуляций первой степени родства, то есть модуляции, соединяющие две позиции, имеющие максимум общих звуков (при 6-членной структуре это будут позиции, имеющие 5 общих звуков). Каждая равномерная структура имеет 11 позиций (а в мажорной форме 13), а неравномерные больше по числу «пространственных» единиц (1/2 тонов, 1/4-й и т. д.) в гармонической ячейке²⁸.

Классический образец циклической гармонии представляет **«Этюд на тему магического квадрата» для фортепиано op. 40** (1956), двенадцатизвуковой композиционный материал которого складывается из пятизвуковых структур (большая секунда — уменьшенный септаккорд), сцепленных верхним звуком (крайние точки структуры образуют большие септимы). Авторская схема квадрата приводится в примере 19²⁹.

Концепция архитектоники *магического квадрата* генетически родственна структурной идее известного латинского палиндрома *Sator Arepo Tenet Opera Rotas*³⁰ и реализуется в контрапунктической работе и известных по серийной технике приемах обращения с темой-рядом. Впрочем, техника разработки тематизма у Вышнеградского достаточно свободна, на что в предисловии к изданию Этюда указывает и сам автор. В композиции,

²⁷ Если заполнение регулярное, цикл будет называться совершенным, в обратном случае — несовершенным.

²⁸ Из минувших времен. С. 147.

²⁹ Схема заимствована из предисловия к изданию: *Wyschnegradsky I. Étude sur le «Carré magique sonore» pour piano op. 40*. Bonn: M. P. Belaieff, 1970.

³⁰ Варианты переводов этого палиндрома: *Сеятель Арепо держит трудом колесо [фортуны]; Сеятель, идущий за плугом, старательно вращает свои колеса*.



построенной по типу двойной трехчастной формы, чередуются периоды интеграции и дезинтеграции магического квадрата, при этом трехголосное проведение магического квадрата являет неполный вариант интеграции, а комплект из шести голосов — полный. К концу сочинения изложение материала смыкается с процессом его дезинтеграции, результатом которого становится сведение всего звукового массива к звуку f .

Партитуру «Этюда на тему магического квадрата» Вышнеградский послал пианистке Ивонн Лорио — жене Оливье Мессиана и блестящему интерпретатору его творчества. В ответ он получил исполненное восхищения письмо французского мэтра: «Ваша музыка в совершенстве представляет и магический квадрат, и неоктавные интервалы. Чувствуется неумолимая организация, которую невозможно опровергнуть. Но более всего замечательно то, что это искусство проникнуто звуковой фатальностью, ритмической фантазией, большой свободой в противопоставлении регистров и интенсивностей и разнообразной, захватывающей, живой формой»³¹.

Другой характерный образец циклической гармонии — «Этюд на вращательных движениях» в версии для камерного оркестра ор. 45 с (1961)³² — представляет собой статическую конструкцию, план которой также базируется на сменах периодов интеграции и дезинтеграции начального регулярного движения. Одночастная композиция из пяти секций:

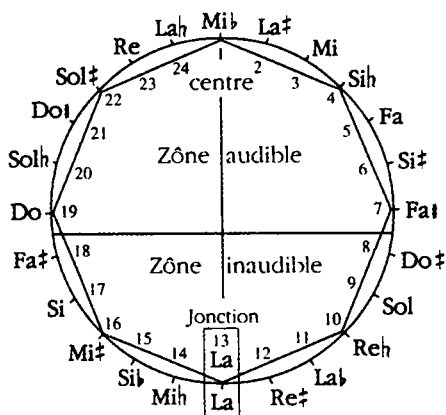
начало — т. 9 (А) — т. 44 — т. 55 — т. 75

³¹ Цит. по: Иван Вышнеградский. С. 278. Мессиян высоко ценил творчество русского коллеги и одно время даже хотел брать у него уроки. Эта дружба и взаимное почтение сохранились на долгие годы. Лорио приняла участие в одном из монографических концертов Вышнеградского.

³² В оригинале — «Этюд на вращательных движениях» для двух фортепиано в 8 рук ор. 45 а.

основана на равномерном «круговом» движении. Вращение происходит за счет регулярного «оборота» комплекса из 24 звуков, который последовательно распространяется на пространство в 13 октав, — при этом шесть октав фактически остаются за порогом слышимости. Изданиям обеих редакций Этюда автор предпослал схему, наглядно иллюстрирующую принцип действия системы³³:

20



Фортепиано I и II играют с разницей в настройке в $\frac{1}{4}$ тона. Приемы извлечения микроинтервалики у тромбона и тубы связаны с выдвиганием одной или нескольких кулис, у валторны — с размещением руки в раструбе инструмента. Одним из компонентов сонорной гармонии являются фортепианные кластеры, графически обозначенные Вышнеградским полулунками с бороздками: вертикальное объединение двух нот в один интервал означает, что хроматические звуки внутри этого интервала должны звучать вместе с самим интервалом.

В 1937 году в Париже состоялся первый крупный монографический концерт Вышнеградского «Фестиваль четвертитоновой музыки», и его успех у публики стал неожиданностью для автора. За этим концертом последовали еще два — организованные в 1976 году пианисткой Мартин Жост (Martine Joste) на Radio France и пианистом Брюсом Матером (Bruce Mather) в Монреале, они стали последними прижизненными исполнениями музыки композитора, мужественно и беззаветно посвятившего себя открытию новых путей в искусстве.

³³ Схема приводится по изданию: *Wyschnegradsky I. Étude sur les mouvements rotatoires pour deux pianos accordés à distance d'un quart de ton à huit mains op. 45 a.* Frankfurt a. M.: M. P. Belaieff, 1997.

Литература

- Гойови Д. Новая советская музыка 20-х годов / пер. с нем. и общ. ред. Н. Власовой. М., 2005.
- Иван Вышнеградский: Пирамида жизни: Дневник, статьи, письма, воспоминания // Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах. Кн. 2 / сост. и ред. А. Бретаницкая, публ. Е. Польшаевой. М., 2001.
- Из минувших времен. Посвящается Ивану Вышнеградскому // Музыкальная академия. 1992. № 2. С. 135–159.
- Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.
- Назайкинский Е. Микротоны: Россия — Австрия // Музыка XX века. Московский форум: Материалы международных научных конференций / отв. ред В. Ценова. М., 1999. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 25). С. 94–98.
- Польшаева Е. Русский музыкальный авангард 10-х годов. К вопросу об истоках «новой музыки» XX века: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1993.
- Серебрякова В. Путь к глубинам звука: от Скрябина к Вышнеградскому: Курсовая работа / науч. руководитель А. С. Соколов; Московская консерватория. М., 1998.
- Холопов Ю. Гармония. Практический курс. Ч. II: Гармония XX века. М., 2003.
- Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. М., 1988.
- Barthelmes B. Raum und Klang: Das musikalische und theoretische Schaffen Ivan Wyschnegradskys. Hofheim, 1995.
- Criton P. Wyschnegradsky, théoricien et philosophe // Wyschnegradsky I. La loi de la pan-sonorité (1924–1954). Geneva, 1996. P. 9–54.
- Gayden L. Ivan Wyschnegradsky. Frankfurt a. M., 1973.
- Wyschnegradsky I. La musique à quarts de ton et sa réalisation pratique // 1-er cahier Ivan Wyschnegradsky. Paris, 1985. P. 67–74.
- Wyschnegradsky I. Manual d'harmonie a Quarts de ton. Paris, 1932.
- Wyschnegradsky I. Problèmes d'ultrachromatisme // 1-er cahier Ivan Wyschnegradsky. Paris, 1985. P. 23–39.

4. Интертекстуальные тенденции

Языки искусства, возможно, как никакие другие языки культуры, способны к производству многослойных, «открытых» текстов, текстов-процессов, в интерпретации которых каждая эпоха находит нюансы, созвучные современности. Возникает связь обратной перспективы — не только стили и произведения прошлого формируют предысторию настоящего, но и то, что создается на наших глазах, ощутимо влияет на ранее высказанное и изображенное, смещая акценты восприятия, изменяя оценки, отрицая или, напротив, постулируя прежние смыслы.

Ассимилируя совокупный исторический опыт, вновь создаваемый художественный текст вне зависимости от желания автора оказывается своего рода гетероглоссией, бесконечным континуумом ассоциаций, трансформаций, переплетений и наслоений слов, лексем и смыслов, пришедших из недр языковой памяти. «Бродячие» сюжеты, реминисценции мотивов, жанровые парафразы, устойчивая иконография, весь разнообразный аллюзийный потенциал, раскрываемый посредством системы субкодов и межтекстовых связей, обнажают факт существования культурного *пред-текста*, во многом ответственного за процесс знако- и текстообразования нового опуса.

Введенное лидером французского постструктурализма Ю. Кристевой понятие *интертекстуальности*¹ во второй половине XX века выдвинулось в одну из главных категорий семиотической структуры искусства. Вслед за Кристевой к теории интертекста обращаются Р. Барт, М. Риффатер, К. Корсин, Ш. Гривель, Ж. Женетт, Л. Женни, З. Бен-Порат, Дж. Б. Конте, Й. Страус, М. Э. Бондс, частично — Ж. Деррида, У. Эко, И. Стоянова.

¹ Термин *интертекстуальность* впервые встречается в эссе «Слово, диалог и роман» (1967), в котором Ю. Кристева формулирует понятие интертекстуальности на основе переосмысления диалогической концепции М. Бахтина, опираясь, в частности, на его исследование «Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве» (1924): «Диалогизм Бахтина идентифицирует письмо одновременно как субъективизм и коммуникацию или, лучше сказать, интертекстуальность» [Kristeva J. Word, Dialogue, and Novel // Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art by Julia Kristeva / ed. by L. S. Roudiez. New York, 1980. P. 68]. Более подробное обоснование теории интертекстуальности получает в сборнике статей 1969 года «Semeiotiké. Исследования по семанализу» («Σημειωτική. Recherches pour une sémanalyse»).

Барту принадлежат наиболее емкие и образные формулировки этого понятия, производные от понимания любого текста как пространства межтекстовых отношений, места пересечения различных дискурсов, собрания кодов, упорядочивающих текстуальную множественность. См., к примеру: «Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на различных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т. д. — все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык. Как необходимое предварительное условие для любого текста интертекстуальность не может быть сведена к проблеме источников и влияний; она представляет собой общее поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитат, даваемых без кавычек»²; «Всякий текст есть между-текст по отношению к какому-то другому тексту, но эту интертекстуальность не следует понимать так, что у текста есть какое-то происхождение; всякие поиски “источников” и “влияний” соответствуют мифу о филиации произведений, текст же образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже *читанных* цитат — из цитат без кавычек»³.

Динамическая модель интерпретации, работающая на основе механизма ассоциативности, *ставшей* текстовой структуре предпочитает структуру *становящуюся*, потенциально бесконечную в плане *смыслопродуктивности*⁴ текста. Интертекст подменяет «заданный» смысл работой по его отысканию / производству, и в этом плане сущность интертекстуального анализа изоморфна самому механизму смыслопорождения, лежащему в основе процесса создания художественного произведения. Смысл возникает на пересечении семантических векторов, представляющих культурно-исторический контекст, — неслучайно бартовское определение автора текста как *эхокамеры*, стереофонически множащей сталкивающиеся и переплетающиеся голоса, доносящиеся извне.

Текст, основанный на интертексте, существующий благодаря интертексту, — эта постструктуралистская идея была абсолютизирована постмодернизмом, возведшим понятие интертекстуальности в ранг концептуальной парадигмы художественного творчества. «Нет текста, кроме интертекста.

² Цит. по: Ильин И. Интертекстуальность // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник / науч. ред. и сост. И. Ильин, Е. Цурганова. М., 1996. С. 218.

³ Барт Р. От произведения к тексту // Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. Косикова. М., 1994. С. 418.

⁴ Русский эквивалент неологизма *signifiance*, принадлежащего Ю. Кристевой.

Первый всегда уже содержит в себе второй»; «Нет текста, кроме повторения; нет текста, кроме различия. Текст объединяет повторение (различие): это интертекст», — парадоксальные, на первый взгляд, тезисы семиотика и литературоведа Ш. Гривеля⁵ фактически утверждают интертекстуальность в качестве основания самой идеи текстопроизводства, а интертекст — в качестве способа построения художественного текста. Речь здесь не идет сугубо о генезисе, непосредственных источниках и детерминантах текста: в сферу глобальной интертекстуальной игры постмодернизм включает и процесс *чтения-письма*, осуществляемый читателем (зрителем, слушателем), и неожиданные повороты интерпретации, и разнообразные контексты, сопутствующие тексту на протяжении его жизни в культуре. Авторское произведение неизбежно воспринимается как пространство пересечения смыслов и взаимодействия разнообразных цитаций, репрезентант и коннотатор всеобъемлющей массы культурных символов.

Интертекстуальность, свойственная художественной культуре всех веков⁶, в XX столетии становится узловым моментом в дихотомии соотношения творческого сознания и художественного текста. Именно XX веку с его тенденцией к овладению всем арсеналом искусства в его историко-временной перспективе суждено было стать эпохой Стравинского, Берио, Шнитке, пройти через коллаж, многочисленные стилевые нео-эксперименты и полистилистику, тотальность языковых игр и «всеядность» постмодернизма и воспитать компетентного воспринимающего слушателя, читателя, зрителя, обладающего «внетекстовым знанием» (У. Эко), способного проникнуть в изощренную смысловую структуру текста в попытке распознать прагматические игры автора, «перевести» принципиально «непереводимое». Материал потенциального высказывания присутствует в сознании творца как некая мобильная данность, изначально открытая разнообразию всевозможных конфигураций и ракурсов видения, способная к смысловым контрапунктам, подменам и редукциям. Художник, в некотором роде, не «сочиняет» новый текст, но «отыскивает» его в собственной памяти, «собирает» из разрозненных фрагментов собственного языкового и культурного опыта.

В отечественном искусствознании разработка интертекстуальной проблематики связана с именами М. Бахтина, Ю. Тынянова, Б. Гаспарова, И. Смирнова, А. Жолковского — в литературоведении, М. Ямпольского —

⁵ Grievet Ch. Thèses préparatoires sur les intertextes // Dialogizität. Theorie und Geschichte der Literatur und der schönen Künste / hrsg. von R. Lachmann. München, 1982. S. 240, 242.

⁶ Такие формы межтекстового взаимодействия, как заимствование, переработка тем и сюжетов, цитация, анаграммирование, перевод, плагиат, парафраза, подражание, пародия и использование эпиграфов, существуют издавна; в XX веке к ним добавились инсценировка, экранизация, фоторепродукция и другие способы ретрансляции чужого текста в русле массовой коммуникации.

в киноведении. В музыкознании первыми подходами к проблематике интертекстуальности следует считать труды по музыкальной криптографии, среди которых, в первую очередь, должны быть упомянуты трактаты А. Бертини и Ф. Сюдре⁷, заложившие основы целого исследовательского направления. Вопросы музыкальной семантики и межтекстового взаимодействия получили разработку в монографиях и статьях А. Шеринга, К. Корсина, Й. Страуса, М. Э. Бондса, К. Гейрингера, Е. Самса, Э. Веллеса, А. Шнитке, А. Меркулова, Я. Гиршмана, Л. Дьячковой, М. Арановского, Л. Шаймухаметовой, Ю. Векслер, М. Раку, Д. Тиба, И. Снитковой, А. Денисова, О. Юферовой⁸.

⁷ Имеются в виду парижские издания «Стигматография, или Искусство писать точками» (*«Stigmatographie, ou L'art d'écrire avec des points»*, 1811) и «Универсальный музыкальный язык» (*«Langue musicale universelle»*, 1866).

⁸ См.: *Schering A. Bach und das Symbol // Bach-Jahrbuch. Jg. 22. Leipzig, 1925; Geiringer K. Symbolism in the music of Bach // Lectures on the History and Art of Music. New York, 1968. P. 123–137; Wellesz E. Schumann and the Cipher // Musical Times. 1965. № 10. P. 767–771; Sams E. Did Schumann use Ciphers? // Ibid. № 106. P. 584–591; Idem. Brahms and his Clara-Themes // Ibid. 1971. № 112. P. 432–434; Straus J. Remaking the Past. Cambridge, Massachusetts, 1990; Korsyn K. Towards a New Poetics of Musical Influence // Music Analysis. 1991. Vol. 10. P. 3–72; Encrypted Messages in Alban Berg's Music / ed. by S. Bruhn. New York, 1998; Мальцев С. Семантика музыкального знака: Дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1980; Меркулов А. Из наблюдений над звуковой символикой (интонационные символы и музыкальные шифры в фортепианном творчестве Шумана: к 175-летию композитора) // Советская музыка. 1985. № 8. С. 92–96; Гиршман Я. В-А-С-Н. Очерк музыкальных посвящений И. С. Баху с его символической звуковой монограммой. Казань, 1993; Дьячкова Л. Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения // Интерпретация музыкального текста в контексте культуры. М., 1994. (Сб. тр. РАМ имени Гнесиных; вып. 129). С. 17–40; Векслер Ю. Символика в музыке Альбана Берга: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1998; Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. М., 1998; Шаймухаметова Л. Семантический анализ музыкальной темы. М., 1998; Ее же. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М., 1999; Раку М. «Пиковая дама» братьев Чайковских: Опыт интертекстуального анализа // Музыкальная академия. 1999. № 2. С. 9–21; Сниткова И. «Немое» слово и «говорящая» музыка (очерк идей московских криптофонистов) // Музыка XX века. Московский форум. М., 1999. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 25). С. 98–109; Денисов А. К проблеме семиотики музыки // Музыкальная академия. 2000. № 1. С. 211–217; Тиба Д. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа. М., 2004; Юферова О. Монограмма в музыкальном искусстве XVII–XX веков: Дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2006; и др.*

4.1. Неоклассицизм («вариации на стиль»):

Игорь Стравинский — «Пульчинелла»,
«Поцелуй феи», «Похождения повесы», Месса
(Симфония in C, Октет для духовых инструментов)

К концу 20-х годов XX века период авангардного музыкального радикализма с его установкой на революцию в искусстве, поиск новых форм выражения и нового языка сменяет время подведения итогов и поворота к традиции. Наиболее масштабным явлением, носящим характер программного обращения к искусству прошлого, стал *неоклассицизм* — антипод импрессионизма и экспрессионизма. Первые признаки музыкального неоклассицизма становятся заметны еще в конце 1910-х — начале 1920-х с появлением «Классической симфонии» Прокофьева и балета Стравинского «Пульчинелла»¹, однако подлинный расцвет и художественная кульминация этого направления связаны с 1920–1930-ми годами. Возникновение неоклассического движения было обусловлено стремлением противопоставить неустойчивой и дисгармоничной реальности некие «вечные» эстетические ценности, найти духовную опору во вневременных идеальных образах, освобожденных от конкретно-исторических ассоциаций и соответствий, желанием «отрезвить» от эмоциональной анархии, объективировать искусство современности. Неоклассицизм ратует за утверждение идеи эстетического «порядка» и гармонии духа, доминировавшей в классицизме и барокко. Игорь Стравинский писал: «Это в природе вещей: эпохи, непосредственно нам предшествующие, временно отдаляются от нас, тогда как другие, гораздо более отдаленные, становятся нам близки: это и есть та закономерность, которая определяет непрерывную эволюцию, как искусства, так и других областей человеческой деятельности»². Эстетическая отдаленность прошлого не сглаживается, но, напротив, подчеркивается — акцентируется переосмысление заимствованной традиции, явленное в специфике авторских *вариаций на стиль* (термин С. Савенко), *работе по модели*, игровой логике драматургии, приемах *остранения* и *очуждения*. Смысл нового искусства состоит не в ретроспекции как таковой, не в имитации, но в том, чтобы, ориентируясь на классические образцы, идти дальше, по пути к созданию *новой классики XX века*³.

¹ В более ранний период близостью неоклассическим устремлениям отмечено творчество некоторых представителей «Мира искусства» и примыкавших к нему художников (А. Бенуа, Л. Бакста, Е. Лансере, В. Серова, М. Добужинского); тенденции, близкие неоклассицизму, есть у С. Танеева, Н. Метнера и П. Чайковского.

² Стравинский И. Хроника. С. 70.

³ По словам Стравинского, «традиция — это совсем не то, что привычка, пусть даже превосходная, ибо привычка означает бессознательное приобретение, стремящееся стать машинальным, в то время как традиция есть результат сознательного и умышленного предпочтения. Истинная традиция не является свидетельством

Антиромантическая направленность «младоклассицизма» (Ф. Бузони) обусловила его творческие приоритеты и семантическую переориентацию: интерес к мифологии и ритуалу, античным сюжетам и художественным моделям барокко и классицизма, подчеркнуто игровой, условный характер драматургии (*театр представления*)⁴. После радикализма полистилистики и программного эклектизма *посткультуры* конца XX века стилиевой диалог неоклассицизма и других разновидностей *нео* представляется едва ли не самой «умеренной» разновидностью эстетического феномена интертекстуальности в искусстве.

Музыкальный неоклассицизм отмечен интернациональными чертами, разные национальные культуры выдвинули художников, вдохновленных идеей творческого обновления традиций: Дж. Фр. Малипьеро, А. Казелла и О. Респиги — в Италии, М. Рeger и П. Хиндемит — в Германии, Д. Мийо, А. Онеггер, В. д'Энди — во Франции⁵, Б. Бриттен — в Англии. Наиболее последовательным приверженцем нового направления стал **Игорь Стравинский** (1882–1971), неоклассицизм которого, ассимилируя разные стилиевые и национальные традиции, носит универсальный характер. Сам композитор указывал на свое стремление к соединению русских элементов с европейскими ценностями, образцом в этом для него являлись Глинка, Пушкин и Чайковский с их культурным энциклопедизмом, гибкостью творческого подхода к темам и сюжетам — той, по выражению Ф. Достоевского, «всемирной отзывчивостью» русского гения, которая исходит из широкого понимания национального начала, не сводимого к этнографизму.

Неоклассицизм Стравинского — это его эстетика. «Переинтонирова» формы и жанры барокко и классицизма, композитор стремится упрочить в современной музыке значение категории порядка⁶. Отстаивая свои

исчезнувшего прошлого; это живая сила, одушевляющая и питающая настоящее. В этом смысле верен парадокс, шутливо утверждающий, что всё, что не традиция, есть плагиат...» (Стравинский И. Хроника. С. 197).

⁴ Условно-игровой характер иногда обнаруживает переклички с эстетикой урбанизма, манифестируемой течениями *новой деловитости*, или *новой вещественности* (*neue Sachlichkeit*, Германия), а также направлениями *метафизической живописи* (Италия) и *регионализма* (*ридждионализма*, США).

⁵ Отдельные неоклассические опыты есть в творчестве К. Дебюсси (например, сюита «Для фортепиано», «Детский уголок», вокальные циклы «Песни Франции», «Прогулка двух влюбленных», «Три баллады Вийона», «Дельфийские танцовщицы» и «Канопа» из «24 прелюдий» для фортепиано) и М. Равеля (сюита «Гробница Куперена», Первый фортепианный концерт, фортепианные пьесы «Античный менюэт» и «Менуэт на имя Haydn», отчасти — «Благородные и сентиментальные вальсы»).

⁶ Слово *ordre* (порядок) — одно из популярных в современной Стравинскому французской эссеистике, посвященной проблемам искусства. В частности, одна из статей Ж. Кокто, друга композитора, так и называется: «Призыв к порядку» (1926). С. Савенко приводит ряд высказываний П. Валери, резонирующих неоклассическим устремлениям Стравинского и, в частности, его методу *вариаций на стиль*: «Нет ничего более

убеждения, порой он намеренно полемически заостряет обсуждаемую тему. Программное отрицание *выразительности* и *выражения* как первостепенных категорий музыкальной речи содержится на страницах «Хроники моей музыкальной жизни»: «*Выразительность* никогда не была свойством, присущим музыке: смысл существования музыки отнюдь не в том, что она выразительна. Если нам кажется, как это часто случается, что музыка что-либо выражает, это лишь иллюзия, а никак не реальность. Это просто некое дополнительное качество, которое, по какому-то укоренившемуся в нас молчаливому согласию, мы ей приписали, насильственно ей навязали как обязательную форму одежды и то ли по привычке, то ли по недомыслию стали смешивать всё это с ее сущностью. <...> Феномен музыки дан нам единственно для того, чтобы внести порядок во всё существующее, включая сюда, прежде всего, отношения между человеком и временем»⁷. Как это и бывает в подобных случаях, музыка оказывается богаче любых декларативных заявлений.

Неоклассический период Стравинского длился около 30 лет, с начала 1920-х и до начала 1950-х годов (от Октета для духовых — до «Похождений повесы»). Сущность композиторской техники раскрывается через метод стилистического варьирования — Стравинский не стилизует, но моделирует объект, изобретательно переосмысливая заимствованную идею, жанр, форму или принцип. Это стилистически двойственная игра с моделью, *обобщение через стиль*, наследующее классическому принципу *обобщения через жанр*. В неоклассический период созданы Октет для духовых инструментов (1923), Концерт для фортепиано, духовых и контрабасов (1924), Соната для фортепиано (1924), Серенада in A для фортепиано (1925), опера-оратория «Царь Эдип» (1927), «белые»⁸ балеты «Аполлон Мусaget» и «Поцелуй феи» (1928), Каприччио для фортепиано с оркестром (1929), Симфония псалмов (1930), Скрипичный концерт (1931), мелодрама «Персефона» (1934), Концерт для двух фортепиано (1935), Концерт «Dumbarton Oaks» для камерного оркестра (1938), Симфония in C (1940), Симфония в трёх движениях (1945), Концерт in D для струнного оркестра (1946), балет «Орфей» (1947), Месса (1948).

Определенные принципы музыкального языка Стравинского, свойственные его неоклассическим сочинениям и характеризующие стиль композитора в целом, сложились уже в произведениях предшествующего «русского»

личностного, более органичного, нежели питаться другими. Но нужно их переваривать. Лев состоит из переваренной баранины»; «Сущность классицизма состоит в том, чтобы прийти после. Порядок предполагает некий беспорядок, который им устранен»; «Есть нечто более ценное, чем оригинальность: это универсальность» (Савенко С. Игорь Стравинский о музыке и о себе // Стравинский И. Хроника. Поэтика. С. 329).

⁷ См.: Стравинский И. Хроника. Поэтика. С. 45–46.

⁸ «Белыми» Стравинский называл балетные спектакли, основанные на классическом танце с традиционными хореографическими формами, культивирующем структурную ясность, простоту и лаконизм выразительных средств.

периода⁹: полиметрия, ритмическая асимметрия и нерегулярная акцентность, моторность движения, мотивная вариантность и вариантная оstinatность, монтажность, сюитность, основанная на контрасте движения, фактуры, тембра. Широкое и разнообразное воплощение получает принцип инструментального концертирования¹⁰, реализуемый в условиях сольно-ансамблевой игры. В тембровой сфере приоритетные позиции отданы духовым и ударным — носителям более «объективного» начала в сравнении со струнными, тембр которых традиционно ассоциируется со «слишком человеческим».

Различные типы *вариаций на стиль* представлены в сочинениях разных лет.

«Пульчинелла», балет с пением в одном действии на основе тем и фрагментов Дж. Б. Перголези (1919–1920)¹¹ — один из балетов, созданных по заказу Сергея Дягилева. В центре сюжета — любовные похождения Пульчинеллы, итальянского аналога русского Петрушки¹². В «Хронике» Стравинский рассказывает о том, как начинался балет: Дягилев в своих поездках по Италии собрал в архивах большое количество неоконченных рукописей Перголези; впоследствии это собрание было пополнено нотным материалом, найденным в лондонских библиотеках¹³, — восхищение музыкой старого мастера, дополненное перспективой совместной работы с Пикассо, стало для композитора хорошим стимулом к работе. Стравинский,

⁹ См. раздел 5.1 настоящего пособия.

¹⁰ Концертность является коренным свойством музыкального мышления Стравинского.

¹¹ Премьера балета состоялась 15 мая 1920 года в Париже, в театре «Grand-Opéra», в антрепризе «Русский балет Дягилева». Балетмейстер Леонид Мясин, художник Пабло Пикассо, дирижер Эрнест Ансерме. Новая редакция была осуществлена в 1965 году. Обработки: 1. Сюита для оркестра из 8 номеров (1922, 1949); 2. Сюита для скрипки и фортепиано (1925); 3. «Итальянская сюита» для виолончели и фортепиано (1932); 4. «Итальянская сюита» для скрипки и фортепиано (1933).

¹² Пульчинелла (от *итал.* puliccinello — маленький цыпленок) — один из самых любимых и популярных персонажей итальянской комедии масок (*commedia dell'arte*), представленный черной полумаской с резко выдающимся вперед носом-клювом. Он одет в подхваченный поясом белый балахон, белые свободные панталоны, а на голове носит высокий белый колпак. Характерным внешним признаком Пульчинеллы является горб или торчащий живот, иногда то и другое (двойная горбатость).

¹³ См.: Стравинский И. Хроника. С. 64–65. Позднейшие исследования вскрыли ошибочность убежденности Дягилева и Стравинского в авторстве заимствованной музыки. На самом деле перу Перголези принадлежали только 10 фрагментов музыки, вошедшей в «Пульчинеллу»: из его опер «Фламиньо», «Влюбленный монах», кантаты «Свет очей моих» и Симфонии для виолончели и басса континуо. Остальная музыка, вошедшая в балет, принадлежала Д. Гало (7 фрагментов), К. Монца (2), А. Паризотти (1) и голландскому дипломату графу У. В. ван Вассенару (1) — тема финала *Concerto grosso* № 1, у Стравинского ставшая темой Тарантеллы). См.: Савенко С. Мир Стравинского. С. 46.

по его словам, всегда чувствовал к Перголези «большую склонность и совсем особую нежность»: «Я понимал, что, прежде чем приступить к этому трудному делу, я должен дать себе ответ на основной вопрос, который неотлучно меня преследовал: что должно преобладать в моем подходе к Перголези — уважение к его музыке или любовь к ней?»¹⁴; и далее, в «Диалогах»: «Я начал работать над манускриптами самого Перголези, как бы корректируя свое собственное старое сочинение. У меня не было предвзятых идей или эстетических установок, и я не мог предвидеть результат. <...> Дягилев хотел получить стильную оркестровку и ничего более, моя же музыка так шокировала его, что некоторое время он ходил с видом Оскорбленного Восемнадцатого Столетия. В действительности же замечательно в “Пульчинелле” не то, как много, а то, как мало там добавлено или изменено. <...> Конечно, это был взгляд назад <...> но также и взгляд в зеркало»¹⁵.

Цитируя чужую музыку, Стравинский прибегает к тому, что А. Шнитке назвал «обманчивостью барокко»¹⁶. Внешний облик произведения свидетельствует в пользу XVIII века: состав оркестра (деревянные духовые без кларнетов, солирующий квинтет струнных), жанровые обозначения и форма, за основу которой взята старинная сюита танцев (Симфония, Серенада, Скерцино, Тарантелла, Токката, Гавот с двумя вариациями, Дуэт, Менуэт, Финал), гармонический язык (диатоника, кадансы), опора на общие формы движения. Однако детали обнаруживают иное — псевдоклассические приемы, игру со стилевым каноном: мистификаторскую природу многоголосия партитуры (ее мнимую полифоничность) — параллелизм октав и унисонов, недифференцированность линий голосов; диссонирующее наложение фигурации на гармоническую основу, секундовые добавления в вертикали; парадоксальное использование органного пункта (тоническая терция); ритмическую нерегулярность; диссонирующие секунды меди — иллюзию непрigотовленных мниморазрешающихся задержаний (в Дуэте); намеренную тембровую несбалансированность аккорда. Делая вывод о технике «Пульчинеллы» как о *технике псевдостилизации*, Шнитке говорит: «Невозможно написать сейчас что-то *живое* музыкальным языком XVIII века (если не ставить перед собой какой-то специальной задачи) — это неизбежно будет мертвой стилизацией, “гальванизацией трупа”; но можно писать современным языком, придав его интонациям архаическое наклонение (или наоборот — “старым” языком, но с логикой развития современности). Это неизбежно влечет за собой *парадоксальность* музыкальной логики, не укладывающейся в рамки одного стиля и одной эпохи. <...> Эта парадоксальность музыкальной логики становится для Стравинского не внешним нарядом произведения, а его *несущей основой* <...>»¹⁷.

¹⁴ Стравинский И. Хроника. С. 65.

¹⁵ Стравинский И. Диалоги. С. 172–173.

¹⁶ См.: Шнитке. С. 128.

¹⁷ См.: Там же. С. 127. Характеризуя Симфонию in C как quasi-симфонию, написанную

Приведем еще одно важное свидетельство самого Стравинского: «<...> я считаю, что мое отношение к Перголези — единственно возможное отношение к музыке прошлого, если мы хотим, чтобы работа над ней была плодотворной. <...> Я был заранее готов к тому, что буду принят враждебно людьми, взявшими на себя охрану школьных традиций, и меня несколько не удивило их возмущение. Я уже приучил себя не считаться с этим музыкальным полусветом, чья компетентность была для меня крайне сомнительной. Тем дороже мне отношение людей, которые сумели распознать в моей партитуре нечто большее, чем искусную подделку под XVIII век»¹⁸.

«**Поцелуй феи**», балет-аллегория в 4-х картинах (1928), созданный по заказу Иды Рубинштейн¹⁹, представляет собой *вариацию на иной стиль*, причем вариацию более свободную, в сравнении с «Пульчинеллой». Либретто по сказке Г. Х. Андерсена «Ледяная дева» написал сам Стравинский²⁰. В качестве возможного материала А. Бенуа предложил ему список фортепианных и вокальных пьес П. Чайковского, половину из которых композитор использовал в музыке балета («Колыбельная в бурю», Ната-вальс, «Мужик на гармонике играет», Юмореска, «Нет, только тот, кто знал» и другие). Стравинскому принадлежат следующие слова: «Я собирался почтить творчество Чайковского, и сюжет этот показался мне тем более подходящим, что я видел в нем некую аллегория: муза точно так же отметила великого композитора своим роковым поцелуем, таинственная печать которого ощутима во всех его творениях»²¹ — эти строки стали посвящением памяти Чайковского (35-я годовщина со дня смерти), зафиксированным в предисловии к партитуре. В своем новом творении Стравинский окончательно отходит от эстетики пантомимно-танцевального характеристического спектакля в исторических костюмах. «В том, что касалось постановки, я дал полную свободу художнику и балетмейстеру, но всё же моим тайным желанием было поставить мое произведение в духе классического балета по примеру «Аполлона»»²².

в quasi-тональности, Шнитке пишет об ироничности формальной («Symphonie») и тональной («Symphonie en Ut») концепции произведения Стравинского.

¹⁸ Стравинский И. Хроника. С. 65, 68.

¹⁹ Премьера состоялась в Париже, в театре «Grand-Opéra», в рамках антрепризы Иды Рубинштейн 27 ноября 1928 года. Балетмейстер Бронислава Нижинская, художник Александр Бенуа, дирижировал автор. Новая редакция осуществлена в 1950 году. Обработки: 1. Дивертисмент, симфоническая сюита из балета (1934, 1949); 2. Баллада для скрипки и фортепиано (1934, 1947); 3. Дивертисмент для скрипки и фортепиано (1934).

²⁰ Фея отмечает своим поцелуем ребенка в день его рождения. Разлученный с матерью, он воспитывается в среде крестьян. Двадцать лет спустя, в ту минуту, когда молодой человек достигает наивысшего счастья, собираясь сыграть свадьбу, фея вновь целует его и похищает у земли, чтобы обладать им в мире высшего блаженства.

²¹ Стравинский И. Хроника. С. 110.

²² Там же. Несколькими месяцами ранее Стравинский завершил балет «Аполлон Муса-

На основе заимствованных тем Чайковского, помещенных в чуждый им ритмический и инструментальный контекст, Стравинский создает новую музыку, ярко запечатлевшую личность ее автора, и в этом стилевом диалоге, игре двух стилей заключено отличие от методов парафразы и стилизации. Помимо конкретных тем Чайковского и мастерски выполненных аллюзий (мелодико-гармонических, тембровых) на его стиль, в музыке «Поцелуя феи» присутствует целый ряд и других музыкальных реминисценций: от Люлли — до Вагнера. В отличие от «Пульчинеллы», мелос больше тяготеет к кантлене, причем ее носителем выступают струнные, за редким исключением избегаемые композитором в тот период в инструментальной музыке. Балет построен на основе сюитного принципа, крайним картинам, несущим лирический смысл (1-я сцена. Пролог и 4-я сцена. Эпилог. Колыбельная вечной обители), контрастируют средние (2-я сцена. Сельский праздник — Valse. 3-я сцена. У мельницы — Pas de deux (Entrée. Adagio. Variation. Coda. Scène).

«Похождения повесы», опера в 3-х действиях (9 картинах) (1951). Последняя опера Стравинского²³ с английским текстом Уистана Хью Одена и Честера Коллмена по мотивам цикла гравюр английского художника Уильяма Хогарта «Похождения повесы» («Карьера мота», 1732–1735)²⁴ представляет собой еще одну неоклассическую модель — бесцитатный тип *вариации на стиль* оперы-буффа. В «Диалогах» композитор в качестве основного источника указывает на оперу В. А. Моцарта «Così fan tutte» («Так поступают все»). Наряду с этим прототипом, в сочинении присутствуют и черты старинной оперы-серии (в частности, речитативы *secco* с клавишинными отыгрышами), о чем композитор также упоминает: «...я предпочел выбрать для “Повесы” форму номерной оперы XVIII века, в которой драматическое развитие определяется последовательностью отдельных кусков — речитативов и арий, дуэтов, трио, хоров, инструментальных интерлюдий. В начальных сценах форма в какой-то мере напоминает доглиюковскую оперу, в которой развитие интриги сосредоточено в речитативах *secco*, арии предназначались для поэтических раздумий; но с развитием действия сюжет излагается, сосредотачивается полностью в пении <...>»²⁵. В контексте этих множественных жанровых истоков произведение Стравинского осуществляет плавную «жанровую

гет», также представляющий собой образец классического «белого» балета с традиционными формами хореографии.

²³ Премьера состоялась 11 сентября 1951 года в Венеции на XIV Международном фестивале современной музыки. Исполнители: хор и оркестр театра «La Scala», режиссер Карл Эберт, художник Николай Бенуа, дирижировал автор.

²⁴ Нравоучительная история-притча о молодом человеке, внезапно получившем большое наследство, промотавшем его в компании веселых женщин и игроков и закончившем свои дни в Бедламе — лондонском доме умалишенных. Стравинский дополнил сюжет первоисточника новыми мотивами: ввел любовную линию (Энн, невеста Тома — главного героя оперы) и таинственного персонажа Ника Шэдоу (Дьявола), сопровождающего Тома и в определенный момент требующего от него расплаты.

²⁵ Фрагменты из Диалогов И. Стравинского с Р. Крафтом. С. 58.

модуляцию» из комической в романтическую оперу (8-я картина) и классическую оперу-серию — на постепенность этого смещения указывал сам композитор: «Мы строго следовали Хогарту, пока наш собственный сюжет не начал приобретать другой смысл»²⁶. Сочиняя «Похождения повесы», Стравинский как бы приспосабливает собственную стилистику к закономерностям музыки прошлого, создает вариацию на некий синтетический оперный стиль — раннего Глюка, Моцарта, Россини, отчасти — Верди. Вместе с номерным принципом использованы и определенные жанровые архетипы (выходная ария, дуэт согласия и т. д.) — традиционные оперные клише в нетрадиционном, острающем контексте, придающем созерцаемому и слышимому черты условности (в этой функции выступают, например, реплики Ника, обращенные к публике). Отсутствие цитат лишь подчеркивает ярко выраженный принцип игры с моделью: «Отнеся действие к определенной эпохе, я, естественно (как мне казалось), решил принять и условности этой эпохи. А потому “Похождения повесы” написаны с соблюдением всех правил, с той только разницей, что респектабельные (то есть прогрессивные) круги считают эти правила давно отжившими. <...> Может ли композитор пользоваться приемами прошлого и одновременно двигаться вперед? Безотносительно к ответу (а он утвердителен), этот академический вопрос меня не занимал, когда я работал над оперой <...>»²⁷.

Способы *вариаций на стиль*, осуществленные Стравинским в «Пульчинелле» (новая стилизация), «Поцелуе феи» (переинтонирование модели) и «Похождениях повесы» (сочинение «в духе модели»), нашли активное развитие в музыке XX века, с эстетической и технической сторон подготовив явление полистилистики.

Месса для смешанного хора и двойного квинтета духовых инструментов (1948)²⁸ знаменует окончание неоклассического периода и возглавляет ряд произведений сакральной ориентации («Canticum Sacrum», «Threni», «Проповедь, притча и молитва», «Requiem canticles»). Написанная на канонический текст римско-католической литургии, Месса явилась первым значительным сочинением Стравинского для Католической церкви²⁹. В августе 1963 года в американском городе Санта-Фе (штат Нью-Мексико)

²⁶ Стравинский И. Диалоги. С. 206. А. Баева пишет: «То, что выходит из-под их пера и становится основой уже непосредственно музыкального воплощения, в чем-то сродни *мениппе*: причудливое нагромождение разного, сплетение трагического и фарсового, житейского и inferнального» (Баева А. Стравинский и опера. С. 19).

²⁷ Фрагменты из Диалогов И. Стравинского с Р. Крафтом. С. 58.

²⁸ Премьера состоялась 27 октября 1948 года в Милане, в театре «La Scala». Дирижировал Эрнест Ансерме.

²⁹ Для Православной церкви Стравинским написаны хоры «Отче наш» (1926), «Верую» (1932), «Богородице Дево, радуйся» (1934), в 1949 году получившие авторские версии для исполнения в Католической церкви. Кроме того, Стравинским написан Антем «The Dove descending breaks the Air» (1962) для Англиканской церкви.

ему была вручена высшая награда Папы Иоанна XXIII — знаки отличия Командора рыцарей ордена Святого Сильвестра со звездой, причем награждению предшествовало исполнение церковной музыки: «Vespro delle Beata Vergine» («Вечерня Девы Марии») К. Монтеверди и его собственной Мессы. Композитор говорил о том, что он написал римско-католическую мессу «потому, что хотел, чтобы ее исполняли в службе, что абсолютно невозможно в русской церкви, так как законы православия запрещают участие инструментов в службе, а я выношу пение без аккомпанемента лишь в музыке с примитивнейшей гармонией»³⁰. Не случайным оказался и выбор духовых инструментов. Стравинский вспоминал, что при написании «Симфонии псалмов» он какое-то время думал об органе, однако затем отказался от этой мысли: «...я не люблю органное legato sostenuto и мешанину октав, а также то, что этот монстр никогда не дышит. Дыхание духовых инструментов — главное, что привлекает меня в них»³¹. Другое авторское высказывание проясняет понимание им характера его Мессы: «Ее появление было отчасти стимулировано некоторыми мессами Моцарта, которые я нашел в 1942 или 1943 году. <...> Проиграв эти рококо-оперные сладости греха, я понял, что должен сочинить свою мессу, и настоящую»³².

Согласно утверждению Стравинского, сочиняя Мессу, он не руководствовался какими бы то ни было установками на воссоздание стилистики старинной музыки; вместе с тем, «архаика» являет себя в «осколках» старинных ладов, полифоническом письме строгого стиля, использовании совершенных консонансов (чистых кварт и квинт) и малообъемных интонаций, каденционных заключениях квинтами / октавами, псалмодической речитации, хорале духовых (Agnus Dei), технике имитации, декламационном силлабическом типе интонирования, воспроизведении мелизматического стиля григорианского пения. Модель средневековой мессы предстает в контексте двенадцатиступенной хроматической системы и ритмической нерегулярности — род вариаций на жанр и стиль без тени иронии и игрового начала³³. Выдержан ряд специфических структурных закономерностей жанра: отвечающий строению текста строчной принцип, антифонное соотношение хора и ансамбля духовых, сопоставление хорового тутти и соль-

³⁰ Стравинский И. Диалоги. С. 275. Композитору принадлежат также следующие слова: «...я стремился к созданию музыки очень холодной, абсолютно холодной. Никаких женских голосов. Они по своей природе обладают теплотой тона и поэтому апеллируют к чувствам» (И. Стравинский — публицист и собеседник. С. 153). Первоначально Стравинский предполагал написать мессу для хора мальчиков.

³¹ Стравинский И. Диалоги. С. 194–195.

³² Цит. по: Стравинский И. Диалоги. С. 275.

³³ П. Булез приводит слова П. Коллара о неоклассицизме Стравинского: «Его музыка становится всё более и более абстрактной. Он оставляет далеко позади себя все исходные модели. Это совершенная чистота, и его дух можно уподобить только инвенциям и сюитам Баха» (цит. по: Дьячкова Л. Проблема неоканона в Мессе. С. 71).

ного распева в частях Gloria и Sanctus. Присутствуют и элементы христианской символики, в контексте звукового пространства Мессы ассоциативно представленные, в частности, тембровой персонификацией божественных ипостасей в Gloria (альт — Бог Отец и дискант — Бог Сын) или словно воссоздающей эманацию-нисхождение Святого Духа передачей звука *es* от верхней к нижней октаве в начале Kyrie³⁴.

В одном из интервью Стравинский сказал: «Если вы воспринимаете меня как сторонника неоклассицизма, то совершаете при этом ошибку. Мое искусство канонично, и я вообще считаю, что любое произведение искусства, большое и малое, должно быть каноническим»³⁵, — заявление, парадоксальным комментарием к которому могла бы послужить сентенция, высказанная совсем по другому поводу: «Я не более академист, чем модернист, и не более модернист, чем консерватор. “Пульчинелла” достаточно доказывает это»³⁶.

Литература

- Андриссен Л., Шёнбергер Э. Часы Аполлона: О Стравинском / пер. с нидерл. И. Лесковской. СПб., 2003.
- Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л., 1977.
- Баева А. Стравинский и опера // Стравинский в контексте времени и места: Материалы научной конференции / ред.-сост. С. И. Савенко. М., 2006. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 57). С. 15–26.
- Баева А. Оперный театр И. Ф. Стравинского. М., 2009.
- Друскин М. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. Л., 1982.
- Дьячкова Л. Проблема неоканона в Мессе Стравинского // Стравинский в контексте времени и места: Материалы научной конференции / ред.-сост. С. Савенко. М., 2006. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 57). С. 67–85.
- Дьячкова Л. Символ и ритуал в Мессе И. Стравинского // Миф. Музыка. Обряд: Сб. статей / ред.-сост. М. Катунян. М., 2007. С. 241–252.
- И. Стравинский — публицист и собеседник / сост. и коммент. В. Варунца. М., 1988.
- Игорь Федорович Стравинский // История зарубежной музыки: Учебник для музыкальных ВУЗов. Вып. 6 / ред. В. Смирнов. СПб., 1999. С. 28–102.
- Игорю Федоровичу Стравинскому посвящается / Статьи, письма, материалы // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 101–224.
- Письма И. Ф. Стравинского / публ. и коммент. И. Блажкова // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы / сост. Л. Дьячкова. М., 1973.
- Савенко С. К вопросу о единстве стиля Стравинского // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы / сост. Л. Дьячкова. М., 1973.
- Савенко С. Мир Стравинского. М., 2001.

³⁴ Об этих и других примерах христианской символики см.: Дьячкова Л. Проблема неоканона в Мессе. С. 72–73.

³⁵ И. Стравинский — публицист и собеседник. С. 405.

³⁶ Стравинский И. Хроника. С. 211.

- Стравинский в контексте времени и места: Материалы научной конференции / ред.-сост. С. Савенко. М., 2006. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 57).
- Смирнов В. Возникновение неоклассицизма и неоклассицизм И. Стравинского // Кризис буржуазной культуры и музыка / отв. ред. Л. Раабен. Вып. 2. М., 1973. С. 139–168.
- Стравинский И. Хроника. Поэтика / ред.-сост. С. Савенко. М., 2004.
- Стравинский И. Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии / пер. с англ. В. Линник; общ. ред. М. Друскина. Л., 1971.
- Фрагменты из Диалогов И. Стравинского с Р. Крафтом // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы / сост. Л. Дьячкова. М., 1973.
- Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // Шнитке А. Статьи о музыке / ред.-сост. А. Ивашкин. М., 2004. С. 124–146.
- Ярустовский Б. Игорь Стравинский. Л., 1982.
- Adorno T. W. Stravinsky: ein dialektisches Bild // Musikalische Schriften. II: Quasi una fantasia. Frankfurt a. M., 1963. S. 201–242.
- Agawu V. K. Stravinsky's Mass and Stravinsky Analysis // Music Theory Spectrum. 1989. XI. P. 139–163.
- Andriessen L., Schönberger E. The Apollonian Clockwork: On Stravinsky. New York, 1989.
- Ansermet E. Ecrits sur la musique. Neuchâtel, 1971.
- Avec Stravinsky / ed. par R. Craft. Monaco, 1958.
- Boulanger N. Lectures on Modern Music. Houston, 1926.
- Brook B. S. Stravinsky's *Pulcinella*: the «Pergolesi» Sources // Musiques, signes, images: liber amicorum François Lesure / ed. par J.-M. Fauquet. Geneva, 1988. P. 41–66.
- Burde W. Stravinsky: Leben, Werke, Dokumente. Mainz, 1992.
- Carter C. Stravinsky's «Special Sense»: the Rhetorical Use of Tonality in The Rake's Progress // Music Theory Spectrum. 1997. XIX. P. 55–80.
- Chew G. Pastoral and Neoclassicism: a Reinterpretation of Auden's and Stravinsky's *Rake's Progress* // Cambridge Opera Journal. 1993. V. P. 239–263.
- Craft R., Piovesan A., Vlad R. Le musiche religiose di Igor Stravinsky. Venice, 1956.
- Craft R. Prejudices in Disguise. New York, 1974.
- Craft R. Present Perspectives. New York, 1984.
- Craft R. Small Craft Advisories. London, 1989.
- Craft R. Stravinsky: Glimpses of a Life. New York; London, 1992–1993.
- Craft R. The Moment of Existence. Nashville; Tennessee; London, 1996.
- Cross J. The Stravinsky Legacy. Cambridge, 1998.
- Dömling W., Hirsbrunner T. Über Stravinsky: Studien zu Ästhetik und Kompositionstechnik. Laaber, 1985.
- Griffiths P. Igor Stravinsky: The Rake's Progress. Cambridge, 1982.
- Griffiths P. Stravinsky. London, 1992.
- Igor Stravinsky. München, 1984. (Musik-Konzepte; № 34–35 / hrsg. von H.-K. Metzger, R. Riehn).
- Kielian-Gilbert M. Stravinsky's Contrasts: Contradiction and Discontinuity in his Neoclassic Music // Journal of Musicology. 1991. IX. P. 448–480.
- Kielian-Gilbert M. The Rhythms of Form: Correspondence and Analogy in Stravinsky's Designs // Music Theory Spectrum. IX (1987). P. 42–66.
- Kundera M. Improvisation en hommage Stravinski // L'infini. 1991. № 36. P. 19–42.

- Lessem A.* Schoenberg, Stravinsky and Neo-Classicism: the Issues Reexamined // *Musical Quarterly*. 1982. LXVIII. P. 527–542.
- Lindlar H.* Igor Strawinskys sakraler Gesang: Geist und Form der christkultischen Kompositionen. Regensburg, 1957.
- Lourié A.* Neogothic and Neoclassic // *Modern Music*. 1927–1928. V/3. P. 3–8.
- Oliver M.* Igor Stravinsky. London, 1995.
- Messing S.* Neoclassicism in Music. Ann Arbor, 1988.
- Morton L.* Stravinsky and Tchaikovsky: «Le baiser de la fée» // *Musical Quarterly*. 1962. XLVIII. P. 313–326.
- Pousseur H.* Stravinsky selon Webern selon Stravinsky // *Musique en jeu*. 1971. № 4. P. 21–47; 1971. № 5. P. 107–125.
- Scherliess V.* Igor Strawinsky und seine Zeit. Laaber, 1983.
- Schoenberg A.* Igor Stravinsky: Der *Restaurateur* // *Style and Idea* // *Selected Writings of Arnold Schoenberg* / ed. by L. Stein. London, 1975. P. 481–482.
- Schoenberg A.* Stravinsky's Oedipus // *Style and Idea* // *Selected Writings of Arnold Schoenberg* / ed. by L. Stein. London, 1975. P. 482–483.
- Somfai L.* Sprache, Wort und Phonem im vokalen Spätwerk Strawinskys // *Über Musik und Sprache* / hrsg. von R. Stephan. Mainz, 1974. S. 34–44.
- Straus J. N.* Remaking the Past: Musical Modernism and the Influence of the Tonal Tradition. Cambridge, Massachusetts, 1990.
- Stravinsky: études & témoignages* / ed. par F. Lesure. Paris, 1982.
- Stravinsky Retrospectives* / ed. by E. Haimo and P. Johnson. Lincoln, Nebraska, 1987.
- Taruskin R.* From Subject to Style: Stravinsky and the Painters // *Confronting Stravinsky*. San Diego, 1982. P. 16–38.
- Taruskin R.* Stravinsky and the Russian Traditions. Oxford, 1996.
- Toorn van den P. C.* The Music of Igor Stravinsky. New Haven, Connecticut, 1983.
- Walsh S.* Stravinsky: a Creative Spring. New York; London, 1999–2000.
- Walsh S.* The Music of Stravinsky. London, 1988.
- Watkins G.* Pyramids at the Louvre: Music, Culture and Collage from Stravinsky to the Postmodernists. Cambridge, Massachusetts, 1994.
- Watkins G.* The Canon and Stravinsky's Late Style // *Confronting Stravinsky*. San Diego, 1982. P. 217–246.
- White E. W.* Stravinsky in Interview // *Tempo*. 1971. № 97. P. 6–9.

4.2. Транскрипция и работа по модели:

Эдисон Денисов — Партита для скрипки и камерного оркестра.

Альфред Шнитке — Concerto grosso № 2

(Родион Щедрин — «Музыка для города Кётена»)

Транскрипция, переложение, концертная виртуозная обработка или пафраз давно выделились в самостоятельную жанровую область музыки. Жажда исследования, потребность общения с искусством единомышленников свойственны композиторам разных эпох. XX век не является в этом отношении исключением — достаточно вспомнить многочисленные аранжировки Л. Берио, инструментованные И. Стравинским «Три духовных песнопения» Джезуальдо, «Mozart-Adagio» для скрипки, виолончели и фортепиано А. Пярта или великолепные транскрипции классики в исполнении вокальных ансамблей «Manhattan Transfer» и «Take 6». Нередко обращение к чужой музыке оборачивается ее переосмыслением в контексте иной стилистики — ярчайшим примером такого подхода является созданная **Эдисоном Денисовым**¹ по заказу Леонида Когана пятичастная **Партита для скрипки и камерного оркестра** (1981), которая представляет собой оригинальный вариационный цикл, основанный на материале Второй скрипичной партиты И. С. Баха d-moll².

Партита вписана в двухсотлетнюю традицию обработок сочинений Баха, в XX веке явленную в широчайшем стилевом ракурсе: от оркестровых переложений А. Шёнберга (органные Прелюдии и fuga Es-dur и две хоральные прелюдии), А. Веберна (шестиголосная Fuga (Ricercata) из «Музыкаль-

¹ Эдисон Васильевич Денисов (1929, Томск — 1996, Париж) окончил физико-математический факультет Томского государственного университета, параллельно обучаясь в Томском областном музыкальном училище (ныне — ТОМУ имени Э. В. Денисова). В 1956 окончил Московскую консерваторию, в 1959 — ассистентуру-стажировку (класс В. Шебалина). С 1959 там же преподавал инструментовку и чтение партитур, с 1989 — композицию. С 1992 — профессор кафедры сочинения. Член печально знаменитой «хренниковской семерки» — «черного списка» из семи отечественных композиторов, подвергнутых жесткой критике в докладе Т. Хренникова на VI съезде Союза композиторов (ноябрь 1979 года). С 1990 — президент Ассоциации современной музыки-2 (АСМ-2), секретарь Правления Союза композиторов. В сентябре 1990 — марте 1991 работал в IRCAM (Институт музыкальных и акустических исследований, Париж). Кавалер ордена Искусств и литературы Франции (1986).

² В камерной инструментальной музыке Денисова вариационная форма занимает особое место. Среди наиболее значимых сочинений выделим Вариации для фортепиано (1961), Хорал-вариации для тромбона и фортепиано (1975), Вариации для виолончели с оркестром на тему Гайдна (1982), «Es ist genug» — Вариации на тему хорала Баха для альта и фортепиано (1984; для альта и ансамбля — 1986), Вариации на тему Генделя для фортепиано (1986), Вариации на тему Шуберта для виолончели и фортепиано (1986), Вариации на тему Моцарта для восьми флейт (1990).

ного приношения») и И. Стравинского (хоральные вариации «Vom Himmel hoch») — до вокальных интерпретаций октета «Swingle Singers». Пример авторского переизложения баховского первоисточника, Партита демонстрирует принципиально иные способы обработки оригинала — в данном случае, понятия *вариации на стиль* и *транскрипции* смыкаются.

В версии Денисова баховская Партита предстает в новом облике: использование камерного оркестра придает ей черты жанра *concerto grosso*, где, помимо скрипки, солируют фаготы, валторны, флейты, клавесин³. Наиболее интересны изменения, внесенные в музыку заключительной Чаконы и демонстрирующие особый вид обработки в виде варьирования вариаций, при этом сама Чакона выполняет функцию «темы высшего порядка».

Во всех предшествующих переложениях — Брамса, Шумана, Мендельсона, Бузони и многих других — Чакона подвергалась фактурной обработке, раскрывающей заложенные в теме потенции, однако сами транскрипции оставались в русле стилистики того или иного автора, никогда не конфронтируя с оригиналом, не неся парадоксальности стилевого двуединства. У Денисова изменения затрагивают прежде всего образную сферу: трагический пафос и величаяя скорбь дополнились свойственными современной музыке образными нюансами, преодолевающими одноаффектность оригинала, — скепсисом, гротеском, иронией, экспрессией контрастных эмоциональных перепадов. Отталкиваясь от опыта «Пульчинеллы» Стравинского и опираясь на принцип стилевого варьирования, композитор создает вариации на уже состоявшийся цикл: сквозь «контекст» стилей Баха и самого Денисова проступают «лики» Брамса, Бетховена, Малера, Берга, а специфические технико-стилевые приемы — микрополифония, секвенционное развертывание хроматических мотивов, кластерная техника — напрямую адресуют к музыке второй половины XX века. Фигура Баха словно предстает в отсветах всей музыкальной истории XVIII–XX веков⁴.

Сонорика, хроматика⁵ вкупе с гротесковыми приемами ощутимо меняют жанровый облик музыки и других частей Партиты — «затемняя» тональное развертывание в Аллеманде (*Moderato*), сообщая Куранте (*Allegro*) черты токкаты, а Жиге (*Vivo*) — признаки inferнального скерцо, наделяя мелодику Сарабанды (*Lento*) обостренной лирической экспрессией.

Денисов рассматривает баховскую музыку в качестве неиссякаемого источника новой образности и нового тематизма: сохранив количество так-

³ Состав оркестра скорее моцартовский, нежели баховский.

⁴ Указывая на отсутствие «прямых стилизаций», Денисов говорит о содержащихся в баховской Чаcone ростках немецкой музыки будущего: «Поэтому, наверное, и возникла здесь идея постепенного вытеснения музыки Баха другим материалом, который становится здесь *Hauptstimme*, а баховский становится аккомпанементом, теряет свою выразительность, конструктивную важность, то есть превращается как бы во второстепенные голоса по отношению к голосу солиста» (цит. по: Шульгин Д. С. 407).

⁵ Во всей Партите отменен ключевой знак *d-moll*.

тов Партиты, не меняя ни единой ноты, содержащейся в сольной партии⁶, он добавляет «новые мелодии» и «новые гармонии», удаляется от баховского оригинала и вновь приближается к нему, широко используя метод *субварьирования*⁷. Как и в других вариациях на заимствованные темы, композитор трактует «чужой» материал как свой собственный, находя предпосылки этому в скрытом интонационном родстве лексем музыкального языка⁸.

В Чаконе (Andante) это обнаруживается сразу: после величественного оркестрового проведения темы мелодия скрипки погружается в хроматический контекст (контрапункт духовых), одним из компонентов которого является сцепление излюбленных денисовских мелодических опеваний типа E-D-Es. Порожденная нисходящей хроматической интонационностью самой темы, эта лейтмотивная «вязь» наделяет музыку новой, далеко не баховской экспрессией. Следующая пара проведений у Баха звучит октавой выше, как регистровая субвариация; Денисов же, повторяя, усугубляет экспрессию усилением хроматики — вплоть до отсекания в партии солиста всех интонаций первоисточника, за исключением нисходящего хроматического хода (см. пример 21).

Стилевая амплитуда тематических «уходов и возвратов» создает неожиданные контрасты — хроматическая лейтмелодика почти всюду оказывает свое воздействие, сопутствуя тексту оригинала даже в вариациях, нанизанных на нисходящий диатонический бас. Складывается характерный тип денисовской фактуры на основе тембро-сонорной полифонии: хроматическое сонорное фугато с нарастающим количеством голосов. Между наплывами сонорики тема Баха всякий раз возвращается в традиционном характере звучания.

В мажорном разделе Чаконы («трио») почти нет места хроматике, зато присутствуют узнаваемые «знаки» музыкальной истории в виде тембра клавесина, пасторальных диалогов деревянных духовых, венскоклассических «втор» в высоком регистре, а также антифонных чередований

⁶ В отдельных фрагментах партитуры Денисова мелодика, в оригинале содержащаяся в скрипичной партии, переходит в оркестр, где предстает рассредоточенной между партиями других участников ансамбля. В это время скрипке поручен иной, не баховский материал.

⁷ К 1985 году относится написание Денисовым «Пяти каприсов Паганини» для скрипки и струнного оркестра, где Двадцать четвертый каприс завершает цикл в виде варьированных вариаций оригинала с использованием сходных технико-стилевых приемов.

⁸ По словам композитора, ему хотелось написать сочинение, «в котором не будет никаких жестких граней, противопоставлений между баховским и моим материалами, а будет исключительно как бы своего рода мое личное прочтение этой партиты. <...> Это сочинение я делал с удовольствием и серьезно. Тут не было никакого пажонства, никакой игры с Бахом на равных, никакого следования сегодняшней моде на полистилистику, ничего подобного» (цит. по: Шульгин Д. С. 406, 407).

тутти / соло — аллюзии квазиконцертной формы⁹. Тень хроматики окончательно отступает в моменте поистине бетховенской кульминации.

Реприза вносит экспрессивный оттенок, вызывая ассоциации с музыкой Малера. Завершая Чакону величественным тутти оркестра, воспроизводящим материал начала, композитор венчает его полнозвучным аккордом D-dur¹⁰ — приношение барочной традиции и символическая авторская «роспись».

Партита — первый опыт Денисова в технике сосуществования стилей. Известно негативное отношение композитора к полистилистике и, прежде всего, к коллажно-цитатным способам ее выражения, однако метод аллюзий был широко развит им в индивидуальном ракурсе технико-стилевых сращений «своего» и «чужого». Варьирование вариаций создало почву для этого в виде оригинального, современного воплощения баховского принципа единовременного контраста как контраста стилей. В определенном смысле в отношении сочинения Денисова можно говорить о модифицированном преломлении техники *cantus firmus*¹¹.

В последующих вариационных циклах композитор придерживается метода, примененного в транскрипции Чаконы и основанного на стилиевой и стилистической деформации цитатного материала.

⁹ Не случайно в этом разделе композитор вводит и ключевые знаки D-dur.

¹⁰ В оригинале — звук *d*.

¹¹ Именно так оценивает А. Шнитке цитату Скерцо из Второй симфонии Г. Малера в контексте формы III части Симфонии Берлиоза (Шнитке А. Третья часть Симфонии Л. Берлиоза // Шнитке А. Статьи о музыке. М., 2004. С. 88–91).

Тенденция нового прочтения старинных жанров характеризует творчество **Альфреда Шнитке**¹², для которого обращение к иностилевой модели — мировоззренческой, звуковой, структурной, композиционной — сопряжено с идеей восстановления связи времен, единства исторического развития музыки и универсальности культуры в целом. Гимны (1973–1975), Реквием (1975), Пассакалия, Три мадригала, Вторая симфония (1980), кантата «История доктора Иоганна Фауста» (1983), Четвертая симфония (1984) — многоплановое претворение в этих и других сочинениях концепции исторического синхронизма не исчерпывается истолкованием исключительно с позиции полистилистики — метода, без труда адаптируемого к анализу Второй скрипичной сонаты и Серенады для пяти музыкантов (1968), Первой симфонии (1974) и Concerto grosso № 1 (1977).

Среди шести опусов Шнитке в жанре «большого концерта» **Concerto grosso № 2 для скрипки, виолончели и симфонического оркестра** (1981–1982), посвященный Олегу Кагану и Наталье Гутман, выделяется спецификой работы по модели: не прибегая к цитатному методу, композитор использует тематические «клише» жанра, стилизуя интонационно-мелодические и ритмические структуры, как барокко, так и иных исторических систем. Парное сочетание частей: I и III, II и IV — реализует идею неконфликтного соединения в русле драматургии игрового (концертного) и медитативного начал.

Концерт открывает вступление, содержащее лейттему-аллюзию, прототипом которой выступает один из символов романтической музыки — «золотой ход» валторн. Здесь эта тема наделена ритмом сицилианы и звучит вначале у виолончели соло, а затем — в дуэте виолончели и скрипки (ц. 1)¹³.

¹² Альфред Гарриевич Шнитке (1934, Энгельс — 1998, Гамбург). Первые уроки музыки получил в Вене (1946–1948), куда после Великой Отечественной войны был командирован его отец для работы корреспондентом-переводчиком газеты «Österreichische Zeitung». В 1953 окончил Музыкальное училище имени Октябрьской революции (ныне — Музыкальный колледж имени А. Шнитке), в 1958 — Московскую консерваторию, в 1961 — ассистентуру-стажировку (класс Е. Голубева). Там же в 1961–1972 преподавал инструментовку и чтение партитур. Член Союза композиторов СССР и Союза кинематографистов России. С 1989 преподавал в Гамбургской Высшей школе музыки и театра (Hochschule für Musik und Theater Hamburg), с 1991 жил в Гамбурге. Лауреат Государственной премии РСФСР имени Н. К. Крупской (1986), заслуженный деятель искусств РСФСР (1987). Член Западнберлинской академии изящных искусств, Баварской академии изящных искусств, Шведской королевской академии музыки, Гамбургской академии изящных искусств. Лауреат ряда престижных международных премий: премии И. С. Баха (1992), «Praemium Imperiale» Японской ассоциации искусств (1992), российской премии «Триумф» (1993) и др.

¹³ Музыка вступления появляется в драматургически узловых моментах Concerto grosso, в частности, в кульминации II части (ц. 10) и в финале, целиком основанном на лейттеме.

I часть (Allegro) воссоздает образ барочного концертирования. Ее квазиконцертная форма строится как чередование туттийного рефрена (фанфарная тема с опорой на трезвучную фигурацию — см. пример 22) и эпизодов-интермедий.

22

The musical score for Example 22 is a multi-staff arrangement. It includes parts for Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), Violoncello (V-c), and Contrabass (C-b). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The score is marked with a forte 'f' dynamic. The notation features various musical symbols such as accents, slurs, and dynamic markings. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Исходный D-dur и чистые тональные краски постепенно размываются многоголосным сонорным развертыванием¹⁴ — принцип «замутнения» модели¹⁵ в дальнейшем становится ведущим конструктивным приемом в масштабах всего произведения. Ясная тональность отчетливо слышна только в предпоследнем проведении рефрена (ц. 18, c-moll) и в конце (ц. 21, D-dur). В контексте смешанной техники тональное / внетональное выступает как противопоставление классического (гармонического) и аклассического

¹⁴ В ц. 18 divisi струнных достигает 45 партий!

¹⁵ Холопова В., Чигарева Е. С. 232.

(сонорного) фактурных типов. Соединение исторического и современного, их парадоксальное взаимопроникновение, решенное на технико-стилевом уровне, рождает сильнейший образный и драматургический контраст.

II часть (*Pesante*) восходит к жанровому прообразу пассакалии — это вариации на *basso ostinato* и трагическая кульминация цикла. Лаконичная тема¹⁶ оформлена в одноголосный ряд, сочетающий строгость поступенных оstinатных барочных мотивов с их хроматической реализацией. Вариационно-остинатные закономерности, формирующие тему, экстраполируются на форму в целом: 12 вариаций поступенно «продвигают» тему по хроматическому звукоряду от *f* до *e*. Параллельно накоплению экспрессии усиливается принцип свободного варьирования: тема постепенно утрачивает интонационную целостность и, начиная с седьмой вариации, распадается на отдельные мотивы, сплетающиеся в конфликтном диалоге. Внутри «барочного контекста» особый эффект производят микрополифонические диагональные кластеры (ц. 6, 8). В кульминации, в момент звучания темы вступления (ц. 10) возникают образные и тембровые ассоциации с финалом Четвертой симфонии И. Брамса — еще один исторический «знак», растворенный в музыке концерта. В предпоследней (11-й) вариации тема восстанавливает свою исходную целостность, утрачивая при этом первоначальный характер¹⁷, — процесс, завершаемый в последней вариации истончением темы в тембре челесты и динамике *pp*.

III часть (*Allegro*) воспринимается как образно-тематическая и жанровая реприза I части¹⁸. Принцип искажения инварианта действует и здесь — касается ли это хроматизации ткани, тембровой модуляции или преобразования образа посредством «заострения» интонационности и ритмофактурного преобразования. Энергичные барочные «отыгрыши» порой предстают в гротескном, страшном обличье¹⁹, а тема пассакалии (ц. 18, 23) в контексте моторики обретает не свойственные ей прежде формы и характер изложения.

Светлая музыка IV части (*Andantino*) глубоко печальна — это послесловие, наполненное отголосками состоявшейся драмы. Возникают реминисценции фанфарных мотивов, вновь звучит тема пассакалии (ц. 6, 14), причем ритмическая трансформация поступенного движения в мягкую сицилиану сближает ее с лейттемой концерта — главным «персонажем» финала. В последнем аккорде, тишайшем вибрирующем кластере, составленном из малых септаккордов, находит долгожданную катарсическую разрядку трагическая эмоциональная сфера сочинения.

¹⁶ Отметим предвосхищение темы пассакалии в ц. 13 и в ц. 19 I части.

¹⁷ Реплики контрафагота и тубы, дублированные бас-гитарой и фортепиано, звучат агрессивно-наступательно.

¹⁸ Центральный тон *D* здесь уступает место тону (и тональности) *E*.

¹⁹ Этот эмоциональный подтекст особенно ощутим в сухом тембре клавесина, семантика которого в музыке Шнитке связана с образом зла, замаскированного под банальность.

В Concerto grosso № 2 Шнитке работе по модели сопутствует переосмысление традиционной драматургии и системы контрастов, осуществляемое с помощью взаимопроникновения специфических технико-стилевых атрибутов барокко (и не только барокко) и современности. Композитор уходит от внешних форм отображения заимствованного жанра и сосредоточивается на его переработке изнутри — игра стиливых ассоциаций осуществляется по воле и в неизменном присутствии фигуры Автора, апеллирующего к музыкальному прошлому в поисках ответов на актуальные вопросы настоящего.

Литература

- Альфред Шнитке // История отечественной музыки второй половины XX века: Учебник / отв. ред. Т. Левая. СПб., 2005. С. 253–283.
- Альфреду Шнитке посвящается. Из собраний «Шнитке-центра». Вып. 1–7. М., 1999–2009.
- Веришко О. Партита для скрипки с оркестром И. С. Баха — Э. Денисова: к проблеме работы с первоисточником. М., 2003.
- Гойовы Д. В-А-С-Н, необарокко и неоклассицизм в русской музыке // Оркестр: Сборник статей и материалов в честь Инны Алексеевны Барсовой / редкол.: Г. Лыжов, Д. Петров, С. Савенко. М., 2002. С. 336–350.
- Григорьева Г. Чаконя Баха — Денисова: варьирование вариаций // Пространство Эдисона Денисова. К 70-летию со дня рождения: Материалы научной конференции / ред.-сост. В. Ценова. М., 1999. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 23). С. 101–106.
- Демченко А. Смысловые ориентиры полистилистики Альфреда Шнитке // Альфреду Шнитке посвящается. Из собраний «Шнитке-центра». Вып. 2 / ред.-сост. А. Богданова. М., 2001. С. 100–109.
- Денисов Э. Настоящая музыка всегда духовна: Беседа с М. Катунян // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 37–42.
- Денисов Э. [О музыкальном языке] (Выдержки из книг о Денисове) // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / ред.-сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. М., 2009. С. 278–288.
- Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986.
- Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке. М., 1994.
- Интервью с Эдисоном Денисовым: Беседа с Н. Солоповой // Слово композитора (по материалам второй половины XX века) / отв. ред. и сост. Н. Гуляницкая. М., 2001. (Сб. тр. РАМ имени Гнесиных; вып. 145). С. 84–88.
- Леденёв Р. Судьба // Альфреду Шнитке посвящается. Из собраний «Шнитке-центра». Вып. 2 / ред.-сост. А. Богданова. М., 2001. С. 213–215.
- Музыка Эдисона Денисова: Материалы научной конференции, посвященной 65-летию композитора / ред.-сост. В. Ценова. М., 1995. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 11).
- Неизвестный Денисов: Из Записных книжек (1980/81–1986, 1995) / публ., сост. В. Ценовой. М., 1997.

- Пантиелев Г. Не люблю формальное искусство / интервью с Э. Денисовым // Советская музыка. 1989. № 12. С. 12–20.
- Рождественский Г. Преамбулы. М., 1989.
- Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова: Статьи. Воспоминания. Материалы / ред.-сост. В. Ценова. М., 1999.
- Соколов А. Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества. М., 1992.
- Тиба Д. Метод интертекстуального анализа и музыка Альфреда Шнитке // Альфреду Шнитке посвящается. Из собраний «Шнитке-центра». Вып. 3 / ред.-сост. А. Богданова, Е. Долинская. М., 2003. С. 181–187.
- Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. М., 1993.
- Холопова В. Композитор Альфред Шнитке: Биографические ландшафты. Челябинск, 2002.
- Холопова В., Чигарёва Е. Альфред Шнитке. М., 1990.
- Шнитке А. Дуэты без аккомпанемента на темы о кризисе ожидания: Беседа с Н. Самвеляном // Альфреду Шнитке посвящается. Из собраний «Шнитке-центра». Вып. 2 / ред.-сост. А. Богданова. М., 2001. С. 49–68.
- Шнитке А. Полистилистические тенденции современной музыки // Шнитке А. Статьи о музыке / ред.-сост. А. Ивашкин. М., 2004. С. 97–101.
- Шнитке А. Реальность, которую ждал всю жизнь...: Беседа с Ю. Макеевой // Альфреду Шнитке посвящается. Из собраний «Шнитке-центра». Вып. 2 / ред.-сост. А. Богданова. М., 2001. С. 39–48.
- Шнитке А. Эдисон Денисов // Шнитке А. Статьи о музыке / ред.-сост. А. Ивашкин. М., 2004. С. 105–123.
- Шульгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке: Беседы с композитором. М., 1993.
- Шульгин Д. Признание Эдисона Денисова: По материалам бесед. М., 2004.
- Э. Денисов и судьбы отечественного авангардного движения // История отечественной музыки второй половины XX века: Учебник / отв. ред. Т. Левая. СПб., 2005. С. 369–389.
- Эдисон Денисов. Исповедь / ред.-сост. В. Барский, М. Воинова. М., 2009.
- Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag: eine Festschrift. Hamburg, 1994.
- Alfred Schnittke über das Leben und die Musik / hrsg. von A. Iwashkin. München, 1998.
- Armengaud J.-P. Entretiens avec Denisov. Paris, 1993.
- Bradshaw S. The Music of Edison Denisov // Tempo. 1984. № 151. P. 2–9.
- Collins Rice H. Further Thoughts on Schnittke // Tempo. 1989. № 168. P. 12–14.
- Gojowy D. Kunst als kategorischer Imperativ: Notizen zu Edison Denisow // Musica. 1975. XXIX/1. S. 16–19.
- Dell' Agli D. Experimentum crucis: Begriff und Figur der Polystilistik bei Alfred Schnittke // Komponistenportrait Alfred Schnittke: 38. Berliner Festwochen 88 [programme book]. Berlin, 1988. S. 35–50.
- Iwashkin A., Restagno E., Wilson E. Schnittke. Torino, 1993.
- Schnittke Reader / ed. by A. Iwashkin. Bloomington, 1999.

4.3. Цитата, аллюзия, анаграмма (монограмма):

Фарадж Караев — Серенада «Я простился с Моцартом
на Карловом мосту в Праге» («1791»).

Альфред Шнитке — Третья симфония

(Фарадж Караев — Концерт для фортепиано и камерного оркестра.

Альфред Шнитке — *Minnesang, Moz-Art, (K)ein Sommernachtstraum*)

Как способ построения художественного текста *цитирование* имеет давние традиции в истории культуры. Единый генезис связывает поэтический центон времен поздней античности с ренессансными мессами-пародиями и оперными пастиччо эпохи барокко, использование «чужого» материала у Баха и Моцарта — с полистилистическим коллажем и постмодернистской паракомпозицией. Во второй половине XX века тотальная цитатность как особый тип художественного мышления обретает значение эстетической универсалии, одного из краеугольных оснований теории и практики интертекстуальности. В понимании функции цитаты не как ссылки на источник, но как метонимического заместителя целостного стиля и основы генерирования смысла художественного текста — суть отличия настоящего времени от эпох-предшественниц.

Спектр значений понятия цитации в современном искусствознании достаточно широк: в качестве такового рассматривается и прямое заимствование элементов (фрагментов) текста, и любая реминисценция или квазичитата, вызывающая ассоциации с иностилевым материалом. Столь же обширен и арсенал приемов, с помощью которых цитата входит в авторский текст: между крайними полюсами шкалы — легко различимым «текстом в тексте» и едва угадываемым намеком — располагается множество переходных форм, реализуемых теми или иными выразительными / изобразительными средствами.

Признание того факта, что основу языка искусства составляет совокупное знание гигантского материала, объясняет и оправдывает процедуру узнавания «уже слышанного», «уже читанного», столь типичную для современной культурной ситуации. Открытость, множественность ассоциативных связей превращает всякое новое художественное создание в субъект коммуникации с необъятным цитатным фондом культуры: от заимствования микроэлементов стиля, языка — до репродуцирования фрагментов текста, композиционной техники, схемы мышления или системы приемов.

Аллюзия — еще один аспект интертекстуальных взаимосвязей в пространстве искусства об искусстве — также имеет обширный спектр действия. Это та *историческая краска*¹, которая проявляет реминисцентный

¹ Одна из составляющих концепции музыкальной семантики, предложенной М. Бютом в статье «Музыка — реалистическое искусство»: «И так же, как в классических сонатах переходят из одной тональности в другую, аналогично можно делать мо-

смысл художественного «сообщения», обнаруживая в нем присутствие скрытых источников, наличие которых подчас так же трудно установить, как и опровергнуть. Принцип *невывяляемых цитат*, или *рефлексий*² структурирует звуковую ткань произведений, создавая зоны *внутримызыкальной* ассоциативности, внутренние границы которых нередко размыты, не выявлены.

Нередко манере цитирования придан характер иронического комментария, или *цитаты со знаком минус* — вплоть до мутирования образа заимствованного объекта в *антицитату*. Однако во всех случаях, вне зависимости от оценочных нюансов, сопутствующих цитате, в семиотическом пространстве текста возникает некое пересечение семантик, или «смысловой взрыв» (Ю. Лотман³), результатом которого становится рождение нового контекста, нового измерения художественной реальности.

В поэтике творчества **Фараджа Караева**⁴ значение цитации выходит на уровень универсального композиционного принципа, одного из движущих факторов смыслопродуктивности текста. Характер и способы работы с иностилевым материалом чрезвычайно разнообразны и явлены в шкале от заимствования целостного тексто-музыкального образования, его фрагмента или элемента до цитаты структуры, включая такие своеобразные формы, как «виртуальное» (беззвучное) и автоцитирование.

дуляции от одной экзотической краски к другой, от одной исторической краски — к другой» (цит. по: *Тиба Д.* Симфоническое творчество Альфреда Шнитке. С. 161).

² Так Д. Лигети характеризовал тип глубоко запрятанных в недра композиции аллюзий, будучи убежден в том, что «нужно цитировать не музыку, но облик, ауру этой музыки в чужом для нее контексте» (см.: Ligeti in Conversation with Péter Várnai, Josef Häusler, Claude Samuel and himself. London, 1983. P. 86).

³ О теории смыслового взрыва см.: *Лотман Ю.* Культура и взрыв. М., 1992. С. 35–43.

⁴ Фарадж Кара оглы Караев (р. 1943, Баку) в 1966 окончил Азербайджанскую государственную консерваторию имени Уз. Гаджибекова (с 1991 года — Бакинская музыкальная академия имени Уз. Гаджибекова), в 1971 — ассистентуру-стажировку (класс Кара Караева). С 1966 по 2003 там же преподавал композицию, инструментовку и полифонию. Один из основателей Камерного оркестра при оперной студии Азербайджанской консерватории (1979), специализирующегося на исполнении музыки XX века. Организатор и один из руководителей международного фестиваля «Музыка XX века» (1986–1990, Баку). В 1991–1992 в качестве стипендиата культурного Фонда А. Круппа (composer-in-residence) работал в Folkwang Hochschule (Эссен, Германия). В 1980–1994 — художественный руководитель BaKaRA-ENSEMBLE (Баку). В 1994–1996 — вице-президент московской Ассоциации современной музыки-2 (АСМ-2). С 1995 — президент основанного им в Баку Общества современной музыки «Yeni Musiqi». С 1999 года по настоящее время — профессор кафедры теории музыки Московской консерватории. В 2003–2005 — профессор кафедры композиции Казанской консерватории. Член жюри ряда международных и всероссийских конкурсов композиторов. В 2007–2008 и 2010–2011 — художественный руководитель проекта Министерства культуры и туризма Азербайджана «Лицом к лицу со временем». Заслуженный деятель искусств Азербайджана (1982).

Интереснейший образец караевской интертекстуальности представляют **Серенада «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге»** для большого симфонического оркестра (1982) и ее камерная версия — **Серенада для малого оркестра «1791»** (1983), за исключением небольшого сокращения во второй части, сохраняющая музыкальный текст оригинала в полном объеме⁵.

Об истории создания сочинения композитор рассказал следующее:

Серенада написана по заказу Симфонического оркестра Пражского радио и телевидения. Точнее, поначалу у меня была устная договоренность, что будет такой заказ. Чехи аккуратно всё оформили и выслали письмо в январе. Поскольку наша почта была верна себе, ВААП получило его в мае. Мне же позвонили в июне: не хотели беспокоить — шел 82-й год, именно тогда, в мае, умер отец. Представьте мое состояние. Настроение отвратительное, никаких замыслов в голове нет и не предвидится. А делать что-то надо — первый такой почетный заказ в моей жизни, партитура к сентябрю должна быть в Праге. А на пюпитре — ноты моцартовского «Реквиема», единственное, что я мог тогда играть. Всё — одно к одному: заказ из Праги, счастливого для Моцарта города, смерть отца, «Реквием»... Из таких переключек-аллюзий родилось название. Когда оно вызрело, возникло общее видение сочинения. А уж оформить его в замысел, а замысел — в ноты, было проще⁶.

Название сочинения — это текстовая цитата-перевертыш названия пьесы М. Фелдмана «I met Heine on the Rue Fürstenberg» («Я встретил Гейне на улице Фюрстенберг»). Семантика прощания объясняет и обращение к моцартовскому «Реквиему», и смысл глагольной замены: *простился* — вместо *встретил*, в сочетании со ссылкой на место и объект воображаемого контакта.

Структура цикла сохраняет остов классической большой симфонической формы, с поправкой на XX век — в версии Караева это Прелюдия, Фуга, Хорал и Постлюдия. Благодаря действию разного рода перекрестных связей целостная форма допускает возможность внутреннего членения на малые циклы, в исторической ретроспективе ассоциативно соотносимые с баховско-франковской линией развития: *Прелюдия-Постлюдия* и *Фуга-Хорал*, или *Прелюдия-Фуга* и *Хорал-Постлюдия*, или *Прелюдия-Фуга-Хорал* и *Постлюдия*. Со свойственной композитору приверженностью к абстракции он, подобно Дебюсси в цикле фортепианных прелюдий, дает названия лишь в конце каждой части, в скобках, непосредственно перед переходом *attacca* к следующему модусу движения.

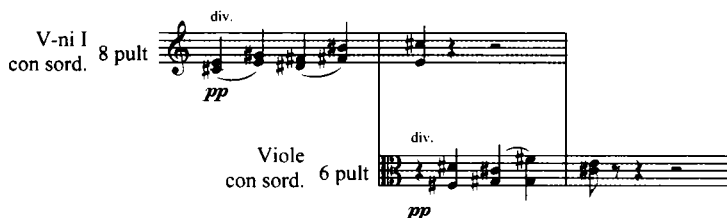
⁵ В 1990 году композитором была создана симфоническая Постлюдия для большого оркестра «The [Moz]art of elite», в которую вошел материал первой и финальной частей.

⁶ Из личной беседы с авторами настоящей книги.

Цитатный материал, использованный в композиции, делает потенциально возможной еще одну перегруппировку внутри цикла: если крайние части содержат моцартовскую цитату — начальный двутакт *Lacrimosa* из «Реквиема», то третья часть (Хорал) целиком представляет собой автоцитату — оркестровую версию II части фортепианной Сонаты для двух исполнителей (1976), знакового для Караева сочинения. Именно к Хоралу — трагической кульминации и центру симфонической концепции — сходятся центростремительные линии музыкального развития Серенады. Закономерно, что материал этой части звучит и в обрамляющих ее Фуге и Постлюдии, высвечивая новый аспект целостной формы: *Прелюдия-Постлюдия* и *Фуга-Хорал-Постлюдия*.

Необычна и вместе с тем, показательна трактовка композитором заимствованного материала. Необычна — с точки зрения традиции: в качестве цитаты избрана не мелодия (основной), а фактурно-гармонический (аккомпанирующий) материал вступления *Lacrimosa*, излагаемый у Моцарта первыми / вторыми скрипками и альтами, у Караева — двумя первыми скрипками (8-й пульт) и двумя альтами (6-й пульт). Кроме того, при сохранении общей гармонической структуры, цитата звучит в иной тональности — *cis-moll*, вместо моцартовского *d-moll*:

23



Снятие ярко индивидуализированного, сознательная «нейтрализация» материала открывает большие возможности для его интеграции в авторскую стилистику — цитата, не вызывающая неудобств при чтении, фактически перестает восприниматься как цитата. Именно этим объясняется органичность вхождения фрагмента «Реквиема» в иностилевое пространство Серенады, точнее — органичность рождения этого пространства из иностилевого вкрапления. По сути, в Прелюдии нет ничего, кроме материала цитаты. Однако ее присутствие в тексте в большей мере осознается, нежели улавливается слухом: являясь у Моцарта фоном, у Караева она продолжает парадоксальным образом оставаться фоном... самой себе. В пределах I части становление и развитие моцартовской фразы осуществляется посредством волновой драматургии, а формой ее изложения становится двойной сонорный канон, в основном разделе (ц. 1–4) перерастающий в канон бесконечный. Эффект гармонического размывания, распыления темы в стереофонически множимом звуковом поле создается благодаря полифоническому наложению мотивов исходного комплекса, постепенно охватывающему всё звучащее пространство — как по вертикали, так и по горизонтали. Цен-

тральный раздел Прелюдии озвучен только струнной группой, расслоенной *divisi* на 60 самостоятельных партий⁷, — в сонме переплетающихся голосов окончательно растворяется и цитатный смысл фрагмента, и его претензия на статус темы. Собственно, и сама полифоническая форма в определенном смысле оказывается миражом, мистификацией, ибо канон, в силу сверхмногоголосности и неравномерности вступлений пропост и респост, по сути, оказывается *бумажным* (термин Лигети), поскольку не опознается слухом как канон. Каждый из вступающих голосов излагает тему в новой тональности, таким образом, что в тт. 15–34 постепенно формируется звуковое поле, охватывающее по вертикали все 12 минорных тональностей.

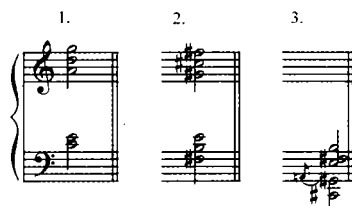
II часть переводит в иной модус движения, время здесь не застыло, а, напротив, обрело динамику стремительного, неостановимого процесса, реализуемого в такой же текучей, неуклонно становящейся форме — двойной фуге с совместной экспозицией. Фактурно-гармонический облик тем олицетворяет идею взаимодополняющего контраста: первая тема — род сонорного фигурационного «кружева» у засурдиненных струнных — «бесконечна» в плане секундового плетения и постоянного обновления составляющих ее гемитонных комбинаций; вторая, изложенная более крупными длительностями, поручена духовым инструментам и реализована в ином типе интонационности.

В разработочном разделе (с т. 21) темы сплетаются в изощренных контрапунктических соединениях, множатся в наложении оркестровых голосов, каноны и секундовые наложения одновременных проведений тем преобразуют вертикаль в хроматический вибрирующий кластер, меняющий свою окраску по мере перетекания из одной тембровой группы в другую. Сложносоставная структура Фуги предполагает и еще один уровень контрапункта — дирижируемых (обозначенных цифрами) и недирижируемых (обозначенных буквами) фрагментов. Все алеаторические разделы написаны в технике сонорной полифонии, это каноны, стреттно излагающие тематизм в его основном виде или обращении.

III часть Серенады, как уже говорилось, является оркестровой версией фрагмента II части фортепианной Сонаты для двух исполнителей, сохраняющей масштабные пропорции, высотное положение аккордов и тончайшие градации динамики. Хорал готовился задолго до своего вступления — первая из его гармоний прозвучала на границе разделов разработки Фуги (т. 31), внеся колорит чистой диатоники в звенящем тембре впервые появившегося в партитуре вибратона, поддержанного флажолетами струнных. Собственно Хорал представляет собой цепочку из двенадцати пяти-шестизвучных гармонических вертикалей, из которых наиболее важны три: первая, вторая и последняя, являющиеся вариантами одной и той же структуры (см. пример 24).

После гипермногоголосия, многозвучных двенадцатитоновых вертикалей и сонорных кластеров предшествующей части аккордика Хорала тро-

⁷ 42 — в версии для камерного оркестра.



гает своей простотой и прозрачностью — сотканная из «белоклавишной» и «чёрноклавишной» диатоник, модальная структура высвечивается переменными ладовыми гранями, неуловимо скользя к последнему устою — сумрачному и щемящему *cis-moll* заключительного созвучия. Именно ради этого аккорда, который, по словам Караева, невозможно было помыслить и услышать в какой-либо иной тональной краске, пришлось осуществить высотную транспозицию *Lacrimosa* — ведь именно этот аккорд возвращает в Серенаду «Реквием»⁸.

Хорал — это остановившееся время, взгляд в вечность, оцепенение, в котором не осталось места ни печали, ни надежде. Его светлые нежные акварельные краски — знаки иного мира, мира *по-ту-сторону-реальности*. Длительное пребывание в ауре первых двух аккордов, ассоциирующихся с приглушенным звучанием низких и высоких колоколов, их тембровая и регистровая перекраска, метроритмическая вариантность, микроизменения структуры — суть процессуальности статической сонорной формы. В такте 35 в развитие включается новый сонорный компонент — диатонический «белоклавишный» кластер, который также будет подвергнут тембровой перекраске. В ц. 3 (т. 77) на фоне масштабного сонорного многозвучия, развернутого в пространстве шести октав и составленного из слияния диатонических и хроматических кластеров разных тембровых групп, слышен десятикратный «бой часов» — мерно повторяющаяся малая нона у клавиесина и колокола. В ц. 4 (т. 81) начинается кода, достраивающая цепочку аккордов Сонаты. Собственно, кода и есть хорал, который вновь начинается с тембровой вариации знакомых гармонических вертикалей и на этот раз звучит уже до конца (двенадцать аккордов выстраиваются в единую цепь). Последний, 12-й аккорд становится началом, а в ходе изложения материала — и лейт-комплексом Постлюдии: соло бас-кларнета с интонацией приглушенного рыдания (малая секунда в контроктаве), на которое накладывается созвучие низких струнных и духовых в мрачном регистре большой и малой октав.

Звуки этого комплекса в тональности *cis*, дополненные звуком *a* у альт-флейты, и составят последующую цитату из Моцарта (тт. 4–7) — вновь *Lacrimosa* (те же два такта вступления) и вновь не основная тема, а «слез-

⁸ Е. Чигарёва указывает на особую семантику *cis-moll* — тональности Сонаты ор. 27 № 2 Бетховена, баховской фуги с «мотивом креста» из I части «Хорошо темперированного клавира» — и ссылается на определение ее Х. Ф. Д. Шубартом как тональности «доверительного разговора с Богом», добавляя: «да и не так ли — или близко к этому — слышали ре минор современники Моцарта?» (Чигарёва Е. С. 147).

ный» подголосок (Violini I у Моцарта, здесь — Violini и Flauto), сплетаемый на фоне растущего кластера *cis-moll*. Иной ритмический и метрический облик фрагмента — двух- и четырехкратное увеличение длительностей, сопровождаемое нарушением равномерности пульсации, ассоциируется, по выражению Караева, с «кадрами съемки “рапидом”»:

25

The musical score is arranged in systems, with each system containing multiple staves for different instruments. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. I**: Flute I, marked *Soli* and *pp*.
- 2 Cl. I B**: Clarinet I in B-flat, marked *pp*.
- II A**: Clarinet II in A, marked *pp*.
- V-ni I con sord.**: Violini I with mutes, marked *pp*.
- V-ni II con sord.**: Violini II with mutes, marked *pp*.
- Violo con sord.**: Viola with mutes, marked *pp*.
- Celli con sord.**: Cello with mutes, marked *pp*.
- C.b. con sord.**: Contrabasso with mutes, marked *pp*.

The score includes various dynamic markings such as *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *ppp* (pianissimissimo). It also features tempo markings like *quasi niente* and *molto*. The notation includes many rests and complex rhythmic patterns, suggesting a fragmented or 'staccato' style of playing.

Тембровый комплекс Постлюдии дифференцирован, расслоен на многочисленные *solì*. В тт. 14–17 и в алеаторическом разделе (между тт. 18 и 19) на фоне всё той же сумрачной гармонии заключительного аккорда хора — у флейты, а затем у флейты пикколо в ритмическом уменьшении и без пауз — аллюзия первой темы Фуги — проносится мелодия моцартовского подголоска. Ей вторят челеста, арфа и фортепиано (с каждым вступлением понижается общий динамический уровень), воспроизводящие ту же линию, отныне «выпрямленную» и как бы устремленную за пределы организующей ее структуры:

26

The musical score is for a Postlude, featuring four staves: Fl. picc. I, Celesta, Arpa, and Piano. The Fl. picc. I staff starts with a melodic line marked *pp* and *accelerando*, with a *(quasi)* marking above it. The Celesta staff follows with a similar line, also marked *pp*, with *(quasi)* markings above it and a *Ped. al ** marking below it. The Arpa staff has a line marked *ppp*, with *(lag.)* markings above it and a *(senza direttore)* marking below it. The Piano staff has a line marked *pppp*, with *(lag.)* markings above it and a *(senza direttore)* marking below it. The score includes various dynamic markings and performance instructions such as *accelerando*, *quasi*, *pp*, *ppp*, *pppp*, *Ped. al **, and *Ped. I al ** / *Ped. II sempre*.

Бесстрастность ровного ритма, ротация звуков, прежде составлявших мелодию, повисающие в беззвучии *al niente* тоны — частицы распавшегося единства, равнодушно перебираемые во вновь и вновь возобновляемом каноне-«гетерофонии». Траурный звуковой облик последних тактов партитуры довершает троекратное «рыдание» бас-кларнета. Заключительная звуковая перекраска: трезвучие одноименного *Cis-dur*, озвученное восемью засурдиненными контрабасами и клавесином, — еще один барочно-классицистский «знак» — не меняет трагедийной концепции Серенады, лишь ненадолго высветляя ее печальный «поминальный» колорит.

Обращаясь к интонационно-гармоническому комплексу Моцарта, Караев воспринимает его не как герметичную структуру, модель, стилевую «аномалию», заведомо чужой текст, но как источник и стимул для создания новой композиции — и в образно-содержательном, и в конструктивном

плане. Принципиально антиколлажный способ введения иностилевого материала, его адаптация в авторскую среду, вписанность в систему авторского мышления и, в итоге, работа с заимствованным тематизмом как с собственным — вот важнейшие составляющие караевского метода. То, что контекст авторской музыкальной речи оказывается естественным и органичным для цитаты, пришедшей из XVIII века, возможно именно в силу того, что, цитируя Моцарта, композитор продолжает говорить на своем языке, развивает чужой материал как свой собственный.

Практика *анаграммирования*⁹, имеющая в истории культуры столь же древние основания, что и техника цитирования, связана с номинативной функцией звуковой тайнописи. В диалогическом пространстве стиля это один из способов построения вертикали смысла с выходами в иные тексты, иные знаковые системы искусства. Наряду с локальной трактовкой, подразумевающей воссоздание в звуковой структуре текста какого-либо имени (нередко — не называемого, внеположенного), принцип анаграммирования может быть понят и более широко — как реализация в пространстве сочинения свойств и закономерностей некоего текста, жанра, формы или стиля (всегда — не называемого, внеположенного) — именно этот аспект вводит указанный принцип в русло теории интертекстуальности¹⁰. Структурная разработка анаграмматического метода ведет свое начало от исследований Ф. де Соссюра, впервые обратившего внимание на фонематические закономерности древних индоевропейских гимнов и выдвинувшего гипотезу об универсальности принципа по отношению к поэтике более позднего времени¹¹. В музыке анаграммирование традиционно связано с буквенной звуковой символикой, генетически восходящей к теме *BACH*. В XX веке техника монограмм нередко предстает в облике анаграмматического вычленения букв фамилии композитора как основы тематического строительства, а в ряде случаев и музыкальной темы с устойчивой семантикой, — например, *DSCH* Д. Шостаковича или *EDS* Э. Денисова. Анаграмма имени — это и звуковой объект, и рождающий немзыкальные ассоциации символ, и композиционный принцип, определяющий драматургию и структуру формы. Столь же богатая в плане смыслопроизводства, сколь и конструктивная, эта идея одухотворяет множество оригинальных музы-

⁹ Анаграмма — прием перестановки букв слова, в результате которого образуется другое слово или сочетание слов.

¹⁰ В такой расширенной трактовке всякое наследование и воссоздание в авторском тексте закономерностей прошлых стилей вполне может быть отнесено к методике анаграммирования, выступая в этом случае синонимом стилизации или аллюзии. В любом из искусств такая практика распространена повсеместно и является базовой установкой исторического сознания.

¹¹ См.: Отрывки из тетрадей Ф. де Соссюра, содержащих записи об анаграммах // Соссюр Ф. де. Труды по языкознанию. М., 1977. С. 639–647.

кальных композиций¹², среди которых особое место занимает **Третья симфония** (1976–1981) **Альфреда Шнитке**.

Сочинение написано по заказу, полученному из Лейпцига, и приурочено к открытию нового концертного зала «Gewandhaus»¹³. Четырехчастный цикл ориентирован на австро-немецкую симфоническую традицию, при этом каждая часть мыслится как метафора определенной исторической стадии эволюции музыкального языка. Шнитке использует не точное цитирование, но стилизацию, аллюзии и монограмматический (анаграмматический) принцип — по его словам, «сознательная попытка стилизации сделана на основе тематического единства и общей интонационной идеи»¹⁴. На основе полистилистической техники реализована постмодернистская идея объединения разностилевых и разноэпохальных объектов, тотальное совмещение всех стилей в одном, авторском, при этом символы и аллегории исторических стилей трактованы как структурные элементы целого¹⁵.

В Третьей симфонии использованы 33 монограммы (анаграммы), связанные с историей Германии и ее музыки: имена композиторов, от Баха и Генделя — до Кагеля, Штокхаузена, Б. А. Циммермана, — и символы немецкой культуры, слова и названия: Erde (Земля), Leipzig (Лейпциг), Deutschland (Германия), Böse (зло) и другие¹⁶. В качестве квазичитат реконструированы хоральные фрагменты, обороты из музыки Вагнера, Баха, Моцарта, Бетховена, Малера и других композиторов. Фактически симфония представляет собой памятник австро-немецкой музыке двух последних столетий. Ее лейтидея воплощена в упорядочивающем весь музыкальный материал обертоновом ряде, олицетворяющем некую праматерию звука, физическая природа которой объемлет все возможные его проявления. Весь материал либо выводится из обертоновой шкалы,

¹² Назовем лишь некоторые: Камерный концерт А. Берга, «O King» Л. Берно, «Anagrama» М. Кагеля, «Variazioni» и «Echoes of Time and the River» Дж. Крама, Седьмую симфонию, «Канон памяти И. Ф. Стравинского» А. Шнитке, гепталогию «LICHT. Die sieben Tage der Woche» К. Штокхаузена, «Répons», «Messagesquise», «Incises» и «Sur Incises» П. Булеза, «Four Walls» Дж. Кейджа, Третий струнный квартет С. Губайдулиной, «Реквием» Э. Денисова, струнное трио «В честь Альфреда Шнитке (AGSCH)» Н. Корндорфа, «Монограмму», «Элегию», «Прощальную песнь» и Шестой струнный квартет Д. Смирнова и др.

¹³ Премьера в исполнении лейпцигского Гевандхауз-оркестра под управлением К. Мазура состоялась в этом зале в 1981 году.

¹⁴ См.: Холопова В., Чигарёва Е. С. 171.

¹⁵ Выстраивается единоподвиженный вектор движения от творчества Стравинского к Симфонии Берно и далее — к сформулированной Шнитке идее полистилистики.

¹⁶ «<...> я испытал огромное влияние немецкой культуры, литературы, всестороннее и, конечно, сильнейшее влияние немецкой музыки. Если прибавить это, то ясно, что без всякого старания с моей стороны это остается второй очень мощной силой. Это вторая сущность моя, которая не анкетными аргументами определена, но предопределена самой природой. И потому для меня это взаимодействие русской и немецкой музыки есть изначальное и конечное» (цит. по: Бараш Е., Урбах Т. С. 29).

либо погружен в нее. Таким образом, исходя из принципа мотивного разветвления, обертоновый звукоряд становится ядром воспроизводимых исторических и индивидуальных стилей и их символов — трезвучий или монограмм¹⁷.

В рамках «синтетического стиля» (термин Д. Тиба), характерного для творчества Шнитке 1980-х годов, композитор широко использует принципы политехники: сквозной внутрициклический вариационный метод (гармонический, тембровый, полифонический, жанровый, стилистический), непрерывный мотивный монтаж (политематизм), соединение разных типов звуковысотной организации (тональность, серийность, сонорика), тематически дифференцированные типы фактуры. Концепция симфонии включает в себе идею рождения музыки, ее становления / развития / усложнения в исторических «спиралях» — эпохах австро-немецкой музыки — и итогового возврата к собственным истокам.

Драматургия I части (*Moderato*) строится на взаимодействии обертонового звукоряда и обширного комплекса тем-монограмм, вписанных в три фазы-«волны»:

I. — Erde (ц. 5), Deutschland (ц. 6), Leipzig (ц. 7), Thomaskirche (ц. 8), BACH (ц. 9), Georg Friedrich Händel (ц. 10), Josef Haydn (ц. 11), Wolfgang Amadeus Mozart (ц. 11, т. 4) — порядок появления тем-символов связан с постепенным тембровым «снижением»: от флейт (Erde) к фаготам (Händel), подзвученным высокими ударными (Haydn, Mozart);

II. — Ludwig van Beethoven (ц. 17), Anton Bruckner (ц. 18), Franz Schubert (ц. 19), Johannes Brahms (ц. 20), Robert Schumann (ц. 21), Richard Wagner (ц. 22), Felix Mendelssohn-Bartholdy (ц. 23), Johann Strauß (ц. 24) — порядок появления тем-символов связан с постепенным тембровым «повышением»: от тубы (Beethoven) к флейтам-пикколо и скрипкам (Mendelssohn);

¹⁷ По наблюдению Д. Тиба, обертоновый звукоряд является для Шнитке основанием для органичного взаимодействия в масштабе симфонии натуральной диатоники и хроматики, в результате чего ее драматургия выстраивается «от происхождения монограмм как “зародыша хроматики” из обертона (I часть) — через усиление напряженности между тональностью и атональностью (II и III) — до их сосуществования (финал)» (Тиба Д. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке. С. 74). У Шнитке уже был опыт работы с обертоновым комплексом — электронная пьеса «Поток» (1969), которую можно рассматривать в качестве своеобразного этюда к Третьей симфонии: «Я представил себе музыку, имеющую связь с натуральной обертоновой шкалой, <...> где появляются звуковые группы, возникающие из высших обертонов, и потом они отрываются от тяжести их основного тона и переходят в акустическую модуляцию. Этот план оказался утопическим и потерпел неудачу из-за еще неизбежного ограничения современной композиционной возможности темперированной системы. Тем не менее, часть этой идеи была осуществлена в окончательной версии симфонии (которая стала Третьей), в основном, в I части, хотя лишь в темперированной приближенности» (цит. по: Бараш Е., Урбах Т. С. 54).

Moderato

Organo

ppp

1.

2.

3.

4.

5.

6.

V-c

7.

8.

9.

10.

11.

12.

1.

2.

3.

4.

5.

C-bass

6.

7.

8.

9.

10.

ppp

The image shows a musical score for a piece titled "Moderato". The score is written for Organ and Violoncello (V-c). The Organ part is marked *ppp* and consists of a series of tied notes. The V-c part is marked *ppp* and consists of a series of tied notes. The score is divided into two systems, each with 12 staves. The first system shows the Organ and V-c parts. The second system shows the V-c and C-bass parts. The C-bass part is marked *ppp* and consists of a series of tied notes. The score is in 4/4 time and has a tempo marking of Moderato.

1

Orf.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

V-c

7.

8.

9.

10.

11.

12.

1.

2.

3.

4.

5.

C-bass

6.

7.

8.

9.

10.

III. — Gustav Mahler (ц. 30), Richard Strauß (ц. 31), Max Reger (ц. 32), Arnold Schönberg (ц. 33), Alban Berg (ц. 34), Anton Webern (ц. 35), Paul Hindemith (ц. 36), Hanns Eisler (ц. 37), Paul Dessau (ц. 38), Carl Orff (ц. 39), Karl Amadeus Hartmann (ц. 40), Karlheinz Stockhausen (ц. 41), Hans Werner Henze (ц. 42), Bernd Alois Zimmermann (ц. 43), Mauricio Kagel (ц. 44)¹⁸. В ц. 45 проходит хорал меди — монограмма Gewandhaus (*g-e-a-d-h*) как обобщающий символ зала, напрямую связанного с историей австро-немецкой музыки.

Симфонию открывает гигантская тембро-динамическая «волна» — канон струнных, восходящий по обертоновой шкале, прообраз *начала* (C-dur) и, одновременно, аллюзия на вступление к «Золоту Рейна» Вагнера¹⁹ (см. пример 27).

Сонатная форма II части (Allegro) вмещает стилистический конгломерат аллюзий и персональных тем-«росчерков». «Моцартианская» тема главной партии, развиваясь, обрастает хоральными и «тристановскими» отголосками:

28

The image displays two systems of musical notation. Each system consists of five staves: a grand staff for strings (A-gro) and three staves for woodwinds (V-ni I, V-ni II, and V-cl). The first system shows the initial measures of a piece, with dynamics marked *mp* for the strings and *p* for the woodwinds. The second system continues the musical development, featuring more complex rhythmic patterns and dynamic markings like *tr* (trill) and *tr#* (trill sharp).

¹⁸ То есть каждая «волна» приблизительно соответствует определенным стилям в истории музыки: барокко / классицизму (от Генделя до Моцарта); романтизму (от Бетховена до И. Штрауса) и современности (от Малера до Кагеля). Расшифровку монограмм и их диспозицию в партитуре см. в кн.: Холопова В., Чигарева Е. С. 174–179; Бараш Е., Урбах Т. С. 30–32.

¹⁹ Эта обертоновая тема вновь возникнет в конце II части, она же завершит сочинение.

В теме побочной партии у клавесина (ц. 16) звучит аллюзия на знаменитую прелюдию C-dur из I тома «Хорошо темперированного клавира» Баха (здесь — в g-moll). В зоне побочной / заключительной партий озвучен целый ряд монограмм: от Генделя (ц. 16) до Штокхаузена (ц. 29). Новые тематические символы появляются в разработке, включающей разнообразные приемы ритмического увеличения и уменьшения темы главной партии, а также новые и уже звучавшие монограммы в иных ритмических версиях.

Авторское определение характера музыки III части (*Allegro pesante*) дано через монограмму *das Böse*²⁰, содержащуюся в начальном эпиграфе из 8 звуков *d-a-es-as-b-e-es-e* (пересечение нескольких тритоновых осей) и трактуемую в качестве *cantus firmus* вариаций. Это средоточие мрачного, жесткого, негативного — «тяжелое скерцо» (Шнитке), шествующее по истории стилей, начиная со Средневековья — вплоть до современности²¹. В каждой последующей вариации удерживается материал предыдущей, соответственно растет и количество стилистических пластов, происходит процесс «накопления стилей». В самом конце вся ткань сворачивается в единственный звук *b* — начало темы-монограммы *BACH*, открывающей финал²².

В IV части (*Adagio*), носящей характер скорбно-экспрессивного, окрашенного ностальгией размышления о судьбах музыки, звучат все монограммы. Многие из этих коротких отрезков достроены до развернутых мелодических тем, представляющих собой двенадцатитоновые ряды²³.

²⁰ Зло (нем.). Тембровое решение монограммы: 6 валторн и 4 тромбона.

²¹ «Исторические стили — это органум (ц. 2), гокет (ц. 6), фобурдон (ц. 7, 8), лютеровский хорал (ц. 9, 10), затем те же темы проходят в ритмике марша (ц. 12), персональные стили — Бах (ц. 17), Моцарт (аллюзия на Концерт d-moll — ц. 18), Бетховен («Эгмонт» — ц. 19), Вагнер (ц. 20), предыдущие темы в танцевальной ритмике (ц. 21), Хиндемит (его гармония) и Вайль (ритмика фокстрота — ц. 22), Малер (его фактура — ц. 24), авангардный стиль (ц. 27)» (цит. по: *Холопова В., Чигарева Е. С.* 177).

²² Этот мотив, как и фигура самого Баха, для Шнитке имеет особый, обобщающий смысл, олицетворяя историю музыки в целом: «...И как далекий, недостижимый идеал — Бах. Бах сейчас стоит для меня в центре всего. Это тот центр, то солнце, которое светит во все стороны. Чем бы я ни занимался» (цит. по: *Ивашкин А. С.* 36).

²³ См. диспозицию рядов в кн.: *Холопова В., Чигарева Е. С.* 179. Д. Тиба приводит комментарий автора: «Любые диссонирующие звуки от четкого трезвучия всегда кажутся обертонами. В моей Третьей симфонии на этом построена последняя часть. Там из монограмм выведены последовательности трезвучий, а над ними из тех же монограмм сделаны серии. Получается впечатление и тональной, и внетональной музыки — по принципу, который ввел Альбан Берг в Скрипичном концерте. С той разницей, что здесь атональные контрапункты — это не дополняющие ноты, а тоже монограммы, их другой вариант». Далее исследователь отмечает: «Иначе говоря, из монограмм композиторов, трактуемых как анаграммы, возникает последовательность трезвучий и двенадцатитоновые звукоряды, при этом их взаимоотношение представляет собой вертикальное строение обертонового спектра. В результате звуки обертонов, располагаясь по разным именам, звучат всегда вместе. Здесь уже

Таким образом, финал выстроен как полимелодические вариации, реализованные посредством динамической волновой драматургии с генеральной сверхмногоголосной кульминацией (ц. 27), которая аккумулирует множественные ряды и вновь приводит к символу BACH (унисон 32 партий скрипок в ц. 28). В конце осуществляется возврат к тематизму и фактуре I части (звучание монограмм *Erde, Deutschland*), главной теме II части (в 64-голосном каноне струнных). Кода возвращает к исходной точке — восходящему обертоновому ряду, достраиваемому здесь до 17-го обертона *cis*.

Глубинный коннотационный слой музыки, зафиксированный в сложном переплетении «именных» структур, раскрывает лишь внимательное аналитическое прочтение партитуры. Тем не менее, именно этот скрытый регулятор звуковых процессов организует пространство симфонии, убедительно подтверждая мысль, высказанную ее автором: «Вся точная техника, всё “запрятанное” в музыку — монограммы, символы, пропорции, намеки, аллюзии — всё равно воспринимается. Сочинение, лишённое такой подводной части, не может произвести устойчивого и длительного впечатления»²⁴.

Литература

- Акишина Е. Шнитке: два взгляда на средневековые («*Sonnengesang*» и «*Minnesang*») // Альфреду Шнитке посвящается. Из собраний «Шнитке-центра». Вып. 1 / отв. ред. А. Богданова. М., 1999. С. 152–168.
- Альфред Шнитке // История отечественной музыки второй половины XX века: Учебник / отв. ред. Т. Левая. СПб., 2005. С. 253–283.
- Альфреду Шнитке посвящается. Из собраний «Шнитке-центра». Вып. 1–7. М., 1999–2009.
- Бараш Е., Урбах Т. Симфонии Альфреда Шнитке: Мысли композитора и аналитический комментарий. М., 2009.
- Барский В. Фарадж Караев: *Genug or not Genug* // Музыка из бывшего СССР: Сб. статей. Вып. 1. М., 1994. С. 173–186.
- Высоцкая М. Анаграммирование как структурно-смысловой элемент музыкального текста (на материале сочинений Фараджа Караева) // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 2 (7). С. 204–209.
- Высоцкая М. К портрету Постороннего: Фарадж Караев // Музыкальная академия. 2009. № 3. С. 137–146.
- Высоцкая М. К поэтике индивидуального стиля Фараджа Караева // Музыковедение. 2008. № 7. С. 50–55.
- Высоцкая М. К теории интертекстуальности: о принципе цитации в творчестве Фараджа Караева // Музыковедение. 2010. № 10. С. 17–21.
- Высоцкая М. Логика парадокса в инструментальном театре Фараджа Караева // Музыковедение. 2009. № 1. С. 24–29.

невозможно построить форму на основе тонального контраста, отсюда — “бесфинальность” (А. Ивашкин) или вариационность всей части» (Тибя Д. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке. С. 78).

²⁴ Цит. по: Бараш Е., Урбах Т. С. 37.

- Демидова А. Моцарт в гостях у «АСМ-2». Гармонические техники в современных вариациях // Моцарт в движении времени: Сб. статей / ред.-сост. М. Катунян. М., 2009. С. 185–192.
- Демченко А. Смысловые ориентиры полистилистики Альфреда Шнитке // Альфреду Шнитке посвящается. Из собраний «Шнитке-центра». Вып. 2 / ред.-сост. А. Богданова. М., 2001. С. 100–109.
- Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке. М., 1994.
- Лосева О. В. Музыкальная цитата в «эпоху цитирования» // Памяти Евгения Владимировича Назайкинского: Интервью. Статьи. Воспоминания / редкол.: И. П. Дабаяева (ред.-сост.), О. В. Лосева, А. С. Соколов, И. М. Шабунова (ред.-сост.). М., 2011. С. 123–139.
- Тиба Д. Метод интертекстуального анализа и музыка Альфреда Шнитке // Альфреду Шнитке посвящается. Из собраний «Шнитке-центра». Вып. 3 / ред.-сост. А. Богданова, Е. Долинская. М., 2003. С. 181–187.
- Тиба Д. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа. М., 2004.
- Фельзер О., Бретаницкая А. Фарадж Караев (эскиз портрета) // Композиторы союзных республик: Сб. статей. Вып. 5 / сост. М. Нестьева. М., 1986. С. 139–167.
- Холопова В. Композитор Альфред Шнитке: Биографические ландшафты. Челябинск, 2002.
- Холопова В., Чигарёва Е. Альфред Шнитке. М., 1990.
- Чигарёва Е. Миф у Моцарта. Миф о Моцарте // Миф. Музыка. Обряд: Сб. статей / ред.-сост. М. Катунян. М., 2007. С. 139–150.
- Шнитке А. Дуэты без аккомпанемента на темы о кризисе ожидания: Беседа с Н. Самвеляном // Альфреду Шнитке посвящается. Из собраний «Шнитке-центра». Вып. 2 / ред.-сост. А. Богданова. М., 2001. С. 49–68.
- Шнитке А. Реальность, которую ждал всю жизнь...: Беседа с Ю. Макеевой // Альфреду Шнитке посвящается. Из собраний «Шнитке-центра». Вып. 2 / ред.-сост. А. Богданова. М., 2001. С. 39–48.
- Шульгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке: Беседы с композитором. М., 1993.
- Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag: eine Festschrift. Hamburg, 1994.
- Alfred Schnittke über das Leben und die Musik / hrsg. von A. Iwashkin. München, 1998.

5. Фольклор и музыка XX века

В музыке первой половины XX века фольклорное направление представляет собой одно из ведущих. Его предпосылки — в становлении национальных школ в европейской и русской музыке второй половины XIX века. Европейцы Л. Яначек, Д. Мийо, М. де Фалья, в советской музыке А. Хачатурян, позже Г. Свиридов выступили в качестве представителей классической фольклорной традиции¹. Более опосредованно данные тенденции проявились в творчестве С. Прокофьева, Д. Шостаковича, К. Караева.

С именами И. Стравинского и Б. Бартока связана разработка основ *фольклоризма*² (позже — *неофольклоризма*), характеризуемого принципиально иными методами работы с фольклорным материалом. Ее новизна заключалась в оппозиции ортодоксальному фольклорному направлению, акценте на синтезе фольклорных истоков с современными технико-стилевыми тенденциями и приемами — иными словами, не обработка фольклорного тематизма в духе усредненной европейской традиции, но подход с позиции «мастера родной речи»³. Композиторы, каждый по-своему, осознали фольклор как остросовременную речь, способную к отражению мироощущения нового человека. А. Юсфин предлагает рассматривать фольклорную стилистику с позиции первичного и предельного слоев интонирования в национальной музыкальной культуре⁴. *Первичный слой* —

¹ Под классической понимается практика сочинения в традиционных жанрах и формах на основе ярко выраженного фольклорного тематизма.

² Известно, насколько большое значение придавал Барток собиранию фольклора — делу, которому он как музыковед-фольклорист, автор ряда исследований, посвятил значительную часть своей жизни. Что касается Стравинского, то в поисках материала он предпочитал обращаться не к сборникам обработок, а к «аутентичным» записям, не доверяя, впрочем, и им. Так, в беседе с Асафьевым он заявил: «Каждый, кто записывает мелодию народной песни — по слуху или с фонографа, — по-своему искажает ее, приспособливает к своему уровню понимания. Я доверяю только своему слуху» (цит. по: Друскин М. Игорь Стравинский. С. 44, сн. 1).

³ В равной степени эти слова Асафьева, сказанные в отношении Стравинского, применимы и к творческой индивидуальности Бартока. Полная цитата: «Стравинский усвоил русское народное творчество не как ловкий стилист, умеющий прятать цитаты, и не как этнограф-народник, не умеющий ассимилировать материала и претворять его в художественном плане, а как мастер родной речи. В данном отношении Стравинский стал Пушкиным русской музыки» (Асафьев Б. С. 20).

⁴ См.: Юсфин А. Фольклор и композиторское творчество.

тот минимум характерного, который становится нормативом, привычным для слухового сознания данной культуры (ангемитоника, трихордность, параллельные секунды, увеличенная секунда и т. д.); *предельный* слой, основанный на первичных элементах, аккумулирует максимум слухового опыта народной культуры, обобщая ее вершинные явления. В качестве образцов исследователь ссылается на русские плачи и причитания, напевы якутских олонхосутов, характеризующиеся скользящим мобильным строем, «сверхоктавные развертывания» в марийском фольклоре, литовские многоголосные сутартинес с одновременным использованием разных ладотональностей и другие примеры. Стравинский и Барток, используя первичный слой как основу, трактуют его как предельный, сближая с технико-стилевым параметром музыки XX века. В русле творчества обоих композиторов выработались основные атрибуты неофольклорного мышления, ставшие базой данного направления в музыке XX века:

- новое отношение к жанру: обрядовая сторона с игровых позиций, эффект заострения, *остранения*, акцент на архаике и, как следствие, свежесть, острота, новизна в «старом», исконном;

- новое отношение к тематизму: попевочное строение мелодий как общее проявление микротематизма в музыке XX века⁵;

- тотальная мелодическая вариантность (усечения и вставки), переменная ритмика и метрика (колебания акцентности, асимметричные смещения, варьирование протяженности мотивов и фраз), усиление гетерофонного начала в фактуре;

- новое понимание музыкальной формы с преобладанием вариантно-вариационных принципов развития⁶;

- проникновение инструментального начала в песенный тематизм и речевого начала — в инструментальный тематизм⁷, отсюда — переакцентировка (например, «Ой, дедушка, дедушка»), скандирование мелодики, пение на грани крика (экзальтация, имеющая генезис в колыбельных, плачах и т. д.);

- новая ладовая основа: использование малообъемных звукорядов, свободная манипуляция типовыми ладовыми моделями (трихорд, пентакорд, ангемитоника, двух- трехзвучные простейшие мотивы) в сложном современном хроматическом контексте; аккордовый параллелизм; линейно-тембровая полифония с нарочитым несовпадением линий; эффект *остранения* простого сложными средствами: приемы политональности и полиладовости (в одновременности или последовательности), как проявление парадоксальности — диалектика простейшего / сложного, архаического / современного, первичного / предельного.

⁵ Что в индивидуальном аспекте свойственно и Дебюсси, Веберну, позднему Скрябину.

⁶ На другом полюсе — в додекафонии — акцентуация тех же композиционных принципов была обусловлена иными причинами.

⁷ Открытие Стравинского, осуществленное им в сочинениях «русского» периода.

5.1. У истоков неофольклоризма:

Игорь Стравинский — «Прибаутки»,

Три пьесы для струнного квартета, «Свадебка».

Бела Барток — *Cantata profana*

(Игорь Стравинский — «Колыбельные кота»)

В периодизации творчества **Игоря Стравинского** «русский» (1908–1914)¹ и «швейцарский» (1914–1923)² периоды являются основополагающими — как для становления стиля композитора, так и для всего того, что сложится позднее в русле неофольклоризма. Недавние исследования изменили традиционное для отечественного музыкознания представление о единичности примеров фольклорных заимствований у Стравинского, и хотя не всегда со всей определенностью можно утверждать фольклорную подлинность той или иной музыкальной темы, очевидна убедительность приводимых описаний и аналогий — идет ли речь об образцах городского или крестьянского фольклора³. Вместе с тем, важно отметить факт органической близости неофольклорных языковых идиом композитора современной ему новой музыке: на основе заимствования и подражания стилистике фольклора Стравинский строит и развивает свой собственный стиль.

«Прибаутки», шуточные песенки для среднего голоса и восьми инструментов на русские народные тексты из собрания сказок А. Афанасьева (1914–1915)⁴: «Корнило», «Наташка», «Полковник», «Старец и заяц».

¹ В этот период созданы балеты «Жар-птица», «Петрушка», «Весна священная».

² Период создания «Прибауток», «Трех пьес» для струнного квартета, «Колыбельных кота», «Байки про Лису, Петуха, Кота да Барана», обработки для оркестра духовых и ударных песни «Эй, ухнем» («Песня волжских бурлаков»), «Подблюдных», «Трех историй для детей» на русские народные тексты, «Сказки о беглом солдате и чёрте» («История солдата»), «Четырех русских песен» для голоса и фортепиано, «Свадебки».

³ См., в частности, указанные в списке литературы книги и статьи Р. Тарускина, Л. Мортон, Д. Покровского, И. Вершининой, С. Савенко («Мир Стравинского»). Возможно, сам метод работы Стравинского с фольклорным материалом способствовал стиранию граней между цитатой и авторской музыкой настолько, что со временем композитор уже попросту не мог отличить одно от другого. Ведь именно на основании его собственных, крайне редких отсылок к цитированным источникам сформировалось бытовавшее до недавнего времени мнение о незначительной роли цитатности в творчестве композитора. Между тем известно, что Стравинский использовал не только услышанные «вживую» и зафиксированные им самим народные песни и наигрыши, но и фонографические записи. В частности, он обращался к сборнику Е. Линёвой «Великорусские песни в народной гармонизации», собранию Ф. Истомина и С. Ляпунова «Песни русского народа» и другим изданиям.

⁴ Первое исполнение в переложении автора для голоса и фортепиано состоялось в мае 1919 года (Париж, зал «Gaveau»), премьера оригинальной версии для

Инструментальный ансамбль включает флейту, гобой (английский рожок), кларнет, фагот и струнный квартет. «Прибаутки» открывают череду сочинений швейцарских лет — периода дружбы композитора со швейцарским поэтом и романистом Ш. Ф. Рамю (Рамюзом) — переводчиком на французский язык фольклорных текстов «Прибауток», «Колыбельных кота», «Байки», «Свадебки» и «Сказки о солдате». Стравинский писал: «Я собрал себе целый букет народных текстов и распределил их между тремя различными сочинениями»⁵ — помимо четырех прибауток-скажочков, имеются в виду также «Колыбельные кота» и «Подблюдные». «Прибаутки» характеризуются набором всех перечисленных выше признаков неофольклорного подхода: попевочным строением мелодии, вариантностью, изощренной ритмической техникой. Гемитонное острающее сопровождение не только имитирует «фальшивизмы» непрофессионального народного исполнительства, но и иллюстрирует некоторые детали текста.

Три пьесы для струнного квартета (1914)⁶ — еще один образец превращения речевого начала в инструментальной музыке⁷. Пьесы образуют миниатюрный цикл, драматургия которого строится на контрасте жанровых архетипов песни и танца. В Трех пьесах использованы сходные с «Прибаутками» приемы формообразования и аналогичный тип попевочного тематизма. Музыкальная ткань первой пьесы⁸ расслоена на четыре остинато: основную мелодию с попевочно-ритмическим варьированием (Violino I); контрапунктирующую ей линию в политональном соотношении G/fis (Violino II); педаль на звуке *d*¹ (Viola) и басовый пласт (Violoncello). Парадоксальность — в простоте организации каждой горизонтальной линии и сложности их совместного объединения на основе полиладовости, полиостинатности, поливариантности вкупе с метрическими смещениями и перебивкой акцентов.

Введение второй пьесы рождает жанровый контраст: после плясовой — калейдоскоп разножанровых мотивов⁹ с признаками почти пуантилистической фактуры, резкими сменами темпа, штрихов. Сложный жанровый контекст выражен посредством развития микромотивов, угловатость, «судорожно-скованная» пластика которых вызывает ассоциации с «Петруш-

ансамбля — в июне того же года (Вена, Общество закрытых музыкальных исполнений).

⁵ Цит. по: Стравинский И. Хроника. С. 100.

⁶ Впервые исполнены в мае 1915 года в Париже. В 1918 году Стравинский сделал новую редакцию цикла. Существуют также авторские обработки для фортепиано в 4 руки (1914) и для оркестра, в составе цикла «Четыре этюда» (1914–1929); последняя имеет еще одну версию (1952).

⁷ Это в наибольшей степени касается первой и третьей пьес.

⁸ В оркестровой версии эта пьеса получила название «Танец».

⁹ В «Книге о Стравинском» Асафьев сравнивает первый мотив с «вздрагиванием», «бегом колёс поезда», хотя, скорее, в основе его — стон, гипертрофированная секундовая интонация, умноженная хроматикой вертикали.

кой». На это сходство, как и на отражение в музыке впечатлений от ужасов знаменитого лондонского клоуна Маленького Тича, указывал сам композитор¹⁰.

Третья пьеса вносит очередную жанровую перемену — это заупокойное пение¹¹, воплощающее эмоционально-психологический модус «трагической затаенности и сосредоточенности». Именно так характеризует настроение пьесы Асафьев, добавляя: «художественная миниатюра становится микрокосмом»¹². Стравинский использует здесь общие с первыми пьесами принципы полиладовости и развития на основе вариантности малообъемных попевок.

«Свадебка», русские хореографические сцены с пением и музыкой для певцов-солистов, смешанного хора и камерного ансамбля (1914–1923)¹³ на тексты из собрания Петра Киреевского представляет характерный для Стравинского жанровый микст. История сочинения связана с исследованием композитором русской архаики, поиском и изучением фольклорных текстов. После «Свадебки», которую автор называл «симфонией русской песенности и русского слога»¹⁴, русский фольклор уходит из его музыки, частично появляясь лишь в Сонате для двух фортепиано (1944). Необычно и само жанровое решение, и его тембровое воплощение: «Ни одно из моих сочинений не претерпевало стольких инструментальных превращений. Я <...> решил разделить различные оркестровые компоненты — струнные, деревянные, ударные, клавишные (цимбалы, клавесин, рояль) — на группы и разместить эти группы порознь на сцене. По другому варианту я пытался скомбинировать пианолы с ансамблями инструментов, включавшими саксгорны и флюгельгорны. Затем, в 1921 году, когда я гостил у Габриэль Шанель в Гарше, я вдруг понял, что всем моим требованиям отвечает ансамбль из четырех роялей. Он одновременно будет и совершенно однородным, совершенно безличным, и совершенно механическим»¹⁵. Окончательный инструментальный состав включает четыре фортепиано и шесть групп ударных. Кроме этой версии, существуют две более ранние оркестровки (вокальные партии во всех случаях идентичны): редакция 1917 года для большого симфонического оркестра, включающего фисгармонию, цимбалы, клавесин, фортепиано; редакция 1919 года первых двух картин — для двух цимбал, фисгармонии, трех

¹⁰ См.: Диалоги. С. 157. Позднее, в оркестровой версии, эта пьеса получит название «Эксцентрик».

¹¹ В оркестровом варианте — «Песнопение» («Canticle»).

¹² Асафьев Б. С. 144.

¹³ Премьера состоялась в июне 1923 года в Париже в антрепризе «Русский балет Дягилева». Дирижер Эрнест Ансерме, балетмейстер Бронислава Нижинская, художник Наталья Гончарова.

¹⁴ Цит. по: Савенко С. Мир Стравинского. С. 51.

¹⁵ Цит. по: Стравинский И. Диалоги. С. 168.

групп ударных и пианолы (или двух фортепиано)¹⁶. Это уникальный случай в практике Стравинского, когда работа над сочинением растянулась почти на десять лет¹⁷.

«Хореографическое» начало представлено довольно условно; действующие лица — Жених, Невеста, Мать невесты, Подружки и т. д. — собирательные, обобщенные персонажи¹⁸. Композитор сохранил подлинные обрядовые тексты, выстроив их в традиционном для свадебного обряда порядке: от расплетания косы (1-я картина — «Коса») — к празднику (4-я картина — «Красный стол»). В ответ на вопрос о возможных музыкальных заимствованиях он заявлял: «Если некоторые из этих вещей звучат как подлинная народная музыка, то, вероятно, в силу моей способности к подражанию, которая смогла воспроизвести некоторые мои бессознательные “народные” воспоминания»¹⁹; при этом он ссылаясь лишь на одну цитату — «Я по пояс во золоте обвилась» (ц. 110, т. 3)²⁰. Авторский материал представляет собой *вариации на стиль*²¹ с использованием типичных для народного источника

¹⁶ Эту редакцию композитор считал наиболее гибкой и богатой в звуковом отношении и наиболее практичной в плане технического воплощения, хотя соглашался с тем, что редкость цимбал составляет главное препятствие для исполнения (см.: И. Стравинский — публицист и собеседник С. 340–344).

¹⁷ «Мне стало ясно, что в моем произведении вокальный элемент, в котором звук обусловлен дыханием, найдет лучшую поддержку в ансамбле, состоящем из одних ударных инструментов. Таким образом, я нашел решение моей задачи в оркестре, состоящем из роялей, литавр, колоколов и ксилофонов — инструментов с точным высотным строем, а с другой стороны — из барабанов различных тембров и высоты, то есть инструментов неопределенного строя. Совершенно очевидно, что эта звуковая комбинация явилась следствием необходимости, непосредственно вытекающей из самой музыки “Свадебки”, и что у меня отнюдь не было намерения подражать звучаниям, характерным для такого рода народных празднеств, которых, кстати сказать, мне никогда не приходилось ни видеть, ни слышать» (Стравинский И. Хроника. С. 80–81).

¹⁸ То, что в тексте Жених и Невеста наделены именами собственными (Хветис (Фетис) Памфильевич и Настасья Тимофеевна), не лишает их символической сути. В интервью телеканалу «Си-Би-Эс» Стравинский так вспоминал о периоде создания «Свадебки»: «Я пытался создать балет по возможности безличный, однако, не такой, как в театре кабуки. Так, в начальной сцене мы слышим голос невесты, но не видим ее, — но это голос не невесты, которую выдают замуж, но как бы голос всех невест <...>. Я решил также использовать популярные русские тексты, но не столько отражающие свадебный ритуал, сколько его звучание» (И. Стравинский — публицист и собеседник С. 344).

¹⁹ Стравинский И. Диалоги. С. 70.

²⁰ Стравинский ошибочно рассматривал эту песню как рабочую фабричную, поскольку извлек мелодию не из печатного источника, а записал от своего друга Степана Митусова. Фактически же он использовал крестьянскую лирическую песню «Не веселая да канпаньца», которая была опубликована в собрании Г. Дютша и Ф. Истомина «Песни русского народа» (СПб., 1894) — см.: Савенко С. Мир Стравинского. С. 197.

²¹ «В мой замысел совершенно не входило воссоздание обряда деревенских свадеб —

приемов: вариантности, принципа произрастания мотивов друг из друга, множественных трихордных, пентатонических модальных оборотов-попевок «русского» склада, терпкой «архаической» диссонантности, идущей от жанров песни и хоровода полирефренной рондальности²², полиладовости (квазигетерофонии). Целостная форма выстраивается на основе мотивных связей попевочного тематизма.

«Свадебка» состоит из двух частей: 1–3 картины образуют первую часть, 4-я картина — вторую. 1-я картина («Коса»), опираясь на куплетный принцип *плач невесты* — *припев подружек*, укладывается в рамки трехчастной композиции. 2-я картина («У жениха») образует цикл мотивных вариаций с симметричным замыканием: тема «Пречистая Мать» выполняет функцию рефрена до ц. 46, после чего эти функции переходят к теме «Бослови, Божа» (ц. 49), а затем — к темам «Лебединое перо упало» (ц. 55) и «Баслави, Божа» (ц. 59). В этой картине есть и плясовые темы, и тема в характере церковной псалмодии или строчного пения, существовавшего в русской церкви в XVI–XVII веках²³.

3-я картина («Проводы невесты») является смысловой и музыкальной репризой первой части «Свадебки», использующей материал 1-й и 2-й картин.

В 4-й картине («Красный стол») особенно ощущается структурная «мозаичность», свойственная всем соответствующим разделам «Свадебки». Изожренная полиритмия призвана создать ощущение стихийности, импровизационности действия, использующего принципы предыдущих частей: контрастные фактурные планы, полирефренность, вариантность.

Подобно Стравинскому, соединив фольклорный мелос с новациями музыкального авангарда, **Бела Барток** (1881–1945) явился основоположником нового отношения к фольклору. «Крестьянская музыка есть фено-

этнографические вопросы занимали меня очень мало. Я хотел сам сочинить нечто вроде обрядовой церемонии, используя по своему усмотрению ритуальные элементы веками освященных в России деревенских свадебных обычаев. Я вдохновлялся этими обычаями, оставляя за собой полную свободу пользоваться ими так, как мне заблагорассудится. По тем же причинам, что в “Истории солдата”, мне хотелось показать рядом с актерами (танцовщиками) весь мой инструментальный аппарат, сделав его, так сказать, участником театрального действия. Исходя из этого, я хотел расположить оркестр на сцене, оставив свободную площадь для движения артистов. Меня несколько не смущало, что артисты на сцене будут в однородной одежде русского покроя, а музыканты — в современных вечерних костюмах. Напротив, это вполне отвечало моему замыслу создания маскарадного дивертисмента» (*Стравинский И. Хроника*. С. 81).

²² Принцип рефренности действует и в пределах картины, и в масштабе части сочинения.

²³ В ц. 50 верхний голос является переработанной цитатой из Октоиха — певческой книги Русской православной церкви. На это указал Р. Крафт.

мен природы», — эти слова составляют суть его эстетики и философии, опирающейся на триединство Природы, Человека и Фольклора, при этом фольклор осознается и как средство противостояния декадансу начала века, противовес разного рода экспериментам с их скоротечностью.

Технико-стилевые приемы, широко используемые композитором: ритмическая и акцентная нерегулярность, длительные остинато и полиостинато, полиладовость, попевочность с вариантностью, ударность и акцентность инструментальных приемов, инструментальная трактовка песенных попевок, — сближаются с принципами Стравинского. Однако есть и существенные отличия двух систем. В отличие от Стравинского с его микроструктурностью и вариационностью, Барток тяготеет к классическим протяженным формам и классической полифонической технике; в связи с другой национальной природой фольклора иной оказывается и интонационная природа тематизма. Кроме того, метод Бартока характеризует почти полное отсутствие игрового начала, «серьезность» форм и типов развития. Иными словами, суть расхождений со Стравинским кроется в иной эстетической позиции, во многом опирающейся на классические традиции.

В архиве композитора хранятся многочисленные проекты неосуществленных балетов и опер, мечта о создании сочинения для музыкального театра так и осталась неосуществленной. После нескольких десятилетий работы в области театральной, оркестровой, камерной и фортепианной музыки Барток пишет кантату **«Девять волшебных оленей» (Cantata profana)**²⁴ для двух солистов, двойного смешанного хора (разделенного на два самостоятельных четырехголосных хора) и тройного состава симфонического оркестра (1930) — первую часть предполагаемого триптиха кантат на основе румынского, венгерского и словацкого фольклора.

В основе либретто — сказочный сюжет румынских колинд²⁵ (рождественских колядок), манифестирующий идею вольной жизни на природе²⁶ и в свое время истолковывавшийся также и в политическом смысле. Три части идут без перерыва. I часть — экспозиция: рассказ хора о сказочном превращении девяти охотников — двухорная хоровая fuga (сцена охоты, с ц. 60); II часть — развитие: старик-крестьянин отправляется на поиски сыновей (восьмиголосный мотет) — речь Волшебного оленя (ария тенора в характере народно-эпической речитации) — мольба старика, обращенная к детям (монолог баритона), — хоровое фугато — дуэт тенора и баритона;

²⁴ Иногда именуемую «Светской кантатой». Премьера состоялась в Лондоне в 1934 году.

²⁵ Барток уже имел опыт работы с этим фольклорным жанром: в 1915 году им были созданы две тетради колинд, обработанных для фортепиано.

²⁶ Румынская народная баллада повествует об отце, девять сыновей которого, погнавшись во время охоты за оленем, пропали в лесу. Отец отправляется на поиски и находит их, однако сыновья превратились в оленей и отказываются возвращаться домой.

III часть — реприза: повторение изложения легенды (у хора звучит тематизм I части).

Особая красочность колорита заметна в импрессионистическом инструментальном вступлении и заключении I части, экспрессионистских эффектах и экспрессивной вокализации²⁷, сгущении диссонансов во II части.

Новизна стилистики — в синтезе попевочного тематизма с классическими полифоническими приемами (фугированные эпизоды) и экспрессионистскими эффектами (отголосок романтической программности). Сложность полифонической фактуры, политональное изложение, имитационно-каноническая ткань хоровых партий, монотематизм обнаруживают родство с квартетной техникой Бартока, а мотивно-формульный характер тематизма свидетельствует в пользу инструментальности его мышления. В своем сочинении композитор претворил многолетние фольклорные изыскания, не прибегая к цитированию фольклорных мелодий: «В *Cantata profana* лишь текст румынский. Тематический же материал собственного изобретения, в нем — никаких румынских наслоений <...>»²⁸. Румынско-венгерское фольклорное начало проявляется в элементах ладов народной музыки, ориентальных фиоритурах в партии тенора, обилии тритоновых и квартовых созвучий (особенно в драматической II части), переменнo-акцентной ритмике. В инструментальных речитативах композитор широко пользуется приемом венгерского народного исполнительства, которое называют *parlando rubato*, — выразительным квазиречевым интонированием инструментального текста в свободной метрике.

Литература²⁹

- Андриссен Л., Шёнбергер Э. Часы Аполлона: О Стравинском / пер. с нидерл. И. Лесковской. СПб., 2003.
- Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л., 1977.
- Вершинина И. Ранние балеты Стравинского. М., 1967.
- Вершинина И. Стравинский и Мусоргский // Мусоргский и музыка XX века / ред.-сост. Г. Головинский. М., 1990.
- Григорьева Г. Предисловие // Стравинский И. Свадебка: Партитура. М., 1985.
- Григорьева Г. Русский фольклор в сочинениях Стравинского // Музыка и современность: Сб. статей. Вып. 6 / ред.-сост. Т. Лебедева. М., 1969. С. 54–76.
- Друскин М. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. Л., 1982.
- И. Стравинский — публицист и собеседник / сост. В. Варунц. М., 1988.
- Игорь Федорович Стравинский // История зарубежной музыки: Учебник для музыкальных ВУЗов. Вып. 6 / ред. В. Смирнов. СПб., 1999. С. 28–102.
- Моисеев Г. «Три пьесы» для струнного квартета Стравинского // Стравинский в контексте времени и места: Материалы научной конференции / ред.-сост. С. Савенко.

²⁷ Сольные вокальные эпизоды близки экспрессивным оперным монологам.

²⁸ Цит. по: Нестьев И. С. 487.

²⁹ См. также список литературы к разделу 4.1.

- М., 2006. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 57). С. 86–111.
- Нестьев И. Бела Барток. Жизнь и творчество. М., 1969.
- Паусов Ю. О ладовом своеобразии «Свадебки» Стравинского // И. Ф. Стравинский: Статьи и материалы / сост. Л. Дьячкова. М., 1973. С. 214–249.
- Покровский Д. Структурная стилизация в «Свадебке» Стравинского // И. Ф. Стравинский: Сб. статей / сост. В. Варунц. М., 1997. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 18). С. 84–100.
- Савенко С. К вопросу о единстве стиля Стравинского // И. Ф. Стравинский: Статьи и материалы / сост. Л. Дьячкова. М., 1973. С. 276–301.
- Савенко С. Мир Стравинского. М., 2001.
- Стравинский в контексте времени и места: Материалы научной конференции / ред.-сост. С. И. Савенко. М., 2006. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 57).
- Стравинский И. Хроника. Поэтика / ред.-сост. С. Савенко. М., 2004.
- Стравинский Игорь. Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии / пер. с англ. В. Линник; общ. ред. М. Друскина. Л., 1971.
- Уйфалуши Й. Бела Барток. Жизнь и творчество / пер. с венг. М. Погань-Берталян, Л. Шаргина. Будапешт, 1971.
- Юсфин А. Фольклор и композиторское творчество // Советская музыка. 1967. № 8. С. 53–61.
- Ярустовский Б. Игорь Стравинский. Л., 1982.
- Andriessen L., Schönberger E. The Apollonian Clockwork. On Stravinsky. Oxford; New York, 1989.
- Goncharova N. The Metamorphoses of the Ballet «Les noces» // Leonardo. 1979. XII. P. 137–143.
- Igor Stravinsky: Trois pièces pour quatuor à cordes: Skizzen, Fassungen, Dokumente, Essays / hrsg. von H. Danuser. Winterthur, 1994.
- Jaubert J. Some Ideas about Meter in the Fourth Tableau of Stravinsky's *Les Noces*, or Stravinsky, Nijinska and Particle Physics // Musical Quarterly. 1999. LXXXIII. P. 205–226.
- Lindlar H. Christ-kultische Elemente in Strawinskys Bauernhochzeit // Melos. 1958. XXV. S. 63–66.
- Mazo M. Stravinsky's *Les noces* and Russian Village Wedding Ritual // Journal of the American Musicological Society. 1990. XLIII. P. 99–142.
- Morton L. Footnotes to Stravinsky Studies: Le Sacre du Printemps // Tempo. 1979. № 128. P. 9–16.
- Nabokov N. The Peasant Marriage (*Les noces*) by Igor Stravinsky // Slavic Studies of the Hebrew University of Jerusalem. 1978. III. P. 272–281.
- Nijinska B. Creation of «Les noces» // Dance Magazine. 1974. December. P. 58–61.
- Taruskin R. Stravinsky and the Russian Traditions. Oxford, 1996.

5.2. Неофольклоризм:

Родион Щедрин — «Озорные частушки».

Николай Сидельников — «Сокровенны разговоры».

Владимир Мартынов — «Ночь в Галиции»

(Николай Сидельников — «Русские сказки»)

Неофольклоризм органично вписан в панораму неостилевых тенденций второй половины XX века. Россия и страны бывшего Советского Союза занимают в этом движении ведущие позиции: если на Западе период 1950–1960-х годов совпал с композиторской фазой активного удаления от фольклора, русская (советская) музыка, напротив, сохраняет приверженность традиции претворения многообразных форм «интонационного самовыражения»¹ разных национальных культур. В советской музыке начала 1960-х процесс развития фольклорных тенденций не был монолитным, демонстрируя целую палитру образно-стилевых градаций. В качестве наиболее заметных выделились свиридовская линия и *новая фольклорная волна*² — специфически русское явление, обнаруживающее преемственность и с отечественной классикой, и с фольклорной линией И. Стравинского и Б. Бартока — ярчайшими полюсами стилевого притяжения. Новаии первой половины века нашли индивидуальное стилевое преломление у композиторов, творчество которых так или иначе соприкасается со сферой неофольклоризма: Р. Щедрина, С. Слонимского, Ю. Буцко, В. Гаврилина, В. Кикты. На начальном этапе эстетика и практика «новой фольклорной волны» выступали в качестве определенного противовеса авангардным техникам, однако со второй половины 1960-х годов наметились тенденции «встречного движения», стилевой ассимиляции, приведшие к самым разнообразным формам синтеза — жанров, типов звуковысотных систем, выразительных средств. Классически ориентированные и радикальные стилевые тенденции сближаются, новый принцип композиторского мышления реализуется в феномене *смешанной техники* — возникают, в том числе, и множественные версии совмещения фольклорного / нефольклорного компонентов: фольклор и серийность, фольклор и сонорика, фольклор и джаз³. Общим для всех индивидуальных неофольклорных решений является личностная интерпретация и опосредованность фольклорного начала, преломленного сквозь призму оригинальной концепции.

¹ Цит. по: Тараканов М. О русском. С. 45.

² Термин был предложен Л. Христиансен применительно к творчеству ряда советских композиторов (см.: Христиансен Л.). В исследовательской литературе период «новой фольклорной волны» условно датируют концом 50-х — серединой 70-х годов XX века.

³ См. об этом: Григорьева Г. Силевые проблемы. С. 63–85.

Одним из первых авторов, творчески воспринявших опыт Стравинского, стал **Родион Щедрин**⁴, введший в музыку второй половины XX века целые пласты русского фольклора: народный речитатив и народную манеру пения, плачевое голошение, игру на ложках, гармошечные наигрыши и т. д. Его сочинения 1950–1960-х годов — Первый фортепианный концерт (1954), опера «Не только любовь» (1961), **Первый концерт для оркестра «Озорные частушки»** (1963) — в разных жанровых условиях последовательно развивают одну и ту же фольклорную образную задачу, связанную с вокально-инструментальной обработкой частушки. В «Озорных частушках» оркестр (тройной состав) выступает как ансамбль тембровых групп и ансамбль солистов, чередование ярких соло создает эффект перебивки, состязания, академическая «концертность» в данном случае не противоречит родовым свойствам народного жанра — деревенским куплетам импровизационного плана, которые поочередно исполняются разными солистами, перебивающими, оспаривающими или дополняющими друг друга.

В сочинении Щедрина сомкнулись две традиции: кучкистский принцип глинкайских вариаций с тембровым варьированием тем и идущий от Стравинского попевочно-вариантный метод тематического становления. Форма представляет собой сочетание классической репризности целого со свободно-вариантным, политематическим комбинаторным строением разделов. В крупном плане очерчивается следующая структура: вступление (см. начальные такты в гетерофонной фактуре), где дважды подана «идея становления», «введения в обстановку» — свободные чередования попевок-частушек (5 тактов от ц. 2 — второй круг как «вторая экспозиция»); контрастная лирическая тема («страдания»), выполняющая функцию темы квазипобочной партии (ц. 8)⁵; центральный эпизод (начало в ц. 16, B-dur) — тема валторн и тромбонов; реприза «побочной», сопровождаемая высотной транспозицией темы (ц. 26), и кульминация на теме центрального эпизода в увеличении и каноническом изложении (ц. 44).

⁴ Родион Константинович Щедрин (р. 1932, Москва) окончил Московское хоровое училище (ныне имени А. В. Свешникова), затем Московскую консерваторию как композитор (класс Ю. Шапорина) и пианист (класс Я. Флиера). В 1965–1969 годах преподавал там же. Впоследствии занимал руководящие должности в Союзе композиторов: секретарь Правления СК СССР, в 1973–1990 годах — председатель Правления СК РСФСР. Народный артист СССР (1981), лауреат Государственной (1972) и Ленинской (1984) премий, кавалер ордена «За заслуги перед Отечеством» III степени (2002), член-корреспондент Баварской академии изящных искусств (1976), Берлинской академии искусств (1989), почетный член Общества Ф. Листа (США) (1979), почетный член Международного музыкального совета, почетный профессор Московской консерватории (1997).

⁵ О сонатности здесь можно говорить более чем условно. Образная атмосфера скорее свидетельствует в пользу реминисценций национальной традиции — вспоминаются, например, «русские» увертюры Балакирева, ярмарочные сцены «Петрушки» Стравинского и т. д.

Подобная комбинация признаков свободной рефренности с сонатной репризностью и вариационностью (вариантностью) типична для смешанных (свободных) форм, к категории которых относится и рассматриваемое сочинение⁶.

Композитор говорил: «частушке свойственна предельная краткость <...> выражения. Что касается ее специфически музыкальных черт, то это — квадратность построений, нарочитая примитивность, “малонотность” мелодики, узкий диапазон, синкопированный острый ритм, импровизационность, многократные вариантные повторы, часто меняющиеся сильные и слабые доли такта и, наконец, неперенное чувство юмора, как в тексте, так и в музыке»⁷. Ввиду отсутствия в Концерте вербального текста «чувством юмора» наделяется собственно музыкальное начало и, прежде всего, разнообразные способы изложения и работы с инструментальным тематизмом⁸. Сам тип тематизма ориентирован на воссоздаваемый жанр с его попевочной микротематической структурой. Непрерывающиеся вариации на частушечный материал составляют «фон» формы — идет ли речь об изложении и развитии темы «страданий» или тематизма центрального эпизода, на «заднем плане», в сопровождающих голосах постоянно присутствует частушка. Щедрин использует необычные приемы звукоизвлечения (например, удары рукой по корпусу валторны, смычком — по дереву нотных пюпитров) и звукоподражания (имитация гармошечного, балалаечного наигрышей⁹). Кроме того, в цифрах 12–13, 42, 51–53 в оркестр вводится необычный инструментарий — деревянные ложки (*Cucchiai di legno*).

Партитура содержит ряд остроумных музыкантских находок, к числу которых относятся *solì* струнников, сидящих на последних пультах (скрипка

⁶ Сам композитор считает форму «Озорных частушек» «по существу токкатой, тематизм которой складывается из множества мотивов — не одного-двух, а, может быть, семидесяти, когда тематическую функцию приобретает и тембр, и регистр и т. п.» (цит. по: Комиссинский В. С. 79).

⁷ Цит. по: Тараканов М. Творчество. С. 90.

⁸ Так, например, несколько гротескный характер начальной темы — частушки «Куда ветер-от не дунет» — создается во многом благодаря использованию дорийского лада, а эффект нескладной разноголосицы — противопоставлением диатонической темы и ее хроматического контрапункта. Отмечая необычный образный строй сочинения, М. Тараканов пишет: «Что прежде всего поражает нас в таком произведении <...> как “Озорные частушки”? Не только и не столько приметы популярного деревенского жанра, который обрел в этом Концерте для оркестра новое звучание. Захватывает *неожиданность* поворотов музыки, восхитительная *непредвиденность* ее течения. При этом знакомое, типовое вдруг поворачивается нежданной стороной, а в самой нарочитости воспроизведения примитива есть что-то покоряюще забавное» (Тараканов М. Традиции и новаторство. С. 34).

⁹ Эффект *quasi balalaika* производит звучание рояля с размещенной на струнах бумагой или треугольником (ц. 23).

в ц. 20–22 и альт в ц. 24), игра дирижера на рояле в ц. 35¹⁰, а также возможный Эпilog, который автор именует «выписанным бисом».

Смешанный тип техники складывается на основе объединения интонационно ясной диатоники и сгущенной хроматики, попевочных мотивов-формул и протяженного мелодического тематизма; обильно представлена свободная техника рядов (начало, ц. 3, 6), кластеры (в том числе, в их совмещении с диатонической темой — ц. 23), есть и квазиалеаторический фрагмент (ц. 60). Общий звуковысотный облик произведения тяготеет к синтезу тональных (нередко — в типах синтеза разновидностей одного или разных ладов) и вне-тональных элементов — как в одновременности, так и последовательно¹¹.

Сближение стилистики фольклора и современной техники композиции характеризует и ряд сочинений **Николая Сидельникова**¹² — композитора, считавшего себя наследником «русской линии» творчества Стравинского. Сочинения Сидельникова в большинстве своем программны, его симфоническое мышление тяготеет к театральности, яркой картинной образности. **Кантата «Сокровенны разговоры» для смешанного хора a cappella с эпизодическим участием ударных** (1975) была написана для Камерного хора под управлением Валерия Полянского. В основе семи частей — тексты народного происхождения, взятые из разных источников, включая сборник П. Киреевского¹³. Образно-звуковой мир сочинения вырастает из близкой к исповедальности, щемяще-откровенной манеры русской песни с ее чуть надрывной, «чувствительной» интонацией. Тематизм имеет синтетический характер, производный от слияния вокальных и инструментальных компонентов. К числу последних относится, к примеру, ритмико-гармоническая имитация гармошечных и балалаечных переборов, а также аккордовая фактура с «ухарской» ритмикой¹⁴. В построении хоровой мелодики велика роль трихордных, пентахордных попевок, помещенных в контекст свободной хроматики, — скользящие вне ладовых устоев, хроматические, опевающие, «воющие» интонации выполняют в цикле функцию «сквозных», одновременно наследуя и старинному жанру плача (причета), и современной

¹⁰ Стоя, дирижер должен играть на рояле одной правой рукой, левой продолжая управлять оркестром.

¹¹ Ярким образцом внетонального изложения и развития служит, к примеру, эпизод в ц. 19.

¹² Николай Николаевич Сидельников (1930, Тверь — 1992, Москва) окончил Московскую консерваторию (класс Е. Месснера, в аспирантуре — класс Ю. Шапорина). На II курсе был отчислен из консерватории за «модернизм», но потом восстановлен. Работал там же на кафедре сочинения: в качестве ассистента Ю. Шапорина и А. Хачатуряна (с 1958 года) и как преподаватель (с 1961 года). Заслуженный деятель искусств РСФСР (1992), лауреат Государственной премии РСФСР имени М. И. Глинки (1984).

¹³ Из которого заимствованы, в частности, слова хора «Уж вы, горы мои» (IV часть).

¹⁴ В подобных фрагментах нередко возникают параллели с ритмикой джаза или современными танцевальными ритмами.

тенденции сгущения хроматической ладовости¹⁵. Текст пронизан стихией говора: разбитые паузами и цезурами речитативные реплики-попевки, словесные повторы и возвраты, междометия — вплоть до утраты логической связи в тексте в пользу фонетической составляющей¹⁶. Особенно впечатляет прием передачи из партии в партию отдельных слов и слогов:

29

Музыкальный фрагмент, включающий вокальную партию (Т. и В.) и фортепианную партию (P.). Текст песни: «же-то / чет, чет, / чет, чет, / ро-(ха) па-». Музыкальные обозначения: *con moto*, *p*, *mf*, *rit.*

I часть «Эпиграф» («Зима») концентрирует ведущие типы интонационности и вводит лейтритм-остинато — типично русский песенный пятидольник, положенный в основу остро синкопированного припева «Зимушка-зима»:

30

Andantino tenerissimo

Музыкальный фрагмент, включающий вокальную партию (S., A., T., B.) и фортепианную партию (P.). Текст песни: «зи - муш - ка - зи - ма, / зи - муш - ка - зи - ма, / зи - муш - ка - зи - ма, / зи - муш - ка - зи - ма, / Я про - шу те - бя:». Музыкальные обозначения: *Andantino tenerissimo*

В прочтении текста чередуются одноголосный говор и хоровой плач — возгласы, реплики, аффектированные мотивы-повторы.

II часть («Ходил, гулял Ванюшка») — драматическая сцена, повествующая о несчастливой женской доле. Полифонические наложения разных ти-

¹⁵ Автор говорил об использовании в качестве ассоциативного образа «вытья», «гармошечности» <...> действующих по принципу дополнительности к хоровой массе голосов» (цит. по: Григорьева Г. Николай Сидельников. С. 55).

¹⁶ В контексте образности кантаты такая техника работы со словом призвана создать впечатление разногласия, удалого разгула.

пов интонирования образуют многосоставный тембро-звуковой комплекс, в котором функцию лейтобразования выполняет возглас на звуке «а...» — зачин, типичный для русской протяжной песни. Этот возглас, рождающий интонацию плача с тритоновым ходом и соскальзыванием с альтерированной ступени на натуральную, множится в голосовых передачах от партии к партии, производя эффект эха.

III часть («Разбойная песня») представляет собой род скерцо. В условиях быстрого говора строки текста, расчлененные на слова и слоги, поделены между партиями басов. Пятидольный размер не соответствует стихотворному метру, отсюда — характерная варьированная акцентность, сопутствующая текстовому изложению. В середине части вновь появляется лейтритм, на этот раз — на словах «слёзно девушка». В репризе начальный музыкальный материал звучит в транспозиции на тон вверх.

Хоровая звукопись IV части («Уж вы, горы мои») основана на фактурных приемах не вокального происхождения — имитации, воссоздающие вопросно-ответную переключку инструментальных наигрышей, рождает эффект стереофонии¹⁷. В подражание народной манере исполнения плачей голоса озвучивают интонации причета с вариантным скольжением по смежным ладовым вершинам. Гротескная плясовая вторгается внезапно, производя резкий жанровый слом. Реприза носит синтезирующий характер, объединяя оба жанровых пласта.

В V части («Шла эскадра») использован нетрадиционный для хоровой музыки прием свиста, в музыкальную ткань вводится барабан — второй из ударных инструментов, заявленных в партитуре¹⁸. Жанр военной песни нарочито искажен неквадратностью и обилием говора. В этом разделе композитор цитирует элементы народной солдатской песни (на словах «ничего в волнах не видно»), которая впоследствии (буква N партитуры) как контрапункт звучит у хора, поющего с закрытым ртом.

В VI части («Туманы»), написанной в характере причета с эффектом экспрессивного «воя», вновь появляется лейтритм. VII часть («Последний плач гармошки») является динамической репризой I части, при этом главным фактором динамизации выступает ладовое и тесситурное обострение варьированного припева.

Образная драматургия кантаты выстраивается на основе используемого композитором комплекса жанровых архетипов, который включает как архаические, протожанровые (плач, причет), так и более современные образцы (лирическая протяжная и плясовая песни, военная песня). По линии переключения из одной жанровой сферы в другую происходит развитие и интонационного «сюжета», объединяющего фольклорные элементы и современный контекст.

¹⁷ Один из эпизодов содержит ремарку «подражая уханью совы».

¹⁸ Ранее, во II части, автором был использован треугольник.

Принципиально иной уровень работы с фольклорным материалом представляет творчество **Владимира Мартынова**¹⁹. Начав путь как один из наиболее радикальных авангардистов, композитор еще в студенческие годы занялся исследованием и собиранием фольклора: осуществленные им в 1960–1970-е годы фольклорные экспедиции в различные районы России, на Северный Кавказ, Центральный Памир, в горный Таджикистан, по его словам, «поменяли все жизненные представления, в том числе, взгляд на профессиональную музыку»²⁰. Этот интерес к традиционному искусству как этическому и духовному ориентиру сопутствовал всем поворотам непростой творческой эволюции Мартынова, различными этапами которой были освоение серийной техники и увлечение рок-культурой и электроникой, разработка собственной версии минимализма и неоканонический стиль²¹.

В русле эстетики неоканонизма находится и *авантфолковая инструментальная композиция «Ночь в Галиции» для фольклорной группы и струнного ансамбля на тексты В. Хлебникова и русалочьих песен из «Сказаний русского народа» И. П. Сахарова (1996)* — сочинение с открытыми границами, которое в равной степени может быть воспринято и понято как русский традиционный театр, магический ритуал-обряд, концертное сценическое действо или концептуалистская акция²². Реша-

¹⁹ Владимир Иванович Мартынов (р. 1946, Москва) окончил Московскую консерваторию в 1970 году как композитор (класс Н. Сидельникова), в 1971 — как пианист (класс М. Межлумова). С 1973 года работал в Московской экспериментальной студии электронной музыки. В 1975–1976 — участник Ансамбля старинной музыки (блок-флейта), в 1976–1977 — участник Московского ансамбля солистов (клавишные). Издал ряд нотных сборников из произведений европейского Средневековья и Возрождения. В 1977 году создал рок-группу «Форпост», затем группу «Бумеранг». С 1978 прекращает композиторскую деятельность; с 1979 — певчий на клиросе, преподаватель регентской школы и Духовной академии в Троице-Сергиевой Лавре, занимается расшифровкой и реконструкцией анонимных канонических памятников древнерусского богослужебного пения. В 1983 создал ансамбль древнерусского пения при издательском отделе Московской патриархии. В 1984 возвращается к композиции. Автор нескольких монографий (см. список литературы). Один из основателей Центра развития и поддержки новой музыки «Devotio Moderna». Лауреат Государственной премии РФ (2003).

²⁰ Цит. по: Катунян М. С. 43. Как пишет исследователь, «признание за искусством “традиционных потоков” приоритета над искусством академической композиторской традиции, склоняющимся всё более к субъективному творчеству, к кризису самовыражения, было кардинальным итогом изучения фольклора» (Там же).

²¹ О творческой эволюции В. Мартынова см. также в разделе 8.4 настоящего пособия.

²² Характерно, что каждое новое исполнение «Ночи в Галиции» становится и ее новой музыкально-сценической версией: меняется состав номеров, костюмы и манера пения, состав участников и их сценография — вплоть до экспериментов с художественным оформлением спектакля, в которых, в частности, принимал участие известный мастер геометрической абстракции и автор концепции артефакта художник Ф. Инфанте.

тельный выход и за пределы академизма, и за пределы *опус-музыки* осуществлен в выборе необычного исполнительского состава: композиция написана в расчете на струнный ансамбль, умеющий играть в народном духе, и фольклорных певцов, владеющих техникой народного пения²³, — замысел, отражающий радикально новаторский принцип композиторского мышления в подходе к фольклору с позиции аутентики и синкретизма. Синтез пения, танца и игры на почве объединения фольклорных элементов с минималистским методом репетитивности составляет каркас этой масштабной композиции — образец мастерской работы автора с материалом, рождающей ощущение подлинности, *предельности* фольклора²⁴. Обращаясь к звуку, интервалу, попевке — первоэлементам музыки, Мартынов организует выстраиваемый текст «внеличными» конструктивными средствами, к которым относится, в частности, репетитивная техника и техника микроизменений. В условиях статичности гармонических процессов повторение и комбинаторика мелодических оборотов-формул обретают эффект калейдоскопа: одни и те же или похожие элементы складываются в новые сочетания, образуют неожиданные конфигурации — время утрачивает свойство линейного, горизонтального развертывания, звуковое пространство исследуется по вертикали и в глубину. Комбинируясь, краткие попевочные структуры на базе малообъемных звукорядов образуют оригинальные лады, воссоздающие архаику обрядовости, мистический колорит языческого карпатского (сербско-польско-гуцульского) фольклора (см. пример 31).

В контексте авторской теории *конца времени композиторов* оперирование внеиндивидуальным *праматериалом* и «внеиндивидуальной» техникой композиции в сочетании с воссозданием фольклорной модели временной (пространственной) нелинейности является образцом сознательной типизации мышления, нового канонизма, суть которого — не в личностном, но в системном типе высказывания, не в изобретении нового, но в комментарии к заимствованному. Показателен в этом смысле и текстовый слой произведения, объединяющий языческую архаику и авангард: древнейший календарный «внеличностный» язык русалочьих закличек и хлебниковскую аллегорическую заумь — коллаж из поэмы «Лесная тоска» и стихотворения «Ночь в Галиции», в котором также использованы материалы из книги Сахарова «Сказания русского народа» (песни ведьм и русалок)²⁵.

²³ Сочинение написано для ансамбля солистов «Академия старинной музыки» Татьяны Гринденко (с 1996 года — ансамбль «OPUS-POSTH») и Ансамбля народной музыки Дмитрия Покровского (с 1999 года — Ансамбль народной музыки имени Дмитрия Покровского).

²⁴ О предельном слое фольклорного интонирования см. в разделе 5.1 настоящего пособия.

²⁵ Как известно, в своем творчестве Хлебников нередко обращался к фольклорным и этнографическим источникам, заимствуя персонажи, мотивы или цитируя

И О И А О И О И А О И О И А ЦОЛК И О И А О И О И А О И О

Э Э Э И И И У У У

Э Э Э И И И У У

О Э Э Э И И И У

А А А О О О Э Э Э И И И

А А А О О О Э Э Э И И И

А А А О О О О Э Э Э И И И

жанр, — в качестве выразительного средства, а также для обоснования собственных теоретических идей. В ряде случаев фольклорные элементы переплетаются с литературными, историческими и прочими аллюзиями, что превращает тексты поэта в символические, вневременные вербальные структуры.

В слитной структуре целого выделяются 13 разделов:

1. ААА ООО ЭЭЭ ИИИ УУУ
2. Пали вои полевые на речную тишину
3. Твои губы — брови тетерева
4. Ты, это, ветер, ты?
5. На обрыве, где гвоздика
6. Беру в свидетели потомство
7. Всюду тени те, меня тянете
8. Там не та темнота, вы ловите мошек стада
9. Как черный ветер
10. С досок старого дощаника
11. Слышишь, ветер, слышишь ужас
12. Ля ля ля, девушки, ля!
13. Пospешите, пастушата!

В буклете к диску с записью «Ночи в Галиции» Мартынов пишет: «К концу средневековья музыка стала изменять своим соседям по квадривиуму — арифметике, астрономии и геометрии. Музыка сблизилась с грамматикой, риторикой и диалектикой — дисциплинами, образующими тривиум, за что и понесла суровое наказание, попав в сети литературы. На протяжении всего нового времени, подобно хлебниковской русалке, музыка изнемогала и билась в этих коварных сетях»²⁶. Обращаясь к архаическим принципам структурирования музыкального времени, композитор ссылается на три принципа формообразования в «Ночи в Галиции»: репетитивность, аддицию и принцип бинарных оппозиций. В свою очередь эти прекомпозиционные логические нормы являются разновидностями структурных обрядовых архетипов круга, ряда и агона. Анализируя структурную логику современной музыки с позиции соответствия данным архетипам, М. Катунян рассматривает сочинение Мартынова в аспекте действия принципов аддиции — субтракции²⁷, указывая на числовые прогрессии от 1 до 8 и, соответственно, от 8 до 1: «Развитие путем аддиции идет от минималистских первоэлементов — звуков-точек — через попевки в объеме секунды, потом терции и так далее — к октаве. А потом звуки убывают до одного»²⁸.

В «Ночи в Галиции» помимо диатоники (G-dur в последнем разделе сочинения) использован целый комплекс интервальных родов: экмелика,

²⁶ Мартынов И. [Предисловие] // Мартынов И. Ночь в Галиции / Long Arms Records, CDLA 01029. [М.,] 2001. [Буклет к компакт-диску].

²⁷ Аддиция — ряд возрастающих циклов, субтракция — ряд убывающих циклов.

²⁸ Катунян М. Новый тривий. С. 185. Расширение звукового амбитуса в вокальном пласте происходит следующим образом: секунда (разделы 2–3), терция (разделы 4–5), квинта (разделы 6–7), секста (разделы 8–9), септима (разделы 10–11), октава (разделы 12–13). Вместо кварты представлен тритон. На последней странице партитуры звучание сворачивается в однозвук, свой — для каждой из групп.

микрохроматика, олиготоника, миксодиагностика и гемиолика²⁹. Специфическую трактовку получает и текстовый параметр: сфера нечеловеческого (природного и божественного) озвучена магическим алфавитом — фонемами и слогами (см. пример 31), в то время как мир людей связан со словом. Структурирование текста отражает концептуальную идею круга: «высший космический порядок олицетворен алфавитом <...> — его разрушение символизируют поэзия и песни и потом — возвращение к изначальному космическому порядку — алфавиту»³⁰.

Преодолевая ситуацию академического концерта и замкнутую структуру *опус-музыки*, создавая новую среду музицирования, уникальный опус Мартынова объединяет аутентичную и авангардную традиции исполнения — общим основанием для них оказывается архаика фольклора. В свою очередь эта канонически-сложившаяся модель с ее магией и ритуальностью становится для композитора отправной точкой для формирования смыслового и звукового пространства, играющего гранями множественных контекстов, — то, что в системе авторской теории является одним из принципов *посткомпозиции*. Ощущение подлинности происходящего и звучащего рождает иллюзию неавторской музыки, однако не в этом ли парадоксе и заключается искусство композитора?

Литература

- Григорьева Г. Истинно русский композитор: о музыке Н. Сидельникова // Музыка из бывшего СССР: Сб. статей. Вып. 2 / ред.-сост. В. Ценова. М., 1996. С. 75–92.
- Григорьева Г. Николай Сидельников. М., 1986.
- Григорьева Г. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М., 1989.
- Катунян М. На границе реального и виртуального: хепенинг, игровая структура, мультимедиа // Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве: Сб. статей / ред.-сост. А. Цукер. Ростов н/Д, 2005. С. 294–306.
- Катунян М. Новый тривий XX века: звук, число, обряд (А. Пярт, Л. Рубинштейн) // Миф. Музыка. Обряд: Сб. статей / ред.-сост. М. Катунян. М., 2007. С. 179–194.
- Катунян М. Параллельное время Владимира Мартынова // Музыка из бывшего СССР: Сб. статей. Вып. 2 / ред.-сост. В. Ценова. М., 1996. С. 41–74.
- Комиссинский В. О драматургических принципах Р. Щедрина. М., 1975.
- Мартынов В. Время Алисы. М., 2010.
- Мартынов В. История богослужебного пения. М., 1994.
- Мартынов В. Зона *opus posth*, или Рождение новой реальности. М., 2005.
- Мартынов В. Конец времени композиторов. М., 2002.
- Мартынов В. Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси. М., 2000.

²⁹ Не все указанные системы находят отражение в партитуре, часть их возникает как результат фольклорной манеры пения исполнителей.

³⁰ Катунян М. Параллельное время. С. 67. «Круговая» текстомзыкальная драматургия находит опору в сюжете, последовательно проходящем суточные временные фазы: день — ночь — рассвет.

- Мартынов В. Музыка, космос и космическое пространство // Миф. Музыка. Обряд: Сб. статей / ред.-сост. М. Катунян. М., 2007. С. 26–30.
- Мартынов В. О музыкальном смысле, содержании и — немного — о конце времени композиторов // Амрахова А. Современная музыкальная культура. Поиск смысла: Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах. М., 2009. С. 159–165.
- Мартынов В. Пение, игра и молитва в русской богослужебнопевческой системе. М., 1997.
- Мартынов В. Пестрые прутья Иакова. М., 2008.
- Родион Щедрин // История отечественной музыки второй половины XX века: Учебник / отв. ред. Т. Левая. СПб., 2005. С. 120–138.
- Синельникова О. Монтаж как принцип музыкального мышления Родиона Щедрина: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2004.
- Синельникова О. Принцип монтажа в инструментальной музыке Родиона Щедрина. Кемерово, 2007.
- Тарakanов М. О русском национальном начале в современной советской музыке // Советская музыка на современном этапе. М., 1981. С. 42–69.
- Тарakanов М. Творчество Родиона Щедрина. М., 1980.
- Тарakanов М. Традиции и новаторство в современной советской музыке // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982. С. 30–51.
- Холопова В. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М., 2000.
- Христиансен Л. Из наблюдений над творчеством композиторов «Новой фольклорной волны» // Проблемы музыкальной науки: Сб. статей. Вып. 1 / редкол.: Г. А. Орлов, М. Е. Тараканов, Ю. Н. Тюлин и др. М., 1972. С. 198–218.
- Щедрин Р. Монологи разных лет / сост. Я. Платек; коммент. Е. Власовой. М., 2002.
- Щедрин. Р. О прошлом, настоящем и будущем: Беседа с Н. Ярмолинцем // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 22–24.
- Эволюция хоровых жанров // История отечественной музыки второй половины XX века: Учебник / отв. ред. Т. Левая. СПб., 2005. С. 480–513.
- Эсаулова Т. Языки культуры в вокально-хоровом творчестве Николая Сидельникова: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2005.

5.3. Фольклор и двенадцатитоновость:

Роман Леденёв — «Попевки».

Сергей Слонимский — «Концерт-буфф».

Родион Щедрин — «Звоны».

Здисон Денисов — «Плачи»

Оригинальная форма синтеза фольклора с двенадцатитоновостью в ее различных видах — одно из принципиальных завоеваний музыки второй половины XX века¹. На русской почве тенденция обрела свою специфическую версию на пути объединения ладово-мелодических элементов народной музыки с двенадцатитоновостью серийного типа в противовес «вненациональной» интерпретации двенадцатитонового материала в шёнберговской традиции. Предпосылкой подобной ассимиляции явилась общность ряда характеристик, свойственных обеим системам: в частности, мотивно-попевочная структура тематизма, опора на технику микромотивной комбинаторики, вариантность (вариационность) как принцип построения формы². Иная возможность синтеза возникла на основе преломления фольклорных вокальных и инструментальных жанровых «лексем» (плач, причет, колокольный звон, пляс) в их предельно заостренном, часто гротескном выражении через хроматику и микрохроматику, сонористические приемы, разного рода тембровые эффекты.

Среди отечественных композиторов, в 1960-е годы обратившихся к двенадцатитоновой и серийной технике, — *Роман Леденёв*³. Активное

¹ Речь идет не только о серийной двенадцатитоновости, но и о двенадцатитоновости с диатонической основой (Прокофьев), двенадцатитоновых звукорядах на основе ладового синтеза (Барток) или «гибридности» народной ладовой диатоники и собственных ладовых систем (Шостакович), «тонально рассредоточенной двенадцатитоновости» (термин М. Тараканова), опирающейся на «скользящие» ладовые опоры (Щедрин), хроматической двенадцатитоновости и т. д.

² Согласно наблюдениям фольклористов, процессы ладового обновления в фольклоре любой национальной культуры также приводят к двенадцатитоновым ладовым структурам.

³ Роман Семёнович Леденёв (р. 1930, Москва) в 1948 окончил Центральную музыкальную школу (ЦМШ, классы сочинения Е. Месснера и В. Шебалина), в 1955 окончил Московскую консерваторию, где обучался в классах Н. Ракова и А. Александрова, в 1958 — ассистентуру-стажировку (класс А. Александрова). В 1956–1964 преподавал там же на кафедре теории музыки. С 1978 ведет класс сочинения, с 1991 — профессор кафедры сочинения. Преподаватель ЦМШ по классу композиции (с 2006). С 1964 работал в репертуарно-редакционной коллегии Министерства культуры СССР. В 1970–1973 и 1995–2006 — секретарь Правления Союза композиторов РФ. Член Союза кинематографистов. Член Международной академии творчества. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1982), народный артист РФ (1995), лауреат Государственной премии РФ (1997), лауреат премии Российского авторского общества (2005).

освоение метода происходило в афористичных формах инструментальной миниатюры, *музыке для состава* — в этот период появляются камерные циклы «Шесть пьес» для струнного квартета и арфы (1966), «Десять эскизов» для камерного ансамбля, «Семь настроений» для инструментального ансамбля (1967), «Три ноктурна» для камерного оркестра (1968), чуть позже — «Четыре зарисовки» для камерного ансамбля (1972). При очевидной близости веберновской традиции микроформ миниатюры Леденёва в то же время обнаруживают определенный вектор эволюции от Веберна к Стравинскому и Бартоку — иными словами, от микромотивности и свободной атональности — к попевочности на фольклорной основе. В годы «стадиального» увлечения современными техниками композитор осуществляет синтез гемитоники как средства организации звуковысотности с попевочностью диатонического (или частично диатонического) типа⁴ на базе их комплементарного взаимодействия, при этом ведущая роль отведена вариантности мелодического (звуковысотного) характера.

Увлечение Веберном, сменившее период поклонения Прокофьеву, Леденёв считает одной из вех своей творческой биографии, замечая при этом: «<...> мои творческие устремления не находятся в узких рамках. Даже в каком-то чрезвычайно сильном авангарде я могу услышать то, что мне близко. Я люблю тонкость, изящество, красоту — всё это может быть и в авангардной музыке. К сожалению, она сильно скомпрометировала себя тем, что в ней много резкой музыки, диссонантной без нужды. Я помню, что когда я занимался экспериментальной музыкой, консонанс как бы вообще изгонялся из употребления. Интересными интонациями считались ходы на септиму, например, или на нону, однако это быстро надоело. Дело не в каких-то приметах языка этого времени, тут каждый композитор должен по-своему открывать для себя возможности, а главное, знаете, не должно быть музыки по моде, потому что мода — это всё-таки слепое подражание»⁵.

О наступившей стилевой переориентации свидетельствуют **«Попевки» — цикл из пяти пьес для струнного квартета оп. 21 (1969)**. Основой

⁴ Именно в этом принципиальное отличие «русской» версии двенадцатитоновости Леденёва от двенадцатитоновости Веберна.

⁵ Интервью М. Якшиевой с Р. С. Леденёвым (декабрь 2006 года). «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»: сайт. URL: <http://www.mosconsv.info/page.phtml?11049>.

«Веберн произвел очень большое впечатление, особенно его ранние сочинения. Надо сказать, что я так и остался “при раннем Веберне”; его поздние работы казались мне более формальными, тогда как в предшествующих я нашел емкую выразительность при чрезвычайной краткости изложения, скупости музыкального материала. Короткие попевки, мелодические фразы. Каждый звук образный, содержательный, вмещающий в себя очень многое» (Леденёв Р. Помогать обновлению. С. 4).

звукорисующего мышления становится модальность, техника веберновского типа (детальная, полифонически разработанная фактура, микромотивный склад с опорой на хроматику) синтезируется с попевочным принципом Стравинского. Каждая из пьес демонстрирует свой способ тематической (неофольклорной) организации, в каждой по-своему реализованы сходные принципы структурирования и развития: строфичность на основе вариантного обновления тематического материала, полифонические (как правило, полиладовые) формы наложения мотивных вариантов, попевочная комбинаторика, сочетание сегментов «белоклавишной» и «черноклавишной» диатоник, подголосочность гетерофонного типа.

Первая пьеса — это микроформа, образованная тремя «строфами» — вариантными проведениями тематического материала. Тема формируется нанизыванием по горизонтали звеньев попевочной диатоники, двенадцатизвуковой ряд постепенно «набирается», являя собой итог тематического процесса: 7 единиц «белой» диатоники, 4 единицы «черной» диатоники и общий тон *fis*:

32

The musical score is for Violoncello, Moderato con sord. It consists of three staves of music. The first staff begins with a *p* dynamic, marked *cantabile, molto rubato*, and ends with a *poco accel.* marking. The second staff starts with *a tempo* and *pp* dynamics, includes a first ending bracket labeled '1', and ends with a *poco accel.* and *cresc.* marking. The third staff begins with *rit.* and *p* dynamics, followed by *a tempo* and *pp dolcissimo*, and concludes with a *rall.* marking.

Написанная в игровом, плясовом духе, вторая пьеса характеризуется темповыми сдвигами и ритмической иррегулярностью⁶. Три проведения темы демонстрируют ее постепенное усложнение на основе новой попевочной комбинаторики и активизации приемов метрических смещений и нерегулярной акцентности. В двух первых проведениях теме, образованной сочетанием попевок — диатонических и гemitонно-прилегающей, — предшествует вступительный раздел с набором оstinатных формул и бурдонной «пустой» квинтой первой скрипки в качестве фона. В коде (*Presto*) имитационно обыгрывается первая из двух диатонических попевок темы.

⁶ Эта пьеса особенно близка первой из «Прибауток» Стравинского.

Исходный комплекс третьей пьесы представляет «фон» полиладового характера, нижний диатонический пласт которого рождает тему-мелодию в характере духовного стиха (Violino I). Последующее изложение материала сопровождается его разработкой и выдвиганием на первый план новых структурно-тематических компонентов — таких, как полиладовые «кадансы» и ансамблевая гетерофония. Последнее, четвертое, проведение оказывается «фоном» без темы, точнее, «фон» сам становится темой, чтобы в конце концов раздробиться на отдельные сегменты.

Четвертая пьеса написана для трио без участия виолончели и представляет собой миниатюрную репризную форму со сглаженными гранями, фактурную основу которой составляет полифония гетерофонного типа.

Финальная пятая пьеса выделяется строгим оstinatным ритмом, сопровождаемым перебивкой акцентов. Пять проведений темы аналогично тому, как это было в предшествующих пьесах, демонстрируют вариантное усложнение тематического процесса. В коде (Meno mosso, ц. 7) происходит возврат к начальному материалу сочинения — одной из диатонических попевок темы первой пьесы (Violoncello, Violino I).

Микромотивная и звуковысотная вариантность, ведущая роль мелодического тематизма, диатоничность попевок в соединении с детально разработанной полифонической фактурой характеризуют цикл Леденёва как яркий образец «русского вебернианства» (С. Савенко).

Оригинальный пример соединения новейших принципов композиции с фольклором демонстрирует **Концерт-буфф для камерного оркестра** (1964) **Сергея Слонимского**⁷, появившийся в контексте серии «левых» опусов 1960-х годов — скрипичной Сонаты (1960), «Пасторали и токкаты» для органа и вокально-симфонического цикла на народные слова «Песни вольницы» (1961), фортепианной Сонаты (1962), «Диалогов» — инвенций для

⁷ Сергей Михайлович Слонимский (р. 1932, Ленинград) с 1940 обучался в музыкальной школе Петроградского района Ленинграда у А. Артоблевской (фортепиано) и С. Вольфензона (композиция), затем — в Центральной музыкальной школе (классы композиции Е. Месснера и В. Шебалина) и в Средней специальной музыкальной школе-десятилетке при Ленинградской консерватории (класс фортепиано С. Савшинского, классы композиции Б. Арапова и Ю. Балкашина). В 1950 поступил в Ленинградскую (ныне С.-Петербургскую) консерваторию, которую окончил по специальностям композиция (1955, класс О. Евлахова) и фортепиано (1956, класс В. Нильсена). В 1958 окончил аспирантуру консерватории по специальности музыковедение (класс Т. Тер-Мартirosяна). С 1959 — преподаватель теоретических дисциплин, с 1967 — преподаватель композиции там же. С 1976 — профессор. Кандидат искусствоведения (1963). Лауреат Государственной премии РСФСР имени М. И. Глинки (1983), народный артист РСФСР (1987). Кавалер ордена Командорского Креста (Польша, 2003), кавалер ордена «За заслуги перед Отечеством» IV степени (2008). Лауреат Государственной премии РФ (2002), международной премии «Балтийская звезда» (2009). С 1993 — действительный член Российской академии образования.

квинтета духовых и вокального цикла для меццо-сопрано и флейты «Польские строфы» (1964), струнного Квартета «Антифоны» (1968).

Двухчастная структура Концерта — I. Каноническая fuga и II. Импровизация — отражает два стиля как две системы мышления: каноническая тройная fuga на додекафонную тему сменяется импровизациями, где серийность уступает место свободному калейдоскопу ярких танцевальных тем.

Три темы fugи мало различимы в общем додекафонном контексте. Если первая тема (ц. 2) звучит у солирующего альта, акцентируя начальный мотив *c-d-f-e⁸*, то вторая (ц. 5) и третья (ц. 9) темы погружены в сплошную хроматику со всё более уплотняющейся полифонической фактурой однородных струнных тембров и не дифференцируются на слух. Между темами есть интонационно-ритмическое родство, что демонстрируют начальное ядро и продолжение, достраивающее ряд до 12 звуков. Три экспозиции построены на серийно-полифоническом принципе; первая экспозиция использует тему и как главный мелодический голос, и как интонационный материал противосложений, и как канонический компонент техники в постепенно складывающейся сверхмногоголосной фактуре (ц. 3, 4). Транспозиции темы-серии суть ответы с точки зрения fugи. Вторая экспозиция вносит несколько иной оттенок выразительности — *staccato* усиливает элемент «буффонности». Тотально-тематическая ткань включает не только новую тему и ее транспозиции в ответах, но и материал первой экспозиции в качестве двух удержанных противосложений⁹. Канон сопровождает каждое из проведений второй темы в главном голосе. В третьей экспозиции вводится *pizzicato*, служащее едва ли не главным «опознавательным знаком» новой грани формы. Это — постепенное объединение всех струнных на пути к кульминации. Начало темы от звука *c* — намек на начало репризы (в ц. 12 — соло трубы). Завершающий раздел представляет собой сверхмногоголосную стретту на три темы (ц. 15), развитие которой останавливает введение кластеров.

Если fuga целиком лежит в русле классической полифонии, строгость которой умножена канонической додекафонной техникой, то импровизации погружают в стихию танцевальных ритмов — латиноамериканских и русских плясовых. Создается своеобразная циклическая структура, в недрах которой сосуществуют предельно контрастные образные сферы, представленные разными типами мышления и жанрами. При этом связь данных сфер, как и представляющего их тематизма, очевидна: II часть строится как цепь колористических вариаций глинкинского типа на три темы, каждая из которых легко выводится из додекафонного ряда I части.

⁸ Строение темы типично для композитора сцеплением диатонических попевок. См., к примеру, двенадцатитоновый ряд фортепианной Сонаты, тему fugи скрипичной Сонаты и другие сочинения.

⁹ Ср. ц. 4 с ц. 6, 7, 8, где одновременно звучат вторая тема и вариант первой темы с ее контрапунктом.

Новизна образной концепции — в буффонном наклонении цикла: резкий контраст стилей оборачивается их комическим противопоставлением. В Концерте использованы строгая серийность и свободная мотивная вариантность, четвертитоновость и кластеры, алеаторика и пуантилизм — почти исчерпывающий «набор» техник середины 1960-х, дополненный необычными приемами игры на духовых и игрой на струнах фортепиано. Фольклорная направленность музыки опирается на синтез традиций, идущих от Стравинского и Бартока: ритмическая вариантность, акцентные смещения, специфическая гармонизация (например, «бартоковские» тритоны в ц. 23), попевоочное нанизывание кратких мотивов с вариантной основой (из серийной темы), политональные и полиладовые соотношения (ц. 27).

Образец смешанной техники представляет партитура **Второго концерта «Звоны»** для большого симфонического оркестра (1968) **Родиона Щедрина**: материал, опирающийся на фольклорные истоки, помещен в контекст сонорики и свободной двенадцатитоновости. Композитор использует четверной состав оркестра с большим количеством ударных, включающим набор разновысотных колоколов (18 *Campane ordinario*, 5 *Campane russe* и 3 *Campanacchi* в составе *Batteria I*). Показательно обращение к колокольности, в XX веке нередко трактуемой как символ катастрофизма мироощущения. Одночастное программное сочинение наследует традиции превращения звонов в русской музыкальной классике и в целом — традиции русского эпического симфонизма¹⁰. Вместе с тем, попевоочный характер тематизма генетически родственен микромотивным структурам импрессионизма — «бликовый» склад тем, их калейдоскопическая смена близки стилистике Дебюсси и позднего Римского-Корсакова. Логика драматургического развития пьесы основана на постепенном расширении сферы колокольного звучания, в финале выливающегося в тему, ассоциирующуюся со стилистикой знаменного распева — символа духовной мощи и величия русской нации (ц. 23), тему, «расстреливаемую» на самом пике своего становления¹¹. Жанровые аспекты колокольности реализованы в полифонии сонорных блоков: здесь и тревожный набат (ц. 12), и перезвон-величание

¹⁰ Р. Щедрин в связи с этим произведением говорит об «эпической перспективе»: «Мне думается, что старинный колокольный звон — это целая область русской музыкальной культуры со своими древними традициями, специальной терминологией, со своей азбукой и т. д. Некоторые принципы колокольного звона — разумеется, трактуемые весьма свободно, — использованы в этом сочинении, также, впрочем, как и некоторые элементы старинного русского безлинейного нотного письма — так называемые “крюки” для записи знаменного распева. Некоторые страницы “Звонов” вдохновлены живописью величайшего русского художника Андрея Рублёва» (цит. по: *Холопова В. Путь по центру*. С. 67).

¹¹ В последнем такте партитуры ремарка: «*Pistola solo shot-effect*» — указание на имитацию револьверного выстрела.

(ц. 18), и похоронный звон (ц. 22)¹². Изложению материала сопутствует масса исполнительских ремарок, акцентирующих внимание на эффектах гула, отзвука, парения и т. д.

В т. 2 вступления у флейт комплементарным образом изложен основной двенадцатитоновый ряд, впоследствии получающий самую разнообразную сонорную разработку: от фугированной (ц. 1, 9) — до кластерной (ц. 8). Начальный сонорный комплекс выполняет роль фона для звуковых «событий», различные его модификации сопутствуют сменам фактурно-тематических блоков — единство композиции «Звонов» возникает, в том числе, и на основе общего процесса постепенной динамизации ритмики, тембрики, тематизма¹³. Процесс изменений-переходов темброкрасочных звучностей осуществляется либо плавно, либо на контрастной основе — всякий раз символом нового качества звучания служит смена темпа. Широко используется принцип полиостинато, а также многообразные ударные исполнительские приемы. В ц. 6 композитор обращается к технике контролируемой алеаторики, материалом которой становится сонорика линий и созвучий, а графическим выражением — «квадраты», исполняемые в произвольном темпе и свободной ритмике.

В отечественной музыке второй половины XX века особое место занимает композиция **Эдисона Денисова «Плачи» для сопрано, фортепиано и трех групп ударных** (1966) — первый образец соединения серийной техники и народного обряда на основе синтеза принципов неофольклоризма и серийности. Вокально-инструментальный цикл «Плачей» объединяет жанровые черты вокального цикла и кантаты. Подобно многим композиторам XX века, Денисов использует подлинные тексты похоронного обряда¹⁴, выстраивая драматургию в соответствии с последовательностью зафиксированных традицией ритуальных действий, — шесть частей представляют собой шесть фаз человеческой драмы, сюжетом которой является горестное оплакивание умершего: Плач-вопросение, Плач-оповещение, Плач при вносе гроба, Плач при выносе гроба, Плач по дороге на кладбище, Плач при опускании гроба в могилу¹⁵. Экзальтированная, экспрессивная картина женского горя дана в широком диапазоне: от выражения неизбежного

¹² Широта жанрового спектра звонов вызывает ассоциации с вокально-симфонической поэмой С. Рахманинова «Колокола», в которой семантика колокольности соотнесена с мифопоэтической концепцией бытийных процессов.

¹³ Так, перед появлением темы знаменного распева в ц. 19–21 весь начальный материал Концерта (до ц. 2 включительно) воспроизводится в динамизированном виде.

¹⁴ Тексты заимствованы из сборника «Причитания», изданного в Ленинграде в 1960 году.

¹⁵ Как и в «Свадебке» Стравинского — классическом образце неофольклоризма, в «Плачах» воспроизведен не столько народный обряд, сколько его атмосфера, его звучание — по ряду параметров подход Денисова даже более аутентичен.

страдания — до эмоционального опустошения (см. дуэт сопрано и вибратона в III части). Группа ударных включает специфические тембры, которые, создавая сонорный фон, используются в то же время и изобразительно, в определенные моменты ассоциируясь со стуком забиваемых в крышку гроба гвоздей или с падающими на гроб комыями земли (Temple blocks, Claves¹⁶). В трактовке фортепиано преобладает игра на струнах и ударные эффекты — это еще один сонорный пласт, не сливающийся с вокальной линией, но, напротив, контрастирующий ей¹⁷.

Разнородные типы речевого интонирования объединяет опора на общий тематический источник — серию, единую для всех частей. В основном виде она изложена в начале и конце I части:

33

Liberamente
♩ = 52 - 56

Sopr. *p* *pp*
Ой, ой, ой, ой, ой...

Gong *p*

Timp *pp* *ppp*

III Mar. *pp* *ppp*

При общем гемитонном наклонении ряда и избегании диатонических последований соотношение опорных звуков очерчивает терции; мотивное же строение ряда представляет собой вариантное сцепление мелодических оборотов, близких попевочным фольклорным прототипам¹⁸. Разработка

¹⁶ Клавес (claves) — кубинский народный музыкальный инструмент, две палочки из черного дерева разной толщины. При игре палочки ударяют друг о друга, при этом пальцы левой руки, держащие палочку, по которой ударяют, складываются особым образом, чтобы создать своего рода резонатор.

¹⁷ Денисов подчеркивал драматургическое значение в цикле колокольной тембровости, как использованием клавес, так и имитацией колокольного звучания ударными и с помощью особых приемов игры на фортепиано (см.: Шульгин Д. С. 166–172).

¹⁸ По словам композитора, структурирование серии регулировалось установкой на достижение «живого компромисса» между интонированием в характере народного плача и серийным письмом. Этому, в частности, способствует разделение звуков ряда на опорные устои и форшлагги (стенания, стоны), а также специфика серийного развертывания, в процессе которого выделяются краткие интонации и мотивы,

структурных ячеек серии, представляющих собой микроладовые образования, происходит на основе непрерывного варьирования, в том числе, и в соответствии с текстовой переакцентировкой (традиция, идущая от Стравинского). Трактованная таким образом серийная техника, по сути, сближается с закономерностями модальной организации.

Специфику типа вокального интонирования «Плачей» определяет органичность сочетания современных хроматических и архаических звуковысотных структур¹⁹ — гемитонные образования осмыслены в качестве фольклорных попевок, заключенных в контекст серийной системы. В рамках додекафонии возникает парадоксальный эффект импровизационности, полнейшей исполнительской свободы. Сложность и нетрадиционность вокальной партии: глissандирование и форшлагги, шепот и пение с закрытым ртом, октавные и сверхоктавные перебросы голоса (эффект эмоционального «сбоя», прерванного дыхания), речитация, мелодекламация, ритмодекламация, имитация звучания инструментов — требует от исполнителя высочайшего мастерства владения голосом.

Для всех частей «Плачей» характерны формы сквозного типа, соответствующие особенностям прозаического текста, при этом внутри каждой из частей в процессе развития музыкального материала важен принцип постепенной динамизации, углубления и заострения исходного эмоционального модуса. В VI части, помимо 12 проведений звуковысотной серии, использована ритмическая серия, распределенная между голосом и клавес: 1-2-7-11-10-3-8-4-5-6-9-12 (единица измерения — восьмая), — ряд, в ц. 7 обрывающийся в вокальной партии и продолженный в партии клавес.

Литература

- Бараш Е. Творчество Романа Леденёва 90-х годов // Оркестр: Сборник статей и материалов в честь Инны Алексеевны Барсовой / редкол.: Г. Лыжов, Д. Петров, С. Савенко. М., 2002. С. 370–379.
- Вольные мысли. К юбилею Сергея Слонимского / ред.-сост. Т. Зайцева, Р. Слонимская. СПб., 2003.
- Григорьева Г. Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений»: Учебное пособие. М., 2004.

постепенно собирающиеся в «напряженный клубок» (Шульгин Д. С. 166–167). Образцом такого вычленения в IV части является сегмент *as-h-es* с прилегающими полутоновыми раскачиваниями и «стонущими» форшлаггами.

¹⁹ В исходных формах мелодического пения различимы три вида мелодических образований: «контрастно-регистровые, неустойчиво-глissандирующие и высотно более или менее стабилизированные» (см.: Алексеев Э. Раннефольклорное интонирование. М., 1986. С. 53). При этом контрастно-регистровое пение (по Алексею, *лад без звукоряда*) представляет собой наиболее архаичный пласт, характеризующий, в том числе, плачевую и былинную традиции.

- Григорьева Г. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М., 1989.
- Девятова О. Художественный универсум композитора Сергея Слонимского: Опыт культурологического исследования. Екатеринбург, 2003.
- Денисов Э. Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность: Сб. статей. Вып. 6 / ред.-сост. Т. Лебедева. М., 1969. С. 478–525.
- Денисов Э. Настоящая музыка всегда духовна: Беседа с М. Катунян // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 37–42.
- Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986.
- Денисов Э. Ударные инструменты в современном оркестре. М., 1982.
- Левко О. Камерно-инструментальное творчество Романа Леденёва: Дипломная работа / науч. руководитель В. Холопова; Московская консерватория. М., 1983.
- Леденёв Р. Искусство не может не касаться больших тем: Беседа с О. Бугровой // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 19–23.
- Леденёв Р. Помогать обновлению общества: Беседа с В. Лихтом // Советская музыка. 1989. № 9. С. 4–11.
- Леденёв Р. Со своей колокольни. Черные тетради. М., 2010.
- Милка А. Сергей Слонимский: Монографический очерк. Л.; М., 1976.
- «Оттепель» и музыкальная жизнь 50–60-х годов // История отечественной музыки второй половины XX века: Учебное пособие / отв. ред. Т. Левая. СПб., 2005. С. 13–38.
- Раабен Л. О духовном ренессансе в русской музыке 1960–1980-х годов / ред. А. Порфирьева. СПб., 1998.
- Родион Щедрин // История отечественной музыки второй половины XX века: Учебник / отв. ред. Т. Левая. СПб., 2005. С. 120–138.
- Родион Щедрин. Материалы к творческой биографии: Сборник рецензий, исследований и материалов / ред.-сост. Е. С. Власова. М., 2007.
- Роман Леденёв: Статьи. Материалы. Исследования: Монографический сборник. Очерки творчества / ред.-сост. М. Катунян. М., 2007.
- Рыцарева М. Композитор Сергей Слонимский. Л., 1991.
- Савенко С. О творчестве Романа Леденёва // Музыка и современность: Сб. статей. Вып. 10 / сост. и общ. ред. Д. Фришмана. М., 1976.
- Сергей Слонимский // История отечественной музыки второй половины XX века: Учебник / отв. ред. Т. Левая. СПб., 2005. С. 157–176.
- Сергей Слонимский. Юбилей музыки / Сост. Р. Слонимская. СПб., 2002.
- Скурко Е. «Он как художник максимально честен». Заметки о симфонии Р. Леденёва // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 23–29.
- Слонимский С. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. СПб., 2000.
- Слонимский С. Монолог после фестиваля. О прошлом, настоящем и будущем // Музыкальное обозрение. 1994. № 12. С. 11.
- Слонимский С. Мысли о композиторском ремесле // Музыкальная академия. 2007. № 1. С. 1–8.
- Слонимский С. Мысли о композиторском ремесле. СПб., 2006.
- Тараканов М. Новая тональность в музыке XX века // Проблемы музыкальной науки: Сб. статей. Вып. 1 / редкол.: Г. А. Орлов, М. Е. Тараканов, Ю. Н. Тюлин и др. М., 1972. С. 5–35.
- Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина. М., 1980.

Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. М., 1993.

Холопова В. Импульсы новаторства и культурный синтез в творчестве Сергея Слонимского // Музыка из бывшего СССР: Сб. статей. Вып. 1 / ред.-сост. В. Ценова. М., 1994. С. 41–55.

Холопова В. Лабиринты творчества Романа Леденёва // Музыка из бывшего СССР: Сб. статей. Вып. 1 / ред.-сост. В. Ценова. М., 1994. С. 139–154.

Холопова В. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М., 2000.

Шульгин Д. Признание Эдисона Денисова: По материалам бесед. М., 2004.

Щедрин Р. Автобиографические записи. М., 2008.

Щедрин Р. Монологи разных лет. М., 2002.

Э. Денисов и судьбы отечественного авангардного движения // История отечественной музыки второй половины XX века: Учебник / отв. ред. Т. Левая. СПб., 2005. С. 369–389.

Эдисон Денисов. Исповедь / ред.-сост. В. Барский, М. Воинова. М., 2009.

Kholopova V., Schnittke A. Nowe kompozycje E. Denisowa // Res facta. 1972. VI. P. 109–132.

6. Музыкальный авангард II

6.1. Конкретная и электроакустическая музыка:

Пьер Шеффер — Пьер Анри — «*Symphonie pour un homme seul*».

Дьёрдь Лигети — «*Artikulation*», «*Aventures*».

Эдгар Варез — «*Déserts*», «*Poème électronique*»

(Джон Кейдж — «*Credo in Us*», «*Radio Music*»,

«*Fontana Mix*», «*Imaginary Landscapes*» № 1, 2, 4, 5)

Наследуя эстетике и поэтике радикальных новаций начала века, представители второй волны музыкального авангарда рассматривают концепцию художественной эволюции сквозь призму феномена звука. Следствием этой установки становятся поиски нового звукового материала, реализуемые в русле звуковой инженерии (технической музыки¹) и иных разработок сорных свойств звука. Звук превращается в объект исследования и предмет композиторской работы, он структурируется, синтезируется, сочиняется.

Исторически первыми разновидностями технической музыки были конкретная (*musique concrète*) и электронная, или электроакустическая, музыка (*elektronische Musik*) — направления, сформировавшиеся на основе исследований звука, проводимых в парижской и кёльнской студиях.

Имеются в виду *Studio d'Essai*, созданная в 1942 году при Французском радио (*Radiodiffusion Française*, впоследствии *Radiodiffusion-Télévision Française*, RTF), на базе которой в 1951 году была сформирована Исследовательская группа конкретной музыки (*Groupe de Recherche de Musique Concrète*, GRMC), в 1958 году переименованная в Группу музыкальных исследований (*Groupe de Recherche Musicales*, GRM), а также Кёльнская радиостудия электронной музыки (*Kölner Funkhaus*

¹ Как и большинство открытий середины века, достижения в области технической музыки генетически связаны с экспериментами авангарда 1910–1930-х годов: первыми опытами Луиджи Руссоло («Встреча автомобиля с аэропланом», 1914), Богуслава Мартину (балет «Удивительный перелёт», 1927), Джорджа Антейла («Механический балет», 1923) и Александра Мосолова («Завод», 1926); изобретением нового, в том числе шумового, инструментария — интонарумори (и руссолофона как одной из его разновидностей), терменвокса, динамофона, траутониума, звучащего креста, органа Хаммонда, этерофона и других инструментов (см.: *Когоутек Ц.* С. 190).

Studio für Elektronische Musik), основанная в 1951–1952 годах при Западнгерманском радио (Westdeutscher Rundfunk, WDR).

Термин *электроакустическая музыка* появился в конце 1950-х годов и наследует более раннему термину *электронная музыка*. В 1970-е годы распространяется термин *акусматика*, автором которого является композитор Франсуа Бэль — ученик Мессиана и Штокхаузена, в 1966–1997 годах возглавлявший GRM².

Официальным началом традиции *musique concrète* принято считать «Concert de bruits» («Концерт шумов»), прозвучавший в парижском радиоэфире 5 октября 1948 года и составленный из композиций **Пьера Шеффера**³ — композитора, автора научных и философских исследований, радиоинженера и инженера-акустика, основателя и теоретика нового направления. Его сочинения в жанре *tape-music* — «Патетический этюд», «Этюд для фортепиано», а также «Этюд для турникетов» (в котором, помимо ксилофона, колоколов, колокольчиков, производили звуки две детские игрушечные машины) и «Этюд для железных дорог» (где использовались звуки, записанные на парижских вокзалах) — стали базовой основой экспериментов при работе над «Symphonie de bruits» («Симфонией шумов») — проектом, в свою очередь, давшим жизнь самому известному сочинению Шеффера, осуществленному в соавторстве с **Пьером Анри**⁴: «Symphonie

² Подробнее об этих и других терминологических понятиях см.: Теория. С. 527–529.

³ Пьер Анри Мари Шеффер (1910, Нанси — 1995, Ле Миль) окончил парижскую Политехническую школу (1929). С 1934 — инженер по телекоммуникациям в Страсбурге, с 1936 — технический специалист Французского радио. Основатель междисциплинарной ассоциации «Молодая Франция» («Jeune France», 1940), экспериментальной Studio d'Essai (1942). С 1953 по 1958 возглавлял Радиовещание на заморские департаменты и территории Франции (Radiodiffusion de la France d'Outre-mer), в 1958 вернулся к руководству новым статусным образованием экспериментальной студии — GRM. После основания Исследовательской службы Французского телерадиовещания (Service de Recherche de la RTF, 1960) отходит от сочинения музыки и сосредотачивается на научно-теоретических исследованиях. С 1968 по 1980 вел в Парижской консерватории курс электроакустической композиции. В 1974 году основал Национальный аудиовизуальный институт (Institut National de l'Audiovisuel, INA), частью которого становится GRM, а в 1994 — Исследовательский центр Пьера Шеффера (Centre d'Études et de Recherche Pierre Schaeffer), инаугурация которого состоялась уже после смерти композитора. Обладатель знаков отличий и премий, в том числе: César Bastos Foundation, McLuhan Prize of Téléglobe, SACEM, Cité des Sciences et de l'Industrie, Charles Cros Prize, Grand Prix de la Francophonie (Académie Française). Кавалер национального ордена Франции «За заслуги».

⁴ Пьер Анри (р. 1927, Париж) окончил Парижскую консерваторию (фортепиано, ударные инструменты и композиция — классы Н. Буланже, Ф. Пассероне и О. Мессиана). С 1949 работал в Studio d'Essai, с 1951 по 1958 годы возглавлял GRMC. Расставшись с П. Шеффером, в 1960 году вместе с Ж. Баронне основывает Apsone-Cabasse Studio, а в 1982 году — свою собственную Son/Ré studio.

pour un homme seul» («Симфония для одного человека») (1950⁵). Трактуя слово *симфония* в этимологическом смысле, то есть как *со-звучие*, авторы создали композицию, оперирующую исключительно звуками, которые может производить человеческое тело и человеческий голос. Крики, шепот, свист, смех, всевозможные фонетические образования становятся основой «партий» мужского и женского голосов, сопровождаемых шагами, разного рода ударами и стуками, звучанием оркестровых инструментов и подготовленного фортепиано. П. Анри указывал на три «секвенции» (стадии единого музыкального процесса), характеризующиеся разной трактовкой голоса⁶:

1) текстовый радиомонтаж, иллюстрированный звуками конкретной музыки;

2) раздел со значительно деформированным текстом, распадающимся на короткие, не связанные друг с другом фрагменты;

3) голос используется в качестве фонического элемента, вне связи со смысловой составляющей производимых звуков.

Разделы соотносятся по контрасту, в каждом выделяется основной эмоциональный аффект или жанровая составляющая, позволяющие дифференцировать и структурировать внутреннюю форму: маршевая экспозиция — импровизация подготовленного фортепиано — вальс (диалог голосов) — соло (концентирующий женский голос) — скерцо (диалог голосов, в середине трансформирующийся в диалог детских голосов⁷) и т. д.

От простых и несовершенных форм работы с диском — техники *sillon fermé*, позволявшей создавать на грампластинке замкнутую дорожку, в 1950-е годы Шеффер приходит к экспериментам с магнитной лентой, позволяющим преобразовывать и обрабатывать звуки. Свой опыт и наблюдения он суммирует в статьях и ряде крупных теоретических трудов, среди которых: «К исследованию конкретной музыки» («A la recherche d'une musique concrète», 1952), «Трактат о музыкальных объектах» («Traité des objets musicaux», 1966), «Конкретная музыка» («La musique concrète», 1967), «Сольфеджио звукового объекта» («Solfège de l'objet sonore», 1967), две книги «Механизмов коммуникации» («Machines à communiquer» I–II, 1970, 1972). Характеризуя *musique concrète* как музыку, основанную на «конкретном» использовании фиксированных звуков (термин Шеффера), исследователь понимает под последними как звуки окружающего мира или звуки человеческого голоса, так и звучание музыкальных и немusicalных объектов, — материалом композиции выступает звук, записанный на пленку и тем самым изъятый из контекста своего бытования: «Способ сочинения с помощью материала, взятого из коллекции экспе-

⁵ Симфония имеет две редакции (1953, 1955), последняя из которых является балетной версией. Именно в виде хореографической постановки труппой М. Бежара и состоялось премьерное исполнение Симфонии под названием «Балет звезды» (Париж, 1955).

⁶ Более подробное описание структуры сочинения и нотный пример см. в кн.: *Когоу-тек Ц.* С. 198–201.

⁷ При повышенной скорости вращения диска.

риментальных звуков, я называю *Musique Concrète*, чтобы подчеркнуть, что отныне мы более не зависим от взятых заранее звуковых абстракций, но используем фрагменты звуков, существующих в своей конкретности, рассматриваемых нами как звуковые объекты»⁸. Закончив свою последнюю композицию («*Bilude*», 1979), Шеффер окончательно дистанцируется от направления *musique concrète*, полуиронично именуя себя «изобретателем-неудачником»⁹.

Основанная Шеффером *Studio d'Essai* явилась первым опытом создания лаборатории электроакустической музыки, за которым последовали другие: в 1950-е годы открываются студии Луиса и Биби Бэрронов в Нью-Йорке, Отто Люнинга и Владимира Усачевского в Колумбийском и Принстонском университетах, студии в Милане, Эйндховене, Мюнхене, Варшаве, Брюсселе, Торонто и Сан-Франциско. В 1976 году Пьер Булез, один из выходцев из исследовательской лаборатории Шеффера, учреждает в Париже институт IRCAM¹⁰, обозначивший новое направление компьютерной музыки.

Не без влияния парижской студии Шеффера в начале 1950-х формируется Кёльнская радиостудия электронной музыки при Западнгерманском радио¹¹ — центр электроакустических исследований, в котором в разное время работала целая плеяда крупных композиторов — от Берио до Ксенакиса. Разработка новейших методик технического преобразования, генерирования и репродуцирования звука призвана открыть новые пути его синтеза, не ограничиваясь воссозданием традиционных звучаний. Первые экспериментальные опусы представляли собой композиции либо полностью электронные, либо сочетающие оба вида материала — «плёночный» и исполняемый на акустических инструментах¹². Тип используемого звукового материала, записанного на пленку, весьма разнообразен; довольно часто в этой функции выступает и конкретная музыка — звуки окружающей природы, человеческий голос, шумы работающих механизмов и другие звуковые образования.

Близость французской школе конкретной музыки, к опыту которой скептически относилась кёльнская школа, критики и представители музыкального авангарда увидели в пьесе «*Artikulation*» (1958) *Дьёрдя Лигети*¹³. Результатом работы венгерского композитора в Кёльнской радиосту-

⁸ Цит. по: Теория. С. 508.

⁹ *Dhomont F. Schaeffer Pierre // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by St. Sadie. 2nd ed. London, 2001. Vol. 22. P. 429–430.*

¹⁰ *Institut de Recherche et Coordination Acoustique / Musique* (Институт координации музыкальных и акустических исследований). Открыт осенью 1977 года.

¹¹ Ее основоположниками выступили Х. Аймерт и К. Штокхаузен.

¹² Из этих опытов к середине 1960-х годов выросло направление *live electronic music*, а в 1980-е годы новые технологии способствовали возникновению *interactive music*, основанной на взаимодействии музыканта и компьютера в процессе исполнения музыки.

¹³ Биографические данные о Д. Лигети см. в разделе 6.3 настоящего пособия.

дии электронной музыки (1957–1958) стало создание двух композиций¹⁴, исчерпавшее его интерес к этой области творчества¹⁵. Звуковая реализация пьесы осуществлена в сотрудничестве с Готфридом Михаэлем Кёнигом (Gottfried Michael Koenig) и — частично — с Корнелиусом Кардью (Cornelius Cardew)¹⁶. В «Artikulation» Лигети создал не столько электронный акустический мир, где естественные звучания остранены непривычным контекстом, сколько подражал новыми средствами обыкновенным жизненным явлениям. Во время работы в кёльнской студии композитор обсуждал с К. Штокхаузеном план написания сочинения, в котором слова и звуки — носители аффектов — были бы одновременно и «текстом», и музыкальной композицией¹⁷. Согласно авторскому комментарию, «Artikulation» — это «воображаемый разговор, последовательность монологов, диалогов и многоголосных диспутов, в которых характеристические интонации приобретают смысл букв», где есть «вопрос и ответ, высокие и низкие голоса, разная речь и паузы, болтовня и шёпот»¹⁸, иными словами, разные характеры произнесения лишенных смысла «слов» (название пьесы подразумевает артикуляцию искусственного языка). Говоря о своем отвращении ко всему демонстративно программному и иллюстративному, Лигети, тем не менее, указывает на то, что он не против музыки ассоциативного плана: «<...> напротив, связь звуков и музыки всегда порождает у меня идеи плотности и цвета, видимых и узнаваемых форм. И наоборот: я постоянно комбинирую цвет, форму, текстуру и абстрактные понятия с музыкальными идеями. Это объясняет присутствие такого множества немusических элементов в моих композициях»¹⁹. Слуховой партитуре, выполненной коллегой композитора Райнером Веингером (Rainer Wehinger), в издании предшествует подробная система символов, разделенная на четыре столбца: шумы (от узнаваемой до неузнаваемой высоты), гармонические и негармонические спектры (от большей до меньшей пропорции шума), нефильтрованные импульсы и фильтрованные импульсы²⁰. Визуальный ряд усиливает слуховое впечатление, чем достигается комплексное воздействие пьесы:

¹⁴ «Artikulation» предшествовали «Glissandi» (1957).

¹⁵ В 1980-е Лигети скажет: «Мы живем в такую эпоху, когда вера в технологию и вражда против нее сражаются друг с другом. Уже с конца 50-х в кругах, близких к студии электронной музыки, господствовало наивное псевдонаучное убеждение, согласно которому логически обоснованные связи должны якобы волей-неволей иметь и музыкальный смысл. На этом предположении основывалась и эйфория прогресса, присущая кругам Кёльна, акцент на конструктивном и структурном» (цит. по: Савенко С. С. 20).

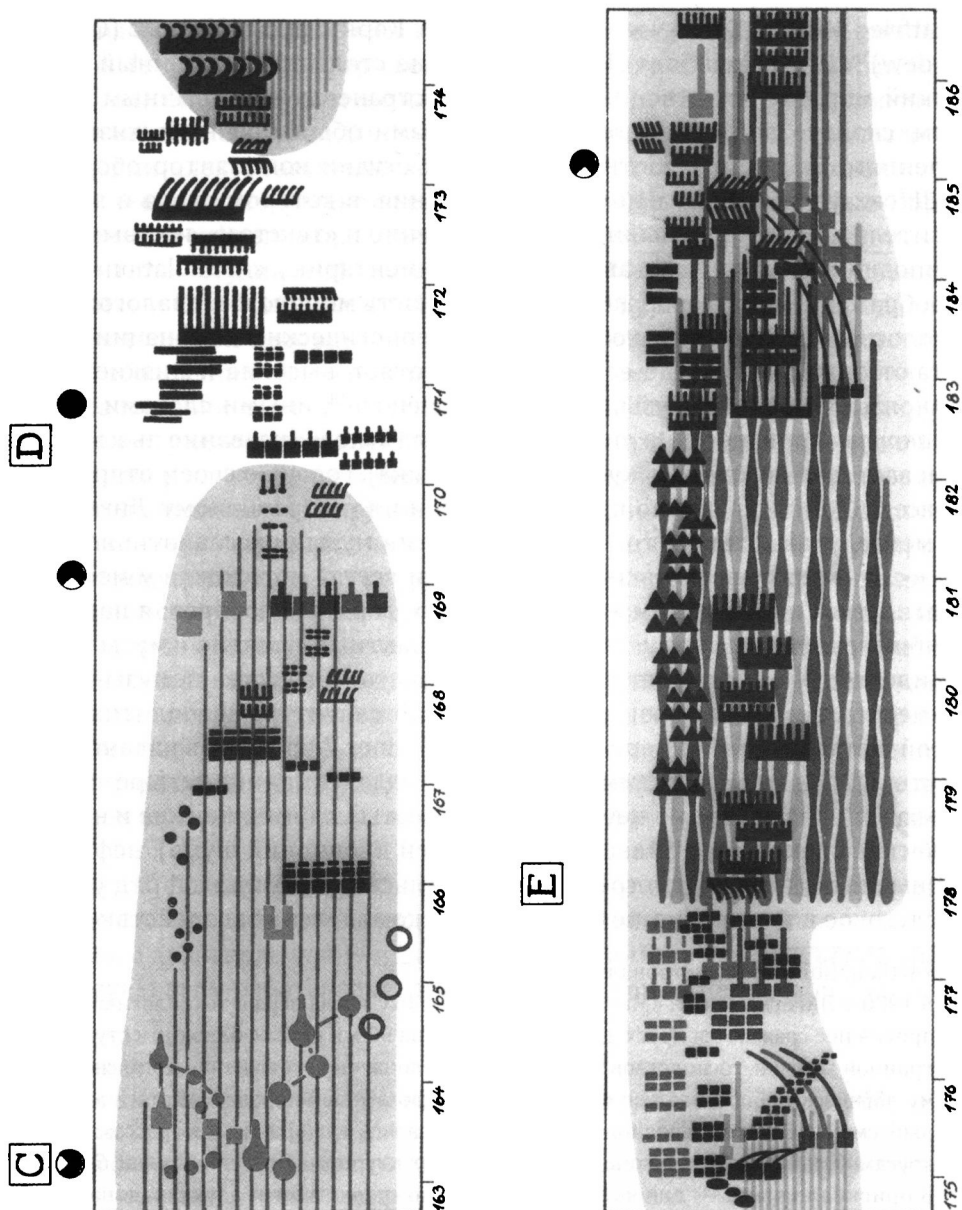
¹⁶ В оригинале пьеса — для четырех каналов, но существует и двухканальная версия длительностью 3 минуты 47 секунд.

¹⁷ См.: Лобанова М. С. 152.

¹⁸ Комментарий У. Дибелиуса, цитируемый в предисловии к изданию партитуры (см.: Ligeti G. Artikulation: Elektronische Musik. Mainz: B. Schott's Söhne, 1970. S. 7).

¹⁹ Ibid.

²⁰ См.: Теория. С. 535–536.



Образцом конкретной музыки в творчестве Лигети является диптих «Aventures» («Приключения») и «Nouvelles Aventures» («Новые приключения») для трех певцов и семи инструменталистов (1962 и 1965). «Aventures» — это алеаторно-сонористическое сочинение с элементами театра

абсурда; согласно авторскому комментарию, «маленькая опера с ирреальным, воображаемым действием», «театр аффектов», где калейдоскопически чередуются 15 ролей (эмоциональных состояний), 5 из которых являются главными: «ирония (насмешка), печаль (депрессия, ностальгия, подавленность), юмор (шутливость, радость), любовь (эротика), страх»²¹. Константная и совершенно непредсказуемая смена ролей, переходящих от исполнителя к исполнителю, создает алогичный контекст квазиобщения героев, демонстрирующего их полную отчужденность²², — ремарка *kontaktlos* (вне контакта) вызывает ассоциации с условными диалогами пьес Беккета, основной задачей которых является не взаимопонимание персонажей, но «выговаривание слова» как самоценный процесс. В «Aventures» Лигети — пять параллельно и одновременно развивающихся «сюжетов»²³, при этом текст не связан с каким-либо семантическим рядом, это специально сочиненный композитором фонетический диалект, обретающий значение лишь в контексте данного опуса и дополненный разнообразными вскриками, взвизгами, смехом, вдохами, выдохами, шепотом, виртуозными пассажами и другими нетрадиционными звучаниями: мимодрама, построенная на нереальных переживаниях (приключениях) и воплощающая разнообразные реакции по поводу несуществующего действия²⁴. Парадоксальный и новый замысел Лигети состоял в отказе от понятийности естественного языка и в выдвижении в качестве основы музыкальной композиции немзыкальных («конкретных») элементов.

Композитор назвал свое сочинение «авантюрой формы и выражения, воображаемым действием, лабиринтной мешаниной отчужденных чувств и стремлений к насмешке, издевательствам, идиллии, ностальгии, скорби,

²¹ Об остальных «ролях» можно судить по авторским ремаркам: «нежность, торжественность (грандиозность), удивление, виртуозность, истерия, изящество (эlegantность), героика, таинственность (капризность, демоничность, фантастика), агрессивность (энергичность), страстность» (см.: Лобанова М. С. 161). Салменхаара предлагает приблизительную схему распределения аффектов по частям «Aventures»: I часть (ц. 1–19) — ирония, печаль, юмор; II часть (ц. 20–37) — страх; III часть (ц. 38–46) — все «роли»; IV часть (ц. 47–48) — ирония; V часть (ц. 49–88) — все «роли»; VI часть (ц. 89–98) — любовь; VII часть (ц. 99–107) — ирония, печаль; VIII часть (ц. 108–113) — все «роли»; IX часть (ц. 114–115) — страх (см.: Там же. С. 164).

²² Например, над фрагментом партитуры в ц. 38 — образцом иррационального общения — стоит ремарка *conversation* (разговор. — *фр.*).

²³ Э. Салменхаара сравнивает этот опус с пятиголосной фугой или пятерным контрапунктом. Сам Лигети говорит о «программной музыке без программы»: «Совершенно сумасшедшая пьеса; в ней много черт, которые все разговаривают по телефону с Паулем Клее. <...> Горячие чувства и экспрессия препарированы, но воспринимаемы <...>. Здесь всё, что бывает с человеком, в том числе, бесчеловечное и бездушное <...>» (Лобанова М. С. 162).

²⁴ «Несемантический, воображаемый язык» (Лигети) составлен из 119 фонем, сгруппированных в соответствии с «ролями» и «характерами».

страху, любви, юмору, экзальтации, страсти, к мечте и бодрствованию, логике и абсурду»²⁵. Вместе с тем, эти ярко поданные эмоции Лигети характеризует как «охлажденный», «свежезамороженный» экспрессионизм. Партитуре предпослано огромное приложение с ремарками по поводу всех исполнительских вокальных приемов — автор настаивает на том, что «всю пьесу следует исполнять очень экспрессивно, местами — с гиперболизированной экспрессивностью и соответственно преувеличенными мимикой и жестами певцов»²⁶. Динамика условна и находится в прямой зависимости от того, на каком инструменте и что играют²⁷. Существовала и сценическая версия с авторским либретто (12 картин), в которой действовали три певца и три мимических актера (1966).

В «Aventures» преобладает пародийно-игровой тон: иронически осмыслены традиционные формы музицирования, оперные стили и тембры — например, в самом начале, вместо музыкальной речи *agitato*, слышно только дыхание певцов, словно запыхавшихся от быстрого бега; в ц. 56–57, обозначающих раздел «La serenata», также нет звуков — лишь вокальный шепот; облик темы-серии, составленной из звуков последовательной хроматической гаммы (ц. 108–113), является откровенной пародией на серийность, а речитатив баритона (ц. 47–48) — на оперные монологи (см. пример 35 на с. 169).

Принципиальная бесцезурность этой одночастной сквозной индивидуализированной формы зафиксирована в авторской ремарке *продолжать без цезуры (ohne Zäsur fortsetzen)*, а в предисловии говорится о том, что тактовые черты служат лишь средством синхронизации и при исполнении не должны быть заметны²⁸.

А. Шнитке, анализирующий «Aventures» с позиции структурализма параметров, отмечает, что Лигети рационализировал не только звуковысотный материал, но и «выразительные характеры»: «речевой слой — 11 характеров, экспрессивный слой — 7, тихо шепчущий слой — 8, безотносительный, неподвижный слой — 7, юмористически-эротический слой — 9. Систематизированы также динамика и темпы: быстро-тихо (8 градаций), медленно-тихо (11 + неопределенное дополнительное число), быстро-смешанно (1 градация), быстро-громко (11), медленно-смешанно (4), медленно-громко (2), разнообразно-тихо (6), разнообразно-смешанно (7), разнообразно-громко (2)»²⁹.

²⁵ Лобанова М. С. 161.

²⁶ См.: *Ligeti G. Aventures: Studienpartitur*. Frankfurt a. M.; London; New York: Henry Litolf's Verlag; C. F. Peters, 1964. S. 2.

²⁷ В частности, Лигети акцентирует то, что два различных динамических указания могут появиться одновременно, например, у сопрано в т. 113 (*p* и *ff*). При этом *p* говорит о голосовой интенсивности, а *ff* — об интенсивности одновременного потока дыхания (см.: *Ibid.*).

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Шнитке А. С. 63–64.

poco accel.
 accel.
 ppp
 presto (trillo)
 sf
 sf
 sf
 ppp
 ppp
 ppp
 B.
 Pf. (Ped.)
 tr!a... pe!a... ta!a...

(grosse theatrale Geste...)
 (einleitend:)
 ff cresc.
 molto
 ff (possible)*
 schnell
 allargando
 "Grandioso"
 ff tenuto
 be!
 o y u i ø e e o a a
 Cor. senza sord. ((Gestopft))
 pp
 B.
 Pf.
 * So laut, wie es mit Kopfstimme nur möglich ist.

Достраивая образ «конкретно-музыкальной» звуковой атмосферы, композитор широко использует формы нетрадиционного звукоизвлечения на традиционных инструментах: например, валторнист иногда засовывает в раструб платок или «пузатую вазу с узким горлышком», а виолончелист, контрабасист и кларнетист водят ногтями по струнам. Расширена сфера ударного инструментария, куда Лигети вводит четыре резиновых кольца, положенные на резонатор, большую и толстую книгу³⁰, тугую подушку, резонирующую мебель («типа деревянного шкафчика»), картонный чемодан с крышками — кусками наждачной бумаги, бумажный пакет и другие звучащие объекты (см., к примеру, ц. 98).

Свою версию «технической музыки» создал один из пионеров этого направления **Эдгар Варез**³¹ — бескомпромиссный новатор, творчество кото-

³⁰ При этом автор просит не брать старый экземпляр, а также книгу в жесткой обложке, в переплете или со слишком тонкими страницами (!)

³¹ Эдгар Виктор Ашиль Шарль Варез (1885, Париж — 1965, Нью-Йорк) учился в Туринской консерватории, затем в Schola cantorum у В. д'Энди (композиция, дирижиро-

рого в исторической ретроспективе может быть расценено как связующее звено, «мост» между двумя фазами европейского авангарда. Воодушевленный идеей обновления, *освобождения звука*³², в первую очередь, от ограничений, навязываемых системой темперации и возможностями традиционного музыкального инструментария, Варез ищет новые инструменты, экспериментирует с составами, осуществляя необычные тембровые сочетания, широко используя ансамбли ударных и шумовых инструментов. Медленный прогресс в сфере, которую он именовал «механизацией музыки», побуждает композитора расширять традиционный оркестр изнутри, в том числе и за счет носителей «конкретных» звучаний — таких, например, как пожарная сирена, введенная им в партитуры «Америк» и «Ионизации»: «Я сделался своего рода дьявольским Парсифалем, мечущимся не столько в поисках святого Грааля, сколько в поисках бомбы, предназначенной для того, чтобы взорвать весь музыкальный мир и впустить в образовавшуюся брешь всяческого рода звуки, которые в те годы называли, — а иногда называют и сейчас — шумами»³³. Идея расширения области звучания как такового фактически приводит Вареза к концепции пространственной музыки, причем, ввиду отсутствия необходимой инструментально-технической базы, эта концепция большей частью реализует себя в контексте тради-

вание) и А. Русселя (контрапункт) и в Парижской консерватории (класс Ш.-М. Видора), так и не окончив ни одного из этих учебных заведений. В 1906–1914 жил в Берлине, где занимался преподаванием и руководил организованным им «Симфоническим хором». С началом войны мобилизован в действующую армию, освобожден из-за воспаления легких. В декабре 1915 года уехал в США, обосновался в Нью-Йорке. Организовал «Новый симфонический оркестр» (1919), Международную гильдию композиторов (совместно с К. Сальседо, 1921) и аналогичное общество в Германии (1922). После роспуска Гильдии (1927) принял участие в создании Пан-американской ассоциации композиторов, в течение некоторого времени занимал пост председателя музыкального комитета при Американском обществе культурных связей с СССР. С 1928 по 1933 жил в Париже. В 1941–1947 возглавлял «Большой Нью-Йоркский хор». В конце 1940-х — начале 1950-х годов читал лекции в Колумбийском университете, вел летний курс в Дармштадте, а также совершил лекционное турне по Западной Германии. Обладатель нескольких почетных наград.

³² «Весь мир должен сегодня знать — потому что я докучаю этой темой молодым людям уже полстолетия, — что моей целью всегда было освобождение звука, открытие всего звукового универсума в музыке» (цит. по: Куницкая Р. С. 47).

³³ Цит. по: Акопян Л. С. 17. Варез называл шум «несложившимся звуком». Тембр сирены ассоциировался у композитора с детскими годами, проведенными в Бургундии в деревне у деда, на берегу Соны. Пронзительные звуки паровозов и локомотива останутся для него одним из самых дорогих воспоминаний на всю жизнь. Кроме того, сирена была для Вареза практически первым «инструментом», воплотившим идею «освобождения звука» от темперации, — эти знания были получены им после ознакомления с книгой Г. Гельмгольца «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа теории музыки», в которой описаны опыты с сиренами.

ционной тембрики. Говоря о своих произведениях как об *организованных звуках*³⁴, Варез в доэлектронную эпоху выступает провозвестником будущего и электроакустической музыки, и сонорики³⁵: в нью-йоркских студиях звукозаписи он занимается акустическими опытами с новым инструментарием³⁶, исследует возможности работы с граммофонным диском — возможности, довольно быстро исчерпанные, учитывая несовершенство самого технического устройства, — а затем обращается к магнитной ленте, манипуляции с которой открывали более широкие перспективы. В феврале 1954 года по приглашению министра культуры Франции Андре Мальро Варез приезжает в Париж, где ему предоставлена возможность работать в электроакустической лаборатории RTF для завершения работы над его первым сочинением, использующим пленку в качестве одного из ресурсов звука, — композицией **«Déserts» («Пустыни») для 14 духовых инструментов, фортепиано, 46 ударных и магнитной ленты (1954).**

Поясняя название одной из самых загадочных своих партитур, композитор говорил: «“Пустыни” для меня — магическое слово, указывающее на связь с бесконечностью. <...> Оно означает <...> не только “пустыни” в физическом смысле — песчаные или снежные, пустынные моря или горы, пустынное пространство космоса, пустынные улицы городов, — не только суровый, рождающий мысли о бесплодности, отдаленности, вневременном существовании аспект природы, но и то далекое внутреннее пространство, которое не увидеть ни в какой телескоп — пространство, где человек остается лицом к лицу с миром таинств и одиночества, неотделимого от самой

³⁴ Композитор говорил о том, что ему нравится определение искусства композиции, данное Брамсом: «организация разрозненных элементов» (цит. по: *Акопян Л. С.* 95). В понятие «организованного звука» Варез включал и собственно музыкальный, и шумовой, и электронный звук.

³⁵ Еще в студенческие годы представления Вареза в корне расходились с традиционными взглядами на искусство звуков: «Я всегда ощущал себя в другой области. Существующие ноты, системы казались мне совсем странными. Я уже не говорю, что эти системы самоуправны, они позволяли написать шедевры. Но я был уверен в существовании звуковой вселенной значительно более просторной, значительно более широкой, много менее обусловленной, если употреблять по-настоящему звук, всю звуковую материю вместо того, чтобы ограничивать эту материю, резать на маленькие фрагменты, измельчать в совершенно произвольной манере и ради некоторых приличий» (цит. по: *Куницкая Р. С.* 19–20).

³⁶ В частности, описывая опыты с изобретенным Р. Бертраном динафоном, Варез формулирует искомые результаты: «а) получить чистые безобертоновые звуки; б) получить новые тембры посредством наложения на них серии обертонов; в) экспериментировать с вновь полученными звуками, введя два или более динафонов, которые могли бы таким образом стать одним комбинированным инструментом; г) расширить регистр инструментов для того, чтобы получить высокие частоты, которых не может дать с удовлетворительной интенсивностью никакой другой инструмент» (цит. по: *Куницкая Р. С.* 25).

сущности его бытия»³⁷. Иными словами, внешний, картинный пейзаж перерастает в пейзаж внутренний, окрашенный спектром разнообразных эмоций: от душевной смуты — до душевной прострации.

Структура композиции выстраивается по принципу рондо: в чередовании четырех инструментальных фрагментов и трех интерполяций двухканального «электронно организованного звука» — смикшированных записей заводских шумов и акустических ударных инструментов. Введение инородной ансамблевому звучанию тембрики производит эффект агрессивного вторжения хаоса — категории некоего самовоспроизводящегося процесса, в котором роль человеческого фактора сведена к нулю. В небольшом авторском предисловии к партитуре говорится о возможности исполнения сочинения чисто инструментальными средствами в том случае, если пленка недоступна³⁸.

Несмотря на скандал, сопутствовавший парижской премьере, сочинение вызвало волну восторженных откликов. И. Стравинский, высоко ценивший Вареза, относил эту композицию к лучшему во всей Новой музыке³⁹, Л. Бернштейн сравнивал «Пустыни» с «Герникой», а канадец Ф. Уэллетт, автор монографии о композиторе, писал: «Корни этой музыки — в древнейших <...> архетипах великого страха. <...> Варез выражает страдание, ужас и отчаяние в чистом виде — насколько нечто подобное вообще выразимо средствами искусства <...>. Задача записанных на магнитофонную ленту организованных звуков — воплотить все эти разрушительные, безжалостные силы, последний кошмар человека на эшафоте, последний панический ужас брошенного в воду, последний вопль, прерываемый смертью. Инструментальные фрагменты — это постепенное, медленное движение в сторону далекого, бесконечно далекого солнца — во имя того, чтобы человек мог и дальше жить, надеяться, любить; во имя того, чтобы жизнь, благодаря ему, могла сиять и впредь»⁴⁰.

К мыслимому идеалу воплощения «движения звуковых масс» и «сдвигающихся плоскостей»⁴¹ Варез приблизился в своем последнем, чисто

³⁷ Цит. по: Акопян Л. С. 53. Первоначально Варез задумывал «*Déserts*» как музыку к фильму — некой бессюжетной картине, в которой были бы только образы, «чисто световые феномены», которые «не должны ничего рассказывать» (цит. по: Куницкая Р. С. 92, 91).

³⁸ См.: Varèse E. *Déserts: Partition*. New York: Colfranc Music Publishing Corporation, 1959.

³⁹ См.: Стравинский И. Диалоги. Л., 1971. С. 120. Варез «по-новому определил границы между “человеческим” и “механическим”, и не просто теоретически, но и силой своих собственных очеловечивающих творений. <...> Мало кто из композиторов посвятил себя с такой преданностью идеалу “чистого звука” и мало кто был так чувствителен ко всей сумме его свойств. <...> Одна из его поразительных фраз — “Мне нравится известного рода неуклюжесть в произведении искусства” — говорит о нем больше, чем я мог бы сказать в целом очерке» (Там же. С. 117).

⁴⁰ Цит. по: Акопян Л. С. 54.

⁴¹ «Моя музыка основана на движении независимых друг от друга звуковых масс,

электронном сочинении — «*Poème électronique*» («Электронной поэме») для магнитной ленты (1957–1958), выполненной в лабораториях фирмы «Philips» в Эйндховене (Нидерланды). «Электронная поэма» составляла звуковую часть одноименного проекта, осуществленного композитором совместно с Я. Ксенакисом и Ле Корбюзье, — музыка сопровождала экспозицию павильона фирмы «Philips» на Всемирной выставке ЭКСПО-58 в Брюсселе (1958). Согласно замыслу организаторов проекта, павильон должен был продемонстрировать высокий уровень современных технологий, а в его внутреннем помещении, изолированном от дневного света и внешних звуков, в течение дня планировалось показывать спектакль на основе аудиовизуального синтеза света, изображения и музыки⁴².

Аналог свободных архитектурных форм, исповедуемых Ле Корбюзье, композиция Вареза — 480 секунд музыки — транслировалась 425 громкоговорителями, расположенными по внутренней поверхности здания таким образом, чтобы обеспечить круговое движение звука и эффекты реверберации⁴³. Воплотив обобщенный звуковой образ технологической эры, Варез вписал в него «природное» начало: в качестве звуковых объектов использован широкий диапазон звуков, записанных на три дорожки магнитофона и представленных как в обычном, так и в электронно-обработанном виде, — звучание ударных, органа и других акустических инструментов, колоколов, сирен, электронных генераторов, моторов, голосов животных и человека. Композитор не стремился синхронизировать звуковой и зрительный ряды, напротив, подразумевалось некое диалектическое взаимодействие автономных и самодостаточных образований. Являясь фактически одним из первых образцов пространственной композиции, «Электронная поэма» в то же время предвосхищает мультимедийные проекты более позднего времени. Секции-блоки соотносятся по принципу смены доминирующих ассоциаций: похоронный марш (звучание колоколов) — звук сверла — шум сирен и моторов — бой часов и удары сердца —

независимых в том смысле, что они одновременно движутся с разной скоростью» (цит. по: Когоутек Ц. С. 191).

⁴² Корбюзье, желая «показать нашу цивилизацию, в недрах мучительного волнения отправляющуюся на завоевание современной эпохи» (цит. по: Куницкая Р. С. 49), задумал павильон как некую полую структуру с тремя конусообразными вершинами, имеющими силуэт гипербол и парабол. Архитектурный проект был выполнен Ксенакисом в соответствии с математической моделью, на основе которой ранее был создан его симфонический «*Metastaseis*» (см. раздел 6.13 настоящего пособия). Ксенакис также представил сочинение, предназначенное для звукового оформления экспозиции, — электронную композицию «*Concret PH*».

⁴³ Комментарий Вареза: «В своей основе внутренняя структура композиции представлялась разделенной на различные формы и группы звуков, непрерывно изменяющих свою форму, направление движения, скорость, притягиваемых и отталкиваемых различными силами. Форма композиции является следствием этого взаимодействия» (цит. по: Теория. С. 537).

голоса животных — гул реактивного самолета — женский голос — мужское пение на фоне звуков органа. Как и в более ранних сочинениях, здесь использован один из излюбленных приемов композитора, отменяющий закономерности классического принципа тематического развития, а с ним — и закономерности классической формы: последовательные «трансмутации» звукового материала⁴⁴, до неузнаваемости трансформирующие исходный объект и порождающие новые образования, в свою очередь, чреватые аналогичными процессами. «Электронная поэма» подвела определенный итог творческим исканиям Вареза, синтезировав естественные шумы и препарированные электроникой звучания, унифицированные процессом композиционной организации, а также воплотив его мечту о пространственной музыке.

Разработка идей конкретной и электроакустической музыки характерна и для творчества ряда американских композиторов⁴⁵, среди которых, в первую очередь, должно быть названо имя Джона Кейджа. В 1940–1960-е годы им создан целый ряд произведений в жанре *tape music* и с использованием комбинации электроники и акустического инструментария: «Credo in Us» («Верую в нас»⁴⁶), «Williams Mix» («Уильямс микс»), «Music Walk» («Музыкальная прогулка»), «Fontana Mix» («Фонтана микс»), «Radio Music» («Радиомызыка»), «Etcetera» («И так далее»), пьесы из серии «Imaginary Landscapes» («Воображаемые пейзажи»), «Music for “The Marrying Maiden”» («Музыка для “Девушки, выходящей замуж”»), «Cartridge Music» («Музыка картриджей»), «Rozart Mix» («Розарт микс»), «Electronic Music for Piano» («Электронная музыка для фортепиано»), «Newport Mix» («Ньюпорт микс»), «Reunion» («Воссоединение»), «33 1/3», а также знаменитые перформансы «Water Music» («Музыка воды»), «Speech 1955» («Речь 1955»), «Sounds of Venice» («Звуки Венеции»), «Sounday» («Звукодень») и хэппенинги «Demonstration of the Sounds of the Environment» («Демонстрация звуков окружающей среды»), «HPSCHD», «Lecture on the Weather» («Лекция о погоде»), «Evene / Environne METZment» («Событие / окружающая МЕТЦсреда». Экспериментальное направление, лидером которого выступил Кейдж⁴⁷, было развито его учениками и последователями — представителями Нью-йоркской школы⁴⁸,

⁴⁴ К этому термину-метафоре Варез нередко прибегал для характеристики особого рода «материальной процессуальности» своих сочинений (см.: Аюбян Л. С. 37).

⁴⁵ Назовем, в частности, Генри Кауэлла, бывших российских подданных Иосифа Шиллингера и Владимира Усачевского, а также Отто Люнинга, Эрла Брауна, Мортон Фелдмана, Стива Райха.

⁴⁶ Другая версия перевода: «Верую в США».

⁴⁷ См.: Кейдж Дж. История экспериментальной музыки; Его же. Экспериментальная музыка.

⁴⁸ Композиторами Мортон Фелдманом, Эрлом Брауном, Крисченом Вулфом и пианистом Дэвидом Тюдором.

объединения *Fluxus* (Флаккус)⁴⁹, теоретиком и практиком искусства хэппенинга Аланом Капроу, композиторами Джексоном Маклоу, Скоттом Хайдом, Ричардом Максфилдом, каждый из которых, вслед за учителем, внес свою лепту в историю американского авангарда.

Литература

- Акопян Л. Эдгар Варез // XX век. Зарубежная музыка: Очерки. Документы. Вып. 3 / под ред. М. Арановского и А. Баевой. М., 2000. С. 3–75.
- Булез П. Конкретная музыка / пер. с фр. В. Цыпина // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / ред.-сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. М., 2009. С. 160–161.
- Варез Э. Освобождение звука / пер. с англ. А. Маклыгиной // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / ред.-сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. М., 2009. С. 7–17.
- Джон Кейдж // Музыкальная культура США XX века: Учебное пособие / отв. ред. М. Переверзева. М., 2007. С. 246–277.
- Дмитрюкова Ю. Разочарование первооткрывателя // Музыкальная академия. 2003. № 2. С. 90–96.
- Дроздецкая Н. Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни. М., 1993.
- Дубинец Е. Джон Кейдж: Искусство избавления от клея // Дубинец Е. *Made in USA: Музыка — это всё, что звучит вокруг*. М., 2006.
- Задерацкий В. Электронная музыка и электронная композиция // Музыкальная академия. 2003. № 2. С. 77–89.
- Из интервью Вареза Французскому радио // XX век. Зарубежная музыка: Очерки. Документы. Вып. 3 / под ред. М. Арановского и А. Баевой. М., 2000. С. 84–96.
- Из мемуаров Луизы Варез // XX век. Зарубежная музыка: Очерки. Документы. Вып. 3 / Под ред. М. Арановского и А. Баевой. М., 2000. С. 76–83.
- Кейдж Дж. История экспериментальной музыки в США // Дубинец Е. *Made in USA: Музыка — это всё, что звучит вокруг*. М., 2006. С. 347–355.
- Кейдж Дж. Экспериментальная музыка: доктрина // Дубинец Е. *Made in USA: Музыка — это всё, что звучит вокруг*. М., 2006. С. 356–360.
- Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.
- Конен В. Пути американской музыки. М., 1977.
- Куницкая Р. Французские композиторы XX века: Очерки. М., 1990.
- Лобанова М. Логика и композиция «новой музыкальной драмы» («Приключения» Дьёрдя Лигети) // Московский музыковед: Ежегодник. Вып. 1 / сост. и ред. М. Тараканова. М., 1990. С. 152–177.
- Переверзева М. Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика. М., 2006.
- Розен А. Критический взгляд на историю электронной музыки // Музыкальная академия. 2000. № 4. С. 121–132.
- Савенко С. О стилистических тенденциях творчества Лигети (конец 50-х — 80-е годы) // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество: Сб. статей / сост. Ю. Крейнина. М., 1993. С. 38–55.

⁴⁹ Куда входили, в частности, Джордж Мачюнас, Дик Хиггинс, Джон Брехт, Эл Хансен, Тоши Итиянаги, Нам Джун Пайк, Йоко Оно, Кен Фрейдман, Эммет Уильямс, Эрик Андерсон и другие композиторы.

- Савенко С. Приключения в воображаемом пространстве. Заметки о творчестве Д. Лигети // Советская музыка. 1987. № 6. С. 110–117.
- Теория современной композиции: Учебное пособие / отв. ред. В. Ценова. М., 2005.
- Шеффер П. «Я потратил свою жизнь впустую...» / пер. с фр. Ю. Дмитриуковой // Музыкальная академия. 2003. № 2. С. 96–98.
- Шнитке А. Новое в методике сочинения — статистический метод // Шнитке А. Статьи о музыке / ред.-сост. А. Ивашкин. М., 2004. С. 60–65.
- Шохман Г. Эдгар Варез — апостол музыкального радикализма // Советская музыка. 1988. № 11. С. 114–124.
- Эдгар Варез // История зарубежной музыки. XX век: Учебное пособие / отв. ред. Н. Гаврилова. М., 2005. С. 458–469.
- Эдгар Варез // Музыкальная культура США XX века: Учебное пособие / отв. ред. М. Переверзева. М., 2007. С. 141–155.
- Bernard J. W. The Music of Edgard Varèse. New Haven; London, 1987.
- Brunet S. Pierre Schaeffer. Paris, 1970.
- Charbonnier G. Entretiens avec Edgard Varèse / suivis d'une étude de son oeuvre par Harry Halbreich. Paris, 1970.
- Chion M. Pierre Henry. Paris, 1980.
- Dallet S., Brunet S. Pierre Schaeffer: itinéraires d'un chercheur. Montreuil, 1997.
- Eimert H., Humpert H. U. Das Lexikon der elektronischen Musik. Regensburg, 1973.
- Gann K. American Music in the Twentieth Century. New York, 1997.
- Griffiths P. A Guide to Electronic Music. Thames and Hudson, 1979.
- Griffiths P. György Ligeti. London, 1983.
- Jolivet H. Varèse. Paris, 1973.
- Kostelanetz R. John Cage (ex)plain(ed). New York, 1996.
- Ligeti G. Artikulation. Elektronische Musik. Eine Hörpartitur von R. Wehinger. Mainz, 1970.
- Ligeti G. Zustände, Ereignisse, Wandlungen. Bemerkungen zu meinem Orchesterstück «Apparitions» // Melos. 1967. H. 5. S. 163–166.
- Lobanova M. György Ligeti. Style. Ideas. Poetics. Berlin, 2002.
- Nordwall O. György Ligeti: Eine Monographie. Mainz, 1971.
- Nyman M. Experimental Music: Cage and Beyond. New York; London, 1974.
- Ouellette F. Edgard Varèse. New York, 1981.
- Pierret M. Entretiens avec Pierre Schaeffer. Paris, 1969.
- Rockwell J. The American Experimental Tradition and its Godfather // All American Music: Composition in the Late Twentieth Century. New York, 1983. P. 47–59.
- Salmenhaara E. Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken Apparitions, Atmosphères, Aventures und Requiem von György Ligeti. Regensburg, 1969.
- Schaeffer P. A la recherche d'une Musique Concrète. Paris, 1952.
- Stockhausen K. Vier Kriterien der Elektronischen Musik // Stockhausen K. Texte. Bd. 4. Köln, 1978. S. 360–424.
- Thomson V. Cage and the Collage of Noises // A Virgil Thomson Reader. Boston, 1981. P. 475–486.
- Varèse E. Ecrits. Paris, 1983.
- Varèse E. Spatial Music // Contemporary Composers on Contemporary Music. New York, 1967.
- Varèse L. A Looking-Glass Diary. Vol. 1: 1883–1928. London, 1972.
- Vivier O. Varèse. Paris, 1973.
- Writings about John Cage / ed. by R. Kostelanetz. Ann Arbor, 1993.

6.2. Сонорика и сонористика:

Здгар Варез — «Hyperprism», «lonisation».

Кшиштоф Пендерецкий — «Ofiarom Hiroshimy: Tren».

Джордж Крам — «Night of the Four Moons», «Lux aeterna», «Vox balaenae»

(Кшиштоф Пендерецкий — «Anaklasis», «Polymorphia».

Джордж Крам — «Makrokosmos» I, II)

Сонорика¹, или музыка звучностей, представляет собой одно из ведущих технико-стилевых направлений XX века, акцентирующее фоническую, колористическую сторону звучания и тембровое значение гармонии — вплоть до полной недифференцированности отдельных тонов, составляющих звуковой комплекс (созвучие, фактурный пласт). С середины XX столетия сонорикой называют технику композиции, оперирующую особого рода тембровозвучностями, подразумевающими комплексное действие различных параметров: звуковысотности, тембра, артикуляции, динамики². Звук мыслится самоценной категорией, феноменом, регулирующим иерархию отношений в музыкальном произведении и обладающим самостоятельной художественной значимостью. Поскольку при слуховом восприятии синкретически нерасчлененного сонорного звучания на первый план выходит именно тембровая составляющая, нотная графика сонорной композиции порой складывается не из традиционных символов, но из цветовых фигур, линий, плоскостей разного масштаба, рельефа и плотности, вызывающих ассоциации с элементами техники абстрактной живописи. Вследствие повышения роли внемузыкальных факторов увеличивается и зрительно-пластическая ассоциативность музыки, а слуховому опыту нередко предшествует опыт зрительный, формирующий у исследователя сонорной партитуры представление об определенной красочной «форме» звукового объекта.

В связи с типологией сонорики обычно выделяют три класса явлений:

- колористику: тоновую музыку с элементами сонорности³;
- сонорику: сонорную музыку с опорой на тоновость⁴;
- сонористику: сонорную музыку вне тоновости⁵.

¹ От лат. *sono* — звучать, раздаваться, издавать звук, и *sonog* — звон, звук.

² Ю. Холоповым введено понятие *сонорного макрозвука*, или *звука высшего порядка*, характеризующее совокупность определенного множества звуков без высотной самостоятельности отдельных составляющих звукового комплекса (см.: Холопов Ю. Гармония. Практический курс. Ч. II. С. 524–543).

³ К этому типу относится колористическая гармония европейской и русской музыки XIX — начала XX веков (Шопен, Лист, Вагнер, Мусоргский, Лядов, Римский-Корсаков, Рахманинов).

⁴ К этому типу принадлежит сонорная гармония Бартока, Скрябина, Дебюсси, Стравинского, Прокофьева, Шостаковича, Лютославского, Лигети, Денисова, Губайдулиной и многих других композиторов.

⁵ Этот тип звучности, как правило, соотносится с областью сонорного шума, что

Уровни сонорности зависят от ряда музыкальных факторов, среди которых важнейшие позиции отведены интервальному и количественному составу темброкрасочной вертикали (сонора), ее регистровому местоположению, фактурному, временному и метроритмическому типам организации. Не менее важны громкостные, тембровые и артикуляционные свойства сонорного блока.

В качестве фактурных форм сонорной музыки выступают особые типы изложения, дифференцируемые по числу слагаемых и по принципу временной организации. Выделяются простые и составные типы: к первым относятся точка, россыпь, линия, ко вторым — пятно, полоса, поток. Во временном отношении эти же фактурные формы делятся на недлящиеся (точка, пятно), длящиеся континуальные (линия, полоса) и длящиеся пульсирующие (россыпь, поток)⁶. Мелкие структурные единицы сонорной формы (секции, или *форменты*⁷) могут объединяться и составлять более обширные образования (формент-группы), при этом действует целая система внутренних связей на основе повторения, вариации, трансформации, мутации или метаболы⁸. Особое место в гармоническом материале сонорной музыки занимает *кластер*⁹ — специфическая форма звучания и исполнительский прием, в музыке XX века получившие разнообразное применение. Кластеры имеют различную классификацию — как по внутреннему интервальному строению, так и по объему (ширине). Одним из наиболее выразительных является движущийся, перетекающий кластерный массив, образуемый напластованием имитационных линий, — такой эффект рождает, в частности, сверхмногоголосные микрополифонические структуры с их техникой непрерывной гармонической трансформации и принципом функционального тождества элементов.

В условиях сонорной ткани усиливается драматургическое значение полифонии пластов, разрушенную логику гармонических связей компенси-

типологически сближает сонористику с явлением шумовой музыкой, а также обнаруживает родство с электронной и конкретной музыкой. Сонористика — важнейшая составляющая партитур Вареза, Пендерецкого, Лигети, Шнитке и других композиторов второй половины XX столетия.

⁶ См. об этом: Маклыгин А.; Теория. С. 394. Х. Лахенманн предложил новую классификацию музыкально-композиционных структур Новой музыки, проиллюстрировав ее примерами из своих сочинений, а также из сочинений других авторов (см.: *Lachenmann H. Klangtypen der Neuen Musik* [1966 / 1993] // *Musik als existentielle Erfahrung*. Wiesbaden, 1996. S. 1–20; *Колико Н. Эстетика и типология музыкального звука Хельмута Лахенманна: Лекция по курсу современной гармонии*. М., 2002. С. 12–21).

⁷ Термин А. Маклыгина.

⁸ См. об этом подробнее: *Холопов Ю. С.* 541–542.

⁹ От *англ.* cluster — кисть, пучок, гроздь, скопление, группа. Термин *tone-cluster* и соответствующий музыкальный прием введены в обиход Г. Кауэллом (1930); одним из первых кластер использовал в своей музыке Ч. Айвз.

руют закономерности фактурного развития — монтаж сонорных блоков, нарастания и спады (фактурные *crescendi* и *diminuendi*), сопровождаемые сгущением и разрежением звучности. Из этих же закономерностей нередко выводятся и принципы формообразования: форма-процесс рождается из движения-перемещения звуковых объемов различных конфигураций и динамических характеристик, то есть находится в прямой зависимости от свойств самого звукового материала.

Именно такой тип мышления «звуковыми объектами», питаемый идеей «четырёхмерности» музыкального пространства, свойственен провозвестнику сонорно-сонористического «бума» второй половины XX века **Эдгару Варезу**. В его произведениях 1920–1930-х годов, созданных для акустических ансамблей, комбинирующих традиционные и необычные тембры, заложены основы того, что позднее было развито лидерами европейского и американского авангарда 1950-х, прежде всего, живой исследовательский интерес к звуку и звуковым процессам.

Основой художественной концепции Вареза стала резонансная теория слуха Г. Гельмгольца, опирающаяся на технику диссоциации, разложения звука на составные элементы. Опыты немецкого естествоиспытателя явились научным подтверждением гипотетической идеи композитора о «сложносоставном», объемном звуке в единстве всех его характеристик, звуке, обладающем способностью к интерференции, сгущению и рассеиванию¹⁰. Именно звук — комплексная интегральная категория — для Вареза первичен, именно его (а не гармонию или мелодию) он рассматривает в качестве объекта, разработка которого выстраивает целостную форму, всегда представляющую не заранее заготовленную схему, но результат некоего процесса.

Показателен принципиальный отказ Вареза от использования струнных инструментов — эта тембрика отвергалась им за неспособностью выразить дух времени¹¹. Форма строится как последование сонорных блоко-формент, расщепление и расширение звуковых массивов разных конфигураций, меняющих направление и скорость смещений¹². Звуковысотная

¹⁰ Говоря о своей концепции пространственной музыки, реализуемой в «телах из “умных звуков”, свободно движущихся в пространстве», композитор акцентирует для себя важность определения музыки, данного польским философом и математиком Ю.-М. Хёне-Вронским: «воплощение смысла, заключенного в звуке» (*Варез Э. Освобождение звука*. С. 13, 16).

¹¹ Из 13 партитур Вареза только четыре — «Offrandes», «Amériques», «Arcana» и «Nocturnal» — включают в инструментальный состав струнные.

¹² «В моих произведениях можно найти вместо строгого старинного линейного контрапункта движение звуковых планов и масс, варьированных по громкостному уровню и плотности. Когда эти звуки сталкиваются, возникает их взаимопроникновение или отталкивание. <...> Здесь те же приемы, что и в классическом контрапункте, но вместо отдельных нот движутся организованные из звуков противоположные массы» (цит. по: *Куницкая Р. С.* 41).

система опирается на неоктавные гемитонные образования, пространство организовано полиостинатным напластованием инструментальных линий, варьирующих лапидарные звуковые комплексы: интервалы, аккорды, мелодико-ритмические фигуры, среди которых выделяются мотивы-интонации сигнального типа, — пластичность протяженного тематизма не свойственна стилистике композитора в той же мере, в какой его музыка исключает всё связанное с выражением лирической чувственности и чувствительности.

Одним из ранних опусов, демонстрирующих характерную технику письма Вареза, является четырехминутный **«Hyperprism» («Гиперпризма) для флейты (и пикколо), кларнета, трех валторн, двух труб, двух тромбонов, большого ансамбля ударных и сирены** (1923) — самая короткая из пьес композитора, открывающая череду сочинений с загадочными названиями¹³.

Комбинаторика мотивов и звуков по горизонтали и вертикали становится основой полиостинатных процессов, восполняющих отсутствие «полноценного» тематического развития. В контексте аскетизма звукового материала «Гиперпризмы» о *темах* можно говорить лишь в связи с несколькими относительно законченными мелодико-ритмическими образованиями — педалью тенорового тромбона в тт. 3–10¹⁴, его же соло в ц. 8 и изломанной линией флейты в ц. 2.

Объемность вибрирующего звукового пространства «Гиперпризмы» во многом создается благодаря группе ударных. Сонористический слой образован полиритмией 16 ударных инструментов, в которую вписан пронзительный тембр сирены. Добиваясь необычного тембрового эффекта, композитор включает в состав группы достаточно редкий инструментарий, в частности, индийский барабан, наковальню, хлыст, малую и большую трещотки, струнный барабан («львиный рык»¹⁵).

¹³ Известно, что композитор предостерегал от наукообразных толкований названий своих сочинений. Так, в программном пояснении к «Intégrales» он писал: «Что касается заглавия партитуры, то оно не имеет никакого значения. Оно просто служит удобным средством каталогизации вещи. Признаюсь, меня очень забавляет сам процесс выбора заглавия — это своеобразное родительское развлечение, по сути своей родственное крестинам новорожденного и так непохожее на более напряженную работу, которую приходится выполнять при зачатии <...>. Я часто заимствую [заглавия] из высшей математики или астрономии только потому, что науки эти стимулируют мое воображение <...>. Но в моей музыке нет никаких признаков планет или теорем» (цит. по: Акопян Л. С. 33).

¹⁴ Отголосок локомотивного гудка — воспоминания детства композитора (см. сн. 33 в разделе 6.1). В сочинениях Вареза повторяющиеся опорные звуки часто выполняют функцию центра, восполняющего отсутствие гармонического центрального элемента; в равной степени такие образования могут быть поняты как «снятая» мелодия.

¹⁵ Струнный барабан (англ. string drum, фр. tambour à corde), или «львиный рык» (нем.

Еще более экзотичен тембровый профиль композиции «**Ionisation**» («**Ионизация**») для 13 исполнителей (1931) — первого в европейской музыке произведения для ансамбля ударных. В представлении Вареза именно ударный инструментарий обладает бесценными характеристиками — тембровым богатством, четкой атакой, объемом и отсутствием мелодических качеств¹⁶; кроме того, отсутствие фиксированной высотности реализует идею композитора об «освобожденном звуке». Партитура «Ионизации» включает 33 ударных инструмента¹⁷, фортепиано и две пожарные сирены — высокую и низкую; авторские примечания содержат описание используемого инструментария, а также схему сценического расположения исполнителей. Названием сочинения послужил термин из области физики, характеризующий эндотермический процесс образования положительных и отрицательных ионов из нейтральных атомов и молекул. Спроецировав данное физическое явление на метод тематической разработки Вареза, можно с определенной долей условности отметить некоторое сходство: населяющие его музыку краткие тематические образования, подобно атомам и молекулам, сталкиваются и распадаются на еще более мелкие частицы, в свою очередь, образующие иные конфигурации — новые «атомы», чреватые новым рассеиванием. Бесконечные процессы конъюнкций и дизъюнкций звуковых «микрочастиц» составляют смысл музыкального конструирования и суть драматургии формы¹⁸, воплощающей не итог развития и не результат диалектического раскрытия исходного тезиса, но процесс постепенного высвобождения тематической энергии¹⁹.

Löwengebrüll, *итал.* ruggito del leone, *англ.* lion's roar) — разновидность небольшого конусообразного барабана с палочкой (струной, веревкой), протянутой через верхнюю кожаную перепонку. Звук, имитирующий звериный рык, производится при помощи трения палочки (струны, веревки) куском кожи или материи.

¹⁶ «Что касается звукового существа, ударные обладают такой жизненной силой, какой не имеют другие инструменты. Прежде всего, они располагают объемом, какого нет у других инструментов, звуковой аспект их более живой. Атака звука ощущается более отчетливая, более быстрая» (цит. по: Куницкая Р. С. 39).

¹⁷ В том числе целый спектр барабанов, включая «львиный рык» и тароль, китайские блоки, claves, хлыст, гуиро, мараки и кастаньеты. Интересно, что здесь Варез применяет инструменты одного вида, но разных размеров и разной высоты звучания, что создает иллюзию выстраивания звукоядра в рамках одного тембра или даже своеобразной тембровой мелодии. Так, он использует три разновысотных там-тама, три вуд-блока и три больших барабана, две мараки и два бонга, а также пять малых барабанов.

¹⁸ То, что Л. Акопян называет *некогерентностью формы* (см.: Акопян Л. Эдгар Варез).

¹⁹ Комментируя свое сочинение «Amériques», композитор говорил, что начальная идея для него — лишь «внешний повод, мотив, который постепенно исчезает — так, словно произведение, обретая форму, вбирает его в себя и, в конечном счете, поглощает его» (цит. по: Акопян Л. Эдгар Варез. С. 23).

Тембровая драматургия отражает сонорную идею, связанную с оппозицией дискретного / континуального, а также с экспонированием и последующей «разработкой» основных ритмических структур: сольной темы малого барабана в ц. 1 и исполняемой всей группой ударных квинтольно-триольной темы, впервые появляющейся в ц. 8²⁰ (см. примеры 36 и 37).

Акцентируя «мифологическое измерение» пьесы, Л. Акопян предлагает рассматривать взаимодействие тембровых групп с позиции претворения символического «сюжета о происхождении культуры»: безликое в своем однообразии звучание сирен (их звуковые «гиперболы» и «параболы», как говорил Варез) олицетворяет «природу», звучание инструментов с определенной высотой звука (колокольчики, трубчатые колокола и фортепиано) — «культуру», а тембр ударных с неопределенной высотой звука (тарелки, большие барабаны, вуд-блоки, там-тамы, бонго, мараки, наковальни) — некий промежуточный слой²¹.

36

Example 36 is a musical score for a percussion ensemble. It is written in 4/4 time and consists of eight staves. The instruments are: Grosse Caisse (très grave), 2 Bongos (clair and grave), Tambour militaire, Caisse roulante, 2 Maracas (claire and grave), Cymbales, and Fouet. The music features various rhythmic patterns, including triplets and accents, with dynamic markings such as *pp*, *p*, and *sf*.

²⁰ Н. Слонимский, под управлением которого в 1933 году состоялось премьерное исполнение «Ионизации», определял ее форму как сонату (см.: *Vivier O. P.* 99–100; *Акопян Л. С.* 44). Впрочем, сходство с классической схемой здесь достаточно условно и ограничивается внешней атрибутикой, характер звукового материала и само существо пьесы категорически не сонатны.

²¹ См.: *Акопян Л. С.* 43–48.

37

[illegible]

интеграции — символа становления «культурного» пространства, в котором хаос вытесняется синхронно организованным музицированием²².

Открытия Вареза в сфере музыки для ударных подготовили почву для дальнейшей композиционной разработки теории сонорики, одним из кульминационных этапов которой стало творчество представителей «новой польской школы», объединившей деятелей польского авангарда второй половины 1950-х — 1960-х годов. Лидером этого направления справедливо считается *Кшиштоф Пендерецкий*²³, в сочинениях раннего периода запечатлевший стадию поисков и новой звуковой материи, и новой, адекватной ей нотной графики. Наибольший интерес в этом аспекте представляют произведения Пендерецкого для струнных или с участием струнных. Именно в них композитор, используя нетрадиционные способы звукоизвлечения, достигает звучности, близкой электронной; именно здесь им разработана и применена система индивидуальных обозначений необычных приемов игры, а также оригинальный способ записи звуковых потоков — расширяющиеся (возрастающее высотное поле) и сужающиеся (убывающее высотное поле) графические полосы, масштаб и плотность которых соответствуют уровню интенсивности звукового массива.

Характер формообразования этих экспериментальных опусов напрямую зависит от типа используемого звукового материала, что влечет к созданию свободной индивидуализированной структуры. Как правило, в организации сонорной композиции ведущую роль играет принцип горизонтального и вертикального монтажа блоков-формент, согласно которому разделы стыкуются по контрасту, с минимумом плавных переходов: плотность сменяется разреженностью, высокая тесситура — низкой, тут-тийное провозглашение — тихим шорохом. Как и для Вареза, для Пендерецкого характерны «научные» и «квазинаучные» названия сочинений,

²² Приводя слова Н. Слонимского о «финальном хорале», знаменующем «повторное объединение частичек атома, разъединенных в процессе ионизации», исследователь резюмирует: «Перед нами вариант современного мифа с сюжетом о нарушении и последующем восстановлении стабильной структуры атома в качестве условного, внешнего, научно-урбанистического слоя, и с мотивом “эпифании” (богоявления) в качестве универсальной мифологической константы» (Акопян Л. С. 48).

²³ Кшиштоф Пендерецкий (р. 1933, Дембица) окончил Национальную высшую школу музыки в Кракове (с 1979 — Краковская музыкальная академия) (классы А. Малавского и С. Веховича), где впоследствии преподавал полифонию и композицию, а в 1972–1987 занимал пост ректора. С начала 1960-х регулярно участвовал в международных фестивалях современной музыки и получил всемирную известность в качестве одного из главных представителей восточноевропейского музыкального авангарда. В 1966–1968 годах преподавал в Folkwang Hochschule (Эссен, Германия). С середины 1970-х годов выступает как дирижер, параллельно возглавляя класс композиции в Йельском университете (Нью-Хейвен, США). Лауреат Премии Гравемайера (1992), почетный доктор Гданьской музыкальной академии (2008).

акцентирующие иное измерение музыки, абстрагирующие творимый ею мир от конкретики окружающей реальности: «Эманизации» для двух струнных оркестров, «Анакласис» для 42 струнных и группы ударных, «Флюоресценции» для симфонического оркестра, «Полиморфия» для 48 струнных — тенденция, возведенная европейским авангардом второй волны в ранг традиции²⁴.

К числу новаторских опусов Пендерецкого раннего периода относится «*Ofiagom Hiroszimy: Tren*» («Трен памяти жертв Хиросимы») для 52 струнных (1960) — сонористическая композиция, написанная для Международного конкурса дирижеров имени Г. Фиттельберга²⁵. В первоначальном варианте названия фиксировался временной параметр сочинения — «8'37"» (по аналогии с «4'33"» Дж. Кейджа), однако через год после написания композиция была переименована в «Трен». Партитура содержит два типа сонорных звучаний, реализуемых в соответствующих темброфактурных блоках: длящиеся (линии и кластеры) и недлящиеся (точки) — этот контраст типов музыкальной материи выступает средством членения и артикуляции формы. Сменяя друг друга, вариантно развиваясь и сталкиваясь, формент-группы ведут себя внутри композиции как своего рода «темы»²⁶ — форма пьесы выстраивается, таким образом, как последование темброфактурных тематических комплексов. Процессуальности мощных звуковых потоков отвечает структура алеаторических секций — здесь, как и в других композициях сонорного направления, Пендерецкий отменяет тактовую черту, хронометрируя в секундах длительность звучания тех или иных разделов.

Партитура изобилует указаниями на специфические способы исполнения и звукоизвлечения, среди которых: игра на одной, двух и трех струнах, на подставке, за подставкой, на подгрифнике и другие приемы, а также всевозможные виды вибрато, пиццикато, тремоло, удары ладонью по деке, струнам, трение смычком по корпусу, удары смычком по пульту, *col legno*. Всё это составляет область сонорного шума, или сонористики²⁷.

²⁴ Например, «Хронохромия» О. Мессяна, «Питопракта» и «Ахорриписис» Я. Ксенакиса, «Сейсмограмма» А. Пуссёра, «Топофоника» Б. Шеффера.

²⁵ Композиция была создана в рекордные сроки — за два дня. Известно, что практически все ранние сочинения Пендерецкий тщательно обдумывал, записывая лишь окончательный вариант.

²⁶ Ю. Холопов отмечает, что «Трен» написан по плану сонатной формы (с «эпизодом» и совместной репризой двух тем), при этом сонатная форма как таковая не узнается (см.: Холопов Ю. С. 541).

²⁷ См., к примеру, фрагмент ц. 6, аккумулирующий различные артикуляционные типы: арпеджио по четырем струнам между подставкой и струнодержателем, удары по верхней деке скрипки концом смычка или кончиками пальцев, игру между подставкой и струнодержателем, очень быстрое и неритмичное тремоло, чередование *arco* / *pizzicato* / *legno battuto* и др.

Сонористическая техника Пендерецкого чрезвычайно разнообразна: стуки клапанов духовых, свист и шепот хора, привлечение в качестве инструментария электри-

Композиция «Трена» выстроена на основе контраста сонористической фактуры (начало и окончание) и серийно организованной середины: 36-голосный канон трех групп оркестра трактован в сонорном аспекте — композитора интересует не столько детерминированность серийной структуры, сколько образуемый ею тип пуантилистической сверхмногоголосной фактуры. В целом можно выделить три крупных раздела: с начала и до ц. 25 («экспозиция») — ц. 26–55 (средний раздел) — с ц. 56 и до конца («реприза»)²⁸.

Партитура «Трена» является «каталогом» кластерной техники, реализованной в виде сонористических полей²⁹ (ц. 6, 62), тремолирующих и глissандирующих «пятен», составленных из звуков (ц. 10) или из флажолетных призвуков (ц. 35–37, 47–50), квазиканонической имитации (начало), микротоновых (ц. 15–19, 64–70), движущихся (ц. 18–19) темброкрасочных блоков, каждый из которых имеет индивидуальную конфигурацию, объем и протяженность.

С явлениями сонорики и сонористики связан творческий феномен патриарха американской музыки *Джорджа Крама*³⁰. Изобретатель специфических приемов инструментальной игры и тембровых эффектов, мастер необычной нотной графики, композитор невероятно расширил исполнительскую палитру и тембровые возможности практически всех используемых им инструментов. В инструментальном театре Крама исполнители одновременно играют и поют (дышат) в инструменты, говорят или поют, наклонившись над резонансной декой фортепиано, музицируя, перемещаются по сцене и за ее пределами, водят смычком контрабаса по краю там-тама, шипят, свистят³¹, считают вслух и делают массу других вещей,

ческого звонка, пилы и даже пирующей машинки — эти нововведения нередки в его партитурах рубежа 1950–1960-х годов.

²⁸ Строго говоря, «реприза» начинается в ц. 60: в разделе ц. 56–60 грани середины и «репризы» накладываются друг на друга.

²⁹ Такой эффект образует контрапунктическое наложение по диагонали протянутых линий на основе предельно высоких (высотно неопределенных) звуков струнных, играющих за подставкой.

³⁰ Джордж (Генри) Крам (р. 1929, Чарлстон, Западная Вирджиния, США) после окончания музыкального колледжа Чарлстона продолжил образование в Университете Иллинойса в Урбане-Шампэйн под руководством Е. Вейгеля. В 1954–1955 стажировался в берлинской Высшей школе музыки под руководством Б. Блахера, после чего совершенствовался как композитор в Мичиганском университете (Энн-Арбор, класс Р. Л. Финни), который окончил в 1959 году. В течение многих лет преподавал в колледже в Вирджинии, в университете Колорадо, свыше 30 лет — в Пенсильванском университете (Филадельфия). Почетный доктор музыки нескольких университетов США, лауреат многих премий, в том числе: Пулитцеровской (1968), Грэмми (2001) и американской национальной премии «Композитор года» (2004).

³¹ Используется как обычный, так и нотированный свист.

не совместимых с представлением о традиционном музицировании. Автор включает в тембровый состав своих пьес варган, банджо, мандолину и даже такие «экзотические» инструменты, как игрушечное фортепиано и музыкальная пила; вводит в основной ансамбль дополнительные звучания, например, мараки или античные тарелочки, на которых играет пианист (или любой другой исполнитель, не занятый на ударных); использует игру на «стеклянной гармонике»³² и технику *bottle neck*³³. С помощью различных тембровых и акустических приемов Крам создает свой особый мир, наполненный едва уловимыми шорохами и долгими паузами, загадочными заклинаниями и таинственными призывами, — мир, раскрывающий сущность музыки как магического искусства звуков³⁴.

Разрабатывая новые приемы инструментальной игры, в том числе, и на клавишных инструментах, композитор приходит к созданию нового звукового образа фортепиано — *расширенного фортепиано* (*extended piano*), предполагающего разнообразную игру на струнах и клавишах, а также широкое использование педали *sostenuto*. В отличие от Дж. Кейджа с его подготовленным роялем, Крам почти никогда не размещает внутри инструмента дополнительные предметы³⁵, предпочитая им пальцевое *pizzicato*, *glissando*, *martellato* и прочие «натуральные» способы звукоизвлечения. Аналогичным образом, добиваясь желаемого «сюрреалистического эффекта» и не совершая при этом насилия над природой акустического инструмента, композитор усиливает звучание с помощью микрофона или встроенного в корпус инструмента усилителя — так появляются в его партитурах обозначения *electric* или *amplified*³⁶.

³² Набор хрустальных бокалов, наполненных водой и таким образом «настроенных». Исполнитель водит смычком по краю бокалов, извлекая нежные свистяще-шелестящие звуки.

³³ Техника «бутылочного горлышка» состоит в защипывании струны металлическим плектром, ударах или глиссандирующем скольжении по струнам стеклянной палочкой.

³⁴ «Я всегда рассматривал музыку в качестве очень странной субстанции, наделенной магическими возможностями. Музыка — это нечто почти осязаемое, осязаемое — и всё же она нереальна, иллюзорна. Музыка может быть проанализирована только на механическом уровне; важные же ее элементы — духовный импульс, психологическая кривая, метафизические импликации — могут быть восприняты только с помощью самой музыки. Я интуитивно чувствую, что музыка должна быть первичной клеткой, из которой произошли язык, наука и религии» (цит. по: Дубинец Е. Джордж Крам. С. 284–285).

³⁵ В исключительных случаях композитор прибегает к некоторым «техническим усовершенствованиям», вроде бумажной нити между струн арфы, надетых на пальцы наперстков, с помощью которых пианист производит трели на струнах, или металлической стамески, скользящей вдоль струн фортепиано с эффектом легкого искажения высотности звучания.

³⁶ Не следует путать *электрические* инструменты Крама с электронными — их живой и насыщенный звук не имеет ничего общего со звуком синтезированным.

Эквивалентом выразительно-изобразительного музыкального языка Крама становится оригинальная нотация, нередко приобретающая символическое значение: партитуры в виде изгибающихся нотных станов, в форме круга, креста или спирали, сопровождаемые обильными и детальными словесными авторскими комментариями, визуализируют музыку, превращая исполнение в театрализованную акцию, мистический завораживающий ритуал³⁷. Ритуальным пространством, в котором разворачивается инструментальное действие, нередко оказываются и сцена, и зрительный зал — в ряде произведений музыканты, следуя авторским указаниям, меняют сценическую диспозицию, перемещаются, уходят и вновь возвращаются³⁸. Крам тщательно продумывает и цветовую драматургию представления, сопровождающую музыкально-игровую фабулу: так, для «Vox balaenae» он предполагает голубое, для «Lux aeterna» — красное, а для «Night of the Four Moons» — меняющееся освещение сцены. Подобно своим коллегам-«мифотворцам» Кейджу и Штокхаузену, композитор мыслит творчество в качестве особого рода синестезии, воссоздающей первобытную цельность искусства. Параллельное действие в его композициях элементов разных искусств — музыкального, изобразительного, пластического, драматического и поэтического — реализует философский тип программности, базирующийся на «квазисюрреалистической» концепции «с трагическим ощущением жизни»³⁹.

Крам-художник тяготеет к символистской недоговоренности, завуалированности высказывания, проявлениями чего становятся метод нумерологии⁴⁰, стремление зашифровать или скрыть имя, в том числе собственное⁴¹, спрятать источник звука⁴² и деперсонифицировать исполнителей, предписывая им выступать в масках и черных костюмах.

В контексте сонорной техники стилистика композитора обнаруживает свою метафизическую сущность, проявляющуюся в его приверженности к обертонамальным звучаниям, широкому использованию разнообразных форм мелизматики, специфическим способам звукоизвлечения и артикуляции, производящим сонористические эффекты гула и шороха, скрежета

³⁷ См., например, графику следующих пьес: «Echo 5» из инструментального цикла «Одиннадцать эхо осени», № 4 «Crucifixus», № 8 «The Magic Circle of Infinity» и № 12 «Spiral Galaxy» из фортепианного цикла «Макрокосмос I», № 4 «Twin Suns», № 8 «A Prophecy of Nostradamus» и № 12 «Agnus Dei» из «Макрокосмоса II».

³⁸ См. «Песни, бурдоны и рефрены смерти», «Эхо времени и реки», «Ночь четырех лун».

³⁹ Слова Г. Чейза (G. Chase); цит. по: Джордж Крам. С. 379.

⁴⁰ Построение композиции в соответствии с определенными числовыми пропорциями.

⁴¹ Крам шифрует свое имя в звуках (оркестровые «Вариации») и в ритме («Эхо времени и реки»), а также скрывается за образом «Призрачного гондольера» из «Макрокосмоса I». Кроме того, пьесы первых двух томов «Макрокосмоса» имеют посвящения определенным людям, имена которых обозначены инициалами, указанными в конце пьес.

⁴² Например, два исполнителя на стеклянной гармонике в «Последовательности снов» и поющий мальчик в «Древних голосах детей» — размещены за сценой.

и шепота, выразительной функции пауз и фермат, фонизму слова, реализуемой на разных уровнях симметрии, повторяемости, секвенцированию мотивов и построению концентрических структур — элементам, воплощающим концепцию циклического, «кругового» времени, или *timelessness of time*, по собственному определению Крама. Для композитора эта «бесвременность» характеризует и совокупное время человеческой культуры: апеллируя к истории музыки, он свободно использует композиционно-технические приемы, жанры, а также цитаты и аллюзии, как правило, организуя полистилистические вкрапления методом коллажа.

Основу творчества Крама составляет камерная музыка — именно малые формы и небольшие по количеству инструментов тембровые ансамбли оказались той областью, в которой его индивидуальность раскрылась с максимальной полнотой и своеобразием. Одним из наиболее плодотворных для композитора был начальный период его деятельности — во второй половине 1960-х и в 1970-е годы появляется целый ряд инструментальных и вокально-инструментальных опусов, ставших классикой второго авангарда: четыре книги «Мадригалов», «Одиннадцать эхо осени», «Эхо времени и реки», «Песни, бурдоны и рефрены смерти», струнный квартет «Черные ангелы», «Древние голоса детей», а также «Ночь четырех лун», «Вечный свет» и «Голос кита».

Четырехчастная композиция **«Night of the Four Moons» («Ночь четырех лун»)** для альты, альтовой флейты (и флейты-пикколо), банджо, электрической виолончели и ударных⁴³ (1969) была написана по заказу ансамбля «Philadelphia Chamber Players» и явилась откликом композитора на знаменательное событие в исследовании космоса — первый полет астронавтов на Луну («Apollo 11», 16–24 июля 1969 года). В качестве поэтической основы использованы фрагменты поэм Ф. Гарсиа Лорки (особо почитаемого композитором)⁴⁴, мистический строй музыки созвучен символистской атмосфере текста, насыщенной чувственностью и томлением. Переплетение мотивов одиночества, смерти и небытия составляет драматургический план центрального сюрреалистического «персонажа» — балансирующего на грани фантазии и реальности образа мертвой луны, возрождающейся с наступлением весны. Цикл устремлен к заключительной, четвертой части, посредством поэтической аллегории плененной луны воплощающей идею единства человека и Вселенной, — концепция, реализуемая и в музыкально-театральном аспекте: подобно астронавтам, возвращающимся на Землю, музыканты покидают сцену⁴⁵, в освещенном пространстве которой

⁴³ Подобно Варезу, Крам испытывает склонность к «экзотическим» ударным инструментам. В данном случае, помимо более привычных кроталей, вибратона, там-тама, бубна, колокольчиков и цимбал, в ансамбль введены бонго, китайский темпле-гонг, тибетские молитвенные камни (Tibetan prayers stones), мбира (African thumb piano), японские кабуки-блоки (Japanese Kabuki blocks) и кастаньеты.

⁴⁴ Dos Lunas de Tarde (I), La Luna Asoma (II), Adán (III) и Romance de la Luna (IV). В творчестве Крама девять сочинений вдохновлены текстами Лорки.

⁴⁵ Автор указывает, что движение «процессии» должно быть подчеркнуто театрально-

остается лишь виолончелист, безучастно извлекающий высокие флажолетные звучания, ассоциирующиеся с *musica mundana* — «музыкой сфер». С эффектом периодически прерываемой далекой радиотрансляции из-за сцены доносятся обрывки тональной музыки, аллюзии на стилистику Г. Малера (в частности, его вокально-инструментальный цикл «Песни об умерших детях») — отголоски *musica humana* в безбрежном космосе⁴⁶. Последняя страница партитуры, озвучивающая строки Лорки «по небу шествует луна, держа ребенка за руку», содержит авторскую ремарку *Epilogue: Farewell-music as Berceuse (in stile Mahleriano)*⁴⁷:

38

Выстраивая форму, композитор отказывается от конфликтных тематических взаимоотношений и масштабного образного развития в пользу контрастных сопоставлений и экспозиционного типа изложения. Музыкальная ткань пьесы соткана из тончайшей динамической и тембровой светотени, специфические приемы — шепот в отверстие флейты при одновременном нажатии клапанов, вдохи / выдохи и языковое цоканье, четвертитоновые трели виолончели, глissандо по струнам банджо металлическим стержнем и плектром (техника *bottle neck*), легкий скрежет ногтями по поверхности там-тама и пальцевое прикосновение к цимбалам⁴⁸ — способствуют созданию призрачной, ирреальной фонической атмосферы. Альт озвучивает

торжественно, почти как в состоянии сомнамбулического транса. См. предисловие к изданию: *Crumb G. Night of the Four Moons*. New York; London; Frankfurt a. M.: Edition Peters, 1955.

⁴⁶ В период создания фортепианного «Макрокосмоса» Крам часто размышлял над фразой Паскаля «вечное безмолвие бесконечного пространства пугает меня» (см. авторский комментарий к изданию пьес).

⁴⁷ *Эпилог: Прощальная музыка, Колыбельная (в стиле Малера)*. Дж. Крам признавался, что его ранние пьесы для камерного оркестра — «Ночная музыка» и «Ночь четырех лун» — возникли под впечатлением от Седьмой симфонии Малера и симфонических «ноктюрнов» Бартока. Цитируя в «Ночи четырех лун» фрагмент собственной «Ночной музыки I», композитор как бы создает двойной *homage à* Малер.

⁴⁸ Действия, совершаемые исполнителем вокальной партии.

голоса ребенка и луны, при этом композитор рекомендует дифференцировать партии по манере исполнения, тембру и жестикуляции.

«*Lux aeterna*» («Вечный свет») для пяти исполнителей в масках (1971) носит посвящение *детям ночи* и предполагает участие сопрано, басовой флейты, сопрановой блокфлейты (*soprano recorder*), ситара и ударных⁴⁹. Инструментальные ритуурнели разделяют строки латинского текста — речитации-распевы сопрано:

Lux aeterna luceat eis, Domine.

Requiem aeternam dona eis,

*Domine, et lux perpetua luceat eis*⁵⁰.

В соответствии с рондальным принципом построения формы функции рефрена выполняет отыгрыш ситара и блокфлейты сопрано («Танец в маске»). В сочинении нашла отражение тенденция универсализации, характерная для XX века в целом: западное соседствует с восточным, изложение канонического текста чередуется с инструментальным музицированием в духе традиционной народной импровизации, древние формы интонирования — с современным звуковым контекстом. Экзотичность звучания — в тембрах, сопровождающих латинский текст: индийский ситар в ансамбле с флейтой под аккомпанемент индийских барабанов и индийских слоновьих колокольчиков (*Indian elephant bells*) разных размеров.

Пьеса является интересным образцом нумерологии Крама: с каждым появлением рефрена пропорционально сокращается его длина, занимая, соответственно, 77, 55, 33 и 11 долей такта (за единицу измерения принята одна шестнадцатая).

В этом сочинении, как и в «Ночи четырех лун», композитор использует элементы инструментального театра: одетые в черные костюмы и маски музыканты (включая дирижера) совершают ритуальные движения и перемещаются по сцене, освещенной с помощью юпитеров и свечей; флейтист и ситарист остаются сидящими в позе лотоса. Световая драматургия обретает облик концентрической структуры: сцена, поначалу в полной темноте, постепенно освещается глубоким красным светом — вместе со светом на сцену выходит певица, которая зажигает свечи перед началом сочинения и гасит их в конце, — красный свет гаснет, и вновь воцаряется полная темнота. По желанию в пьесу может быть включено соло танцора в маске, ритуальный и символический танец, осуществляемый в рефренных секциях и ориентированный на центр — горящую свечу («Элегия для Умершего Принца»); в остальное время автор предписывает танцору сценическую неподвижность⁵¹.

⁴⁹ На ударных играют два исполнителя, на флейтах — один.

⁵⁰ Песнопение «*Lux aeterna*» относится к разделу *communio* (причастие) католического реквиема. Среди авторов «*Lux aeterna*» в XX веке — Д. Лигети, А. Кнайфель и другие композиторы.

⁵¹ Сценография воспроизведена по комментариям Крама к изданию сочинения (см.: *Crumb G. Lux aeterna for five masked musicians*. New York; London; Frankfurt a. M.: Edition Peters, 1972).

Палитра исполнительских приемов «Lux aeterna» включает извлечение флажолетов на флейте и бурдонную игру ситара, пение исполнителей на ударных и невнятный шепот ситариста и флейтиста, эффект призрачного, мистического звучания производит игра контрабасовым смычком по поверхности там-тама, а также педальное глиссандо литавр, искажающее высоту звука кроталей и тарелок, размещенных на их поверхности. Как и в ряде других сочинений Крама, музицирование исполнителей распространяется за пределы традиционно отведенных им «ролей» — в данном случае, на слоновьих колокольчиках периодически играют флейтист и ситарист, а также певица.

«*Vox balaenae*» («Голос кита») для трех исполнителей в масках (1971) является одним из шедевров камерной музыки Крама. Как и в большинстве его сочинений, ансамбль составлен из электрических инструментов⁵² — флейты, фортепиано и виолончели; кроме того, в партитуру введены четыре античных тарелочки (кротали), на которых играют виолончелист и флейтист. Сочинение написано для ансамбля «New York Camerata» и представляет собой индивидуализированные программные вариации на «морскую тему», причем программность эта вполне наглядна. Пьеса была создана Крамом под впечатлением услышанной им (в нью-йоркском Музее национальной истории) записи, на которой были зафиксированы звуки, издаваемые китом-горбаткой, — в пьесе их воспроизводит флейтист, одновременно играющий и поющий в инструмент. Начальный «Вокализ», обозначенный в партитуре *wildly fantastic, grotesque* (дику-фантастично, гротескно), представляет собой род флейтовой каденции, комбинация инструментального и вокального звучания создает сюрреалистический тембр, чем-то похожий на пение горбатки, — это «песнь кита»:

39

Vocalise (.. for the beginning of time)
Wildly fantastic; grotesque (♩=64)

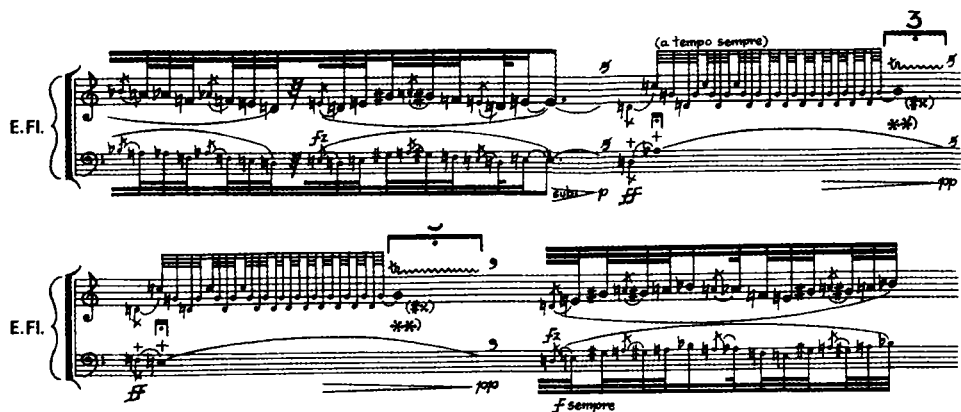
Electric Flute (play/sing), Sing-flute, E. Fl.

N.B. The pianist should keep the damper pedal depressed throughout the flute solo!

(a tempo sempre, ♩ = ♩)

ff, pp, f, p, ff, pp sub., molto, f sempre

⁵² Эффект электроусиления тембров способствует сонорике.



Вторая тема — «тема моря» (*solemn, with calm majesty* — торжественно, с мягким величием) — изобразительна, импрессионистична, сонорна. Композитор использует здесь скордатуру (виолончель настроена H_1 -Fis-dis-a), извлекаемые исполнителем в крайне высоком регистре флажолеты сопоставлены с отзвуком глубоких басов фортепиано. «Тема моря» открывает собой ряд сонорных вариаций, отражающих череду геологических эпох: Archeozoic (Variation I), Proterozoic (Variation II), Paleozoic (Variation III), Mesozoic (Variation IV), Cenozoic (Variation V). Пять вариаций со вступлением и репризой (кодой) образуют форму, которую сам автор именовал «мозаичной». Налицо фигурационная, фактурно-сонорная направленность вариаций: варьирование не столько видоизменяет структуру, сколько создает контекст для новых сочетаний элементов. Последование вариаций начинается со звуковой имитации резкого крика морской чайки (*seagull*)⁵³ в Archeozoic и, постепенно возрастая в интенсивности звучания, достигает яростной кульминации в Cenozoic. Тематизм основан на праинтонациях трихордного и тетрахордного строения, то отсвечивающих диатоникой (тема), то помещенных в контекст хроматики и микрохроматики (Вступление).

Сквозь тянущуюся сонорную звучность внезапно прорывается цитата-пародия — лейтмотив из симфонической поэмы «Так говорил Заратустра» Р. Штрауса⁵⁴, вписанный в сонорный контекст резким тритоновым сопоставлением аккордов. Тритон в цикле выполняет функцию лейтинтонации: это один из интервалов «песни кита», интонационно-гармоническая основа Вариации V, кроме того, в начале Вариации IV использован принцип политональности в опоре на тритоновое соотношение *b-e*.

Заключительный «Морской ноктюрн» основан на «теме моря», при этом флейтист и виолончелист насвистывают мелодию «Морского ноктюрна», а пианист глissандирует по струнам рояля. Этот раздел написан в «сияющей» тональности H-dur, именно здесь тембровая палитра расцвечена мер-

⁵³ Искусственные флажолеты виолончели, усиленные подзвучкой.

⁵⁴ См. завершение начальной флейтовой каденции, нижнюю строчку и продолжение в аккордах фортепиано.

цающими звуками античных тарелочек (эффект «замыкающей перемены»). В предисловии к партитуре Крам пишет: «Сочиняя “Морской ноктюрн”, я хотел передать “большой ритм Природы” и смысл растворения во времени. Заключительный раздел сочинения — постепенно замирающие серии повторений фигуры из десяти нот. В концертном исполнении он должен сопровождаться пантомимой (чтобы выразить *diminuendo* почти на пороге слышания!)»⁵⁵. С общим замыслом пьесы связан словесный комментарий, вызывающий ассоциации со знаменитым Квартетом О. Мессиана: *...на начало времени* («Вокализ») и *...на конец времени* («Морской ноктюрн»)»⁵⁶.

Исполнение «*Vox balaenae*», по замыслу автора, предполагает световые эффекты — заливающий сцену глубокий голубой свет, а также черное одеяние и черные полумаски исполнителей, обезличивающие человеческий взгляд и символизирующие надличностную мощь природной стихии.

Крам использует оригинальную графическую запись знаков альтерации и хронометража; специфику исполнительства определяют одновременная игра и пение на флейте (шепот и произнесение слогов), свист инструменталистов, извлечение флажолетов на виолончели и флейте, игра на клавишах при заглушенных струнах, глissандо по струнам рояля металлической стамеской⁵⁷ с гладким режущим краем, техника *bottle neck*⁵⁸, а также излюбленный сонорно-обертональный прием композитора — беззвучное взятие аккорда на фортепианной клавиатуре при одновременно нажатой правой педали, сопровождаемое глissандо по струнам.

Один из главных «музыкальных мистиков», Джордж Крам на вопрос, какое определение он выбирает для характеристики собственного стиля, ответил: «Меня иногда называют символистом-трансценденталистом — не знаю, что это означает»⁵⁹.

Литература

- Адаменко В. О мифологическом в творчестве Крама // Миф. Музыка. Обряд: Сб. статей / ред.-сост. М. Катунян. М., 2007. С. 53–62.
- Акопян Л. Эдгар Варез // XX век. Зарубежная музыка: Очерки. Документы. Вып. 3 / под ред. Г. Арановского и А. Бaeовой. М., 2000. С. 3–75.
- Варез Э. Освобождение звука / пер. с англ. А. Маклыгиной // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / ред.-сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. М., 2009. С. 7–17.

⁵⁵ См. предисловие к изданию: *Crumb G. Vox balaenae for three masked players: Electric Flute, Electric Cello, Electric Piano*. New York; London; Frankfurt a. M.: Edition Peters, 1972.

⁵⁶ В Вариации IV возникают также звуковые ассоциации с Мессианом.

⁵⁷ Автором предписан определенный размер — 5/8 дюйма.

⁵⁸ Помещение стеклянной палочки на струны рояля вблизи демпферов в Вариации IV рождает эффект звучания игрушечного или приготовленного рояля.

⁵⁹ Джордж Крам: прыгнуть в прошлое и обратно сейчас очень легко: Интервью с О. Манулкиной // Коммерсантъ. 1997. № 207 (1389). 29 ноября.

- Григорьева Г. Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений»: Учебное пособие. М., 2004.
- Джордж Крам // Музыкальная культура США XX века: Учебное пособие. М., 2007. С. 374–383.
- Дубинец Е. Джордж Крам — в Москве, но не только // Музыкальная академия. 1994. № 3. С. 96–100.
- Дубинец Е. Джордж Крам: Мистическая паутина звука // Дубинец Е. Made in USA: Музыка — это всё, что звучит вокруг. М., 2006. С. 284–305.
- Ивашкин А. Кшиштоф Пендерецкий. М., 1983.
- Ивашкин А., Хитрук А. В поисках традиций. О фортепианной музыке США XX века // Пьесы американских композиторов XX века для фортепиано / сост. А. Хитрук. М., 1991. С. 2–6.
- Кокорева Л. Кшиштоф Пендерецкий // Музыкальная культура Польши XX века. Очерки. М., 1997. С. 80–116.
- Куницкая Р. Французские композиторы XX века: Очерки. М., 1990.
- Кшиштоф Пендерецкий // История зарубежной музыки. XX век: Учебное пособие / отв. ред. Н. Гаврилова. М., 2005. С. 124–134.
- Кюреган Т. Форма в музыке XVII–XX веков. М., 1998.
- Маклыгин А. Фактурные формы сонорной музыки // Laudamus: К 60-летию Ю. Н. Холопова / отв. ред. В. Ценова. М., 1992. С. 129–137.
- Музыка США второй половины XX века // История зарубежной музыки. XX век: Учебное пособие / отв. ред. Н. Гаврилова. М., 2005. С. 496–515.
- Никольская И. От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого. М., 1990.
- Соколов А. Музыкальная композиция XX века: Дialeктика творчества. М., 1992.
- Теория современной композиции: Учебное пособие / отв. ред. В. Ценова. М., 2005.
- Холопов Ю. Гармония. Практический курс. Ч. II: Гармония XX века. М., 2003.
- Alburger M. Day of the Vox Crumbae: An ancient, angelic interview with the phantom gondolier (MakroCrumbos, Vol. 1) // 20th Century Music. 1997. IV/4. P. 10–18.
- Bass R. Sets, Scales and Symmetries: the Pitch-Structural Basis of George Crumb's Makrokosmos I & II // Music Theory Spectrum. 1991. XIII/1. P. 1–20.
- Bernard J. W. The Music of Edgard Varèse. New Haven; London, 1987.
- Borroff E. Three American Composers. Lanham, 1986.
- Bruns S. M. «In stile Mahleriano»: Quotation and Illusion in the Music of George Crumb // American Music Research Center Journal. 1993. III. P. 9–39.
- Carbon J. Astrological Symbolic Order in George Crumb's Makrokosmos // Sonus. 1990. II/2. P. 65–80.
- Charbonnier G. Entretiens avec Edgard Varèse / suivis d'une étude de son oeuvre par Harry Halbreich. Paris, 1970.
- Chase G. America's Music. New York, 1992.
- Chłopicka R. Krzysztof Penderecki. Musica sacra — musica profana. A Study of Vocal-Instrumental Works / engl. transl. by W. Chłopicka. Warsaw, 2003.
- George Crumb: Profile of a Composer / ed. by D. Gillespie. New York, 1985.
- George Crumb and Alchemy of Sound. Essays on His Music / ed. by M. D. Grace. Colorado, 2005.
- Jacobson B. A Polish Renaissance. London, 1996.
- Mirka D. The Sonoristic Structuralism of Krzysztof Penderecki. Katowice, 1997.
- Ouellette F. Edgard Varèse. New York, 1981.
- Penderecki Krz. Labyrinth of Time: Five Addresses for the End of the Millennium. Chapel Hill, 1998.

- Rils T. L.* A Conversation with George Crumb // American Music Research Center Journal. 1993. III. P. 40–49.
- Schwinger W.* Krzysztof Penderecki: Begegnungen, Lebensdaten, Werkkommentare. Stuttgart, 1994.
- Steinitz R.* George Crumb // Musical Times. 1978. CXIX. P. 844–847.
- Strickland E.* American Composers: Dialogues on Contemporary Music. Bloomington, Indiana, 1991.
- Studies in Penderecki* / ed. by R. Robinson and R. Chłopicka. Princeton, 1998.
- The Music of Krzysztof Penderecki: Poetics and Reception* / ed. by M. Tomaszewski. Kraków, 1995.
- Varèse E.* Ecrits. Paris, 1983.
- Varèse E.* Spatial Music // Contemporary Composers on Contemporary Music. New York, 1967.
- Varèse L.* A Looking-Glass Diary. Vol. 1: 1883–1928. London, 1972.
- Vivier O.* Varèse. Paris, 1973.
- Zieliński T. A.* Der einsame Weg der K. Penderecki // Melos. 1962. XXIX. S. 318–323.

6.3. Сонорика и электроакустическая музыка:

Карлхайнц Штокхаузен — «Gesang der Jünglinge», «Kontakte».

Здуард Артемьев — «Двенадцать взглядов на мир звука: Вариации на один тембр».

Альфред Шнитке — «Поток».

Эдисон Денисов — «Пение птиц»

(София Губайдулина — «Vivente — non vivente»)

Особую отрасль сонорной техники представляет электронная (электроакустическая) музыка — поиски воплощения новых музыкальных идей шли здесь параллельно исследованиям в области природы самого звука. Первым нотированным и изданнымopusом стал появившийся в 1954 году второй из «Elektronische Studien» («Электронных этюдов») **Карлхайнца Штокхаузена**¹ — будучи сотрудником, а затем и художественным директором Кёльнской радиостудии электронной музыки, композитор имел возможность осуществлять свою идею *сочинения* звукового материала². Помимо «собственной феноменологии», основными критериями электронной музыки, по Штокхаузену, являются: единое временное поле (взаимосвязь тембрового, гармонического и метrorитмического уровней композиции), принцип разделения, «декомпозиции» звука, равнозначность музыкального звука и шума, а также пространственный параметр, или «многоуровневая пространственная композиция»³. Согласно информации, опубликованной на официальном сайте композитора⁴, количество созданных им электронных и электроакустических композиций приближается к цифре 250, что составляет почти две трети от всего творческого наследия. Штокхаузен является пионером направления *live electronic music*, которое развивала основанная и руководимая им группа музыкантов: для этого ансамбля в 1960-е годы были созданы «Microphonie I»

¹ Биографическую справку о Штокхаузене см. в разделе 6.8.

² «Ясно, что при сочинении электронной музыки не следует стремиться к имитированию тембров традиционного инструментария или знакомых звуков и шумов. <...> Электронной музыке лучше всего звучать именно как электронной — то есть ее возможности заключены лишь в звучаниях и связях звучаний, единственных в своем роде и свободных от ассоциаций: она заставляет нас поверить, что мы никогда прежде ничего подобного не слушали» (Штокхаузен К. Электронная и инструментальная музыка).

³ Эти критерии рассмотрены композитором на материале сочинения «Контакты» и сформулированы в лекции «Vier Kriterien der Elektronischen Musik» («Четыре критерия электронной музыки»), опубликованной в IV томе «Текстов» Штокхаузена (см.: Stockhausen K. Vier Kriterien; Stockhausen on Music; Штокхаузен К. Четыре критерия). «Многоуровневая пространственная композиция означает следующее: звук должен не просто двигаться вокруг слушателя на определенной дистанции, но также отодвигаться так далеко, как мы можем представить, и приближаться крайне близко» (Штокхаузен К. Четыре критерия).

⁴ См.: «Karlheinz Stockhausen Official Website»: сайт. URL: <http://www.stockhausen.org>

(«Микрофония I»), «Solo», «Prozession» («Процессия»), «Kurzwellen» («Короткие волны»), «Spiral» («Спираль»), «Pole» («Полюсы»), «Expo» и другие сочинения, наряду с электроникой использующие и традиционный инструментарий.

Одной из ранних композиций Штокхаузена, выполненных с помощью электронного генератора, является **«Gesang der Jünglinge» («Пение отроков»)** (1956). Сочинение, основанное на комбинации препарированных звуков голоса двенадцатилетнего мальчика и синтезированных электронных звучаний, можно рассматривать как обобщение опытов работы композитора в парижской и кёльнской студиях, то есть как объединение направлений поисков конкретной и электронной музыки⁵.

В аннотации к пьесе Штокхаузен отмечает: «В основу работы над этим сочинением положена идея добиться с помощью электронных звучаний полного воспроизведения человеческого голоса. При этом электронное “пение”, освобожденное от физических ограничений, какие ставит певцу его организм, должно было явить такую стремительность фиоритур, звучать в таком огромном диапазоне громкости, с таким сложным переплетением тонов, с такими колоссальными или, напротив, ничтожными интервалами высоты тонов и с таким тембровым разнообразием, какие только может выдумать самая смелая фантазия. Вместе с тем, электронные звучания должны были быть гораздо дифференцированней, чем то, что до сих пор сочинялось, так как при пении звуки языка во всём широком диапазоне от гласных (собственно музыкальных тонов) до согласных (шумов) представляют собой акустический материал необычайной сложности. И лишь тогда, когда все используемые краски сливаются в дружную звуковую семью, звуки поющего голоса действительно воспринимаются как электронные, а электронные звуки — как звуки голоса»⁶.

В качестве текстовой основы взят фрагмент «Песни отроков в пещи огненной»⁷ (3-я глава Книги Пророка Даниила), разъятый на отдельные слова, слоги и фонемы. Комментируя технологию деформации слова как ведущую в композиции, Штокхаузен замечает: «А там, где из музыкально-звуковых символов на миг возникает язык, он, этот язык, славит Бога»⁸. Процесс распада целостного текста осуществляется параллельно аналогичным процессам в области музыкального звука — отказу от темперации и расслоению звуковой структуры на обертоны и микроразличные последования. Комплекс звукового материала композиции включает 12 категорий элементов (тембров), каждый из которых имеет свой синтезированный аналог и свою нотацию⁹.

⁵ На это указывает и сам композитор (см.: Штокхаузен К. Из интервью. С. 49–50).

⁶ Цит. по: Музыкальная культура сегодня.

⁷ «Благословите все дела Господни, Господа пойте и превозносите Его во веки. Благословите, небеса, Господа <...>».

⁸ Музыкальная культура сегодня.

⁹ Более подробно см. в кн.: Теория. С. 532–533.

Композитор использует несколько групп динамиков — неподвижных и вращающихся¹⁰, благодаря чему добивается иллюзии «блуждания», перемещения звука в пространстве. Этот стереофонический эффект будет усилен в следующей электронной композиции — «*Kontakte*» («**Контакты**») (1959–1960), существующей в двух версиях: для электронных звуков и для электронных звуков, фортепиано и ударных¹¹. Поясняя название, автор указывает на контакты между разновременными структурами — различными формами и скоростями, — а технологию сочинения связывает с получением особых тембров путем ускорения разнообразных ритмов в сотни и тысячи раз¹². Иными словами, идея пьесы связана с продвижением звука через различные временные слои, а ее драматургия строится как соединение разновременных «событий».

«*Kontakte*», как и другие композиции Штокхаузена с искусственным электронным синтезом звуков, воплощают феномен пространственной музыки — благодаря специфике акустической реализации художественный эффект расслоения реального физического пространства здесь ярче, чем в музыке, оперирующей традиционными средствами¹³. Синхронизирующей исполнению партитуре второй версии сочинения композитор предпосылает подробнейший комментарий, в котором дается описание сценической диспозиции всей технической аппаратуры и даже рекомендации по выбору концертного зала: в частности, для демонстрации четырехканальной записи автор предполагает помещение круглой или квадратной формы, а динамики советует разместить над головами слушателей и на значительной дистанции друг от друга¹⁴. Указан хронометраж звучания магнитной ленты из расчета 38,1 см / сек, количество децибел, а также определенные формы ротации звукового материала¹⁵.

¹⁰ Пять групп динамиков — в первоначальной версии, четыре — в версии 1958 года. По мысли композитора, динамики должны располагаться вокруг аудитории, а один — с голосом мальчика — над головами слушателей.

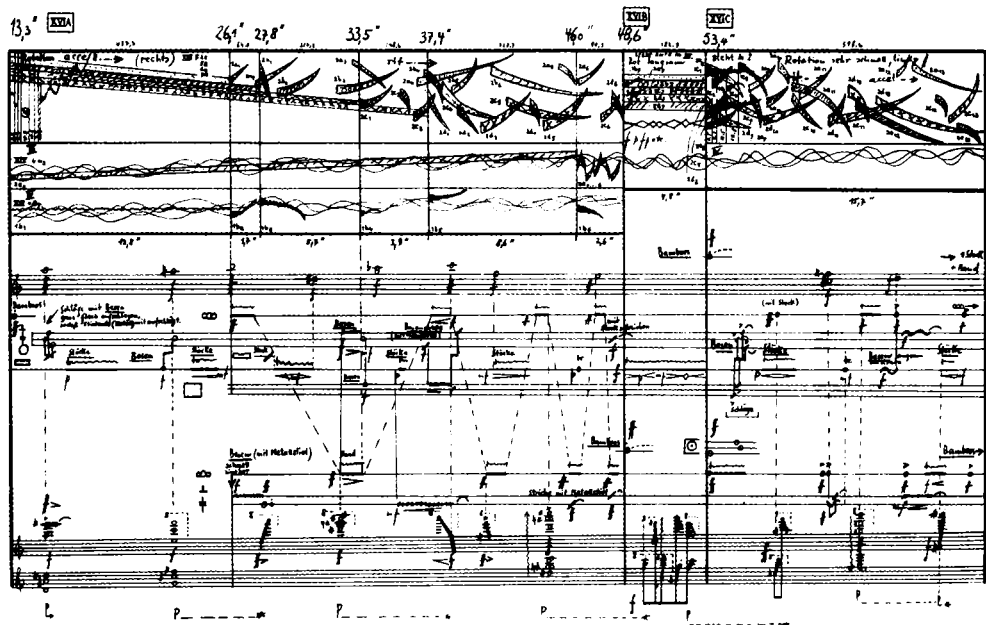
¹¹ Соответственно Nr. 12 и Nr. 12 ½. В первом случае используется четырехканальная, а во втором — четырех- или двухканальная запись.

¹² См.: Штокхаузен К. Четыре критерия.

¹³ Штокхаузену принадлежит целый ряд сочинений, в которых без использования электроники он добивается соответствующего эффекта: например, «*Gruppen*» для трех оркестров, «*Carré*» для четырех оркестров и четырех хоров, «*Fresco*» для четырех оркестровых групп и другие композиции.

¹⁴ Идеальное помещение для звуковой реализации *свободной пространственной композиции* Штокхаузен нашел в Осаке (Япония), где на Всемирной выставке 1970 года ему довелось в течение 183 дней работать в специально сконструированном сферическом зале на 600 человек, который был оборудован звукопроницаемой платформой и динамиками, несколькими рядами расположенными вокруг слушателей (см.: Штокхаузен К. Четыре критерия).

¹⁵ *Alternierend* означает чередование, перемену между указанными динамиками; *Rotation* — звуковое вращение в правую или левую сторону с указанием скорости; *Flutklang*



Инструменталисты играют в ансамбле с пленкой, находясь друг напротив друга. Ударные разделены на три группы, причем каждому инструменту в партитуре соответствует собственное графическое обозначение: I — инструментарий ударника, II — инструментарий пианиста и III, размещенная в центре, предназначена для игры обоих исполнителей¹⁶.

Электронная композиция стала основой концепции *мировой музыки* (Weltmusik) Штокхаузена, представленной, в первую очередь, проектами «Telemusik» («Телемузыка») (1966) и «Hymnen» («Гимны») (1966–1967) — электронной препарацией традиционной музыки и гимнов разных стран и континентов. Интеграция стилей в некое вневременное единство призвана

регулирует величину звуковых «приливов», а *Schleifen* указывает на звуковую «петлю», описывающую полный круг (от I к IV динамику или в обратном направлении).

¹⁶ I: 4 коровьих колокольчика, 13 античных тарелочек, образующих хроматический ряд звуков, малый барабан, тарелка, педальная тарелка, связка индийских бубенчиков; 2 африканских деревянных барабана, маримба, 3 том-тома, гуиро, карийон (набор из 12 бамбуковых клавиш, подвешенных вертикально), 2 деревянных коробочки; бонго, 3 (4) том-тома, перевернутый бонго с помещенными внутри несколькими горошинами фасоли, малый барабан;

II: бамбуковый карийон, 2 деревянных коробочки, 4 коровьих колокольчика, 3 античных тарелочки, тарелка, педальная тарелка, связка индийских бубенчиков и бонго;

III: там-там, гонг.

Детали авторского комментария и состав ударной группы воспроизведены по изданию: Stockhausen K. Nr. 12: Kontakte für elektronische Klänge, Klavier und Schlagzeug. Aufführungspartitur. Wien: Universal Edition, 1986.

отразить идею универсальности культуры, всеобщности времен и народов, ибо, по мысли Штокхаузена, «каждый человек несет в себе всё человечество»¹⁷.

В разные периоды творчества для Штокхаузена понятие единства остается главным в подходе к проблеме композиции¹⁸, и одним из универсальных методов на пути решения этой проблемы явилось синтезирование тембров электронным способом — технология, обеспечивающая абсолютное внутреннее единство звукового материала.

В России основоположником направления электроакустической музыки выступил **Эдуард Артемьев**¹⁹, первым электронным инструментом которого был фотоэлектронный синтезатор АНС, сконструированный инженером и изобретателем Евгением Александровичем Мурзиным.

Проект инструмента, использующего оптический метод синтеза и названного в честь Александра Николаевича Скрябина, был подготовлен Мурзиным в 1930-е годы. Проект был представлен в Московскую консерваторию в 1938 году, однако макет АНСа изготовили только в 1958, а его промышленный образец — в 1964 году. С 1960 года синтезатор находился в Доме-музее Скрябина. В 1966 году при поддержке Д. Шостаковича Мурзин добивается открытия при Доме-музее Скрябина Московской электронной студии. АНС представляет собой уникальный инструмент, в буквальном смысле позволяющий рисовать музыку и не нуждающийся в исполнителе. Его особен-

¹⁷ Цит. по: *Штокхаузен К.* Мировая музыка. С. 38.

¹⁸ «Приближение к совершенству организации подразумевает постоянное присутствие единого. <...> Только постоянное присутствие насквозь организованной музыки, которая не содержит никакого “развития”, — только оно одно может вызвать состояние медитативного слушания <...>» (*Штокхаузен К.* Ситуация ремесла. С. 38).

¹⁹ Эдуард Николаевич Артемьев (р. 1937, Новосибирск) окончил Московское хоровое училище (класс М. Парцхаладзе), затем Московскую консерваторию (класс Ю. Шапорина, ассистент — Н. Сидельников). После окончания консерватории работал в научно-исследовательском институте в лаборатории исследования звука у Е. А. Мурзина, а с 1966 года — в основанной и возглавленной Мурзиным Московской электронной студии. Параллельно вел в Институте культуры класс инструментовки (1964–1985), читал лекции для студентов-композиторов Московской консерватории, проводил мастер-классы. Президент основанной им в 1990 году Российской ассоциации электроакустической музыки, член исполнительного комитета Интернациональной конфедерации электроакустической музыки I.C.E.M. при ЮНЕСКО. Заслуженный деятель искусств РСФСР (1985), народный артист РФ (1999). Лауреат четырех Государственных премий в области литературы и искусства (1988, 1993, 1995, 1999), трех премий «Ника» (1995, 2000, 2008), премии «Искусство объединения Человека и информации» в номинации «Искусство» (2000), премии «Святой Георгий» XXIII Московского международного кинофестиваля «За выдающийся вклад в мировой кинематограф» (2001).

ность заключается в графическом управлении моделируемым звучанием: рисунок по слою непрозрачной краски на стеклянном диске передает определенный световой сигнал, в котором закодированы технические данные звука и который можно немедленно услышать и записать на пленку. Метод фотооптической звукозаписи позволяет получать видимое изображение звуковых волн и наоборот — синтезировать звук из искусственно записанного изображения звуковой волны. В распоряжении композитора находятся 720 оптических генераторов, дающих возможность получать 720 синусоидальных тонов, что дает свыше 10 октав высоты звучания. Основной звукоряд инструмента представляет собою деление октавы на 72 ступени (возможна была также и 144-ступенная темперация). Технике АНСа доступна фиксация высоты звука с точностью до 1/6-й полутона, ритмики — до 1/20-й секунды, обертоновая шкала позволяет варьировать комбинации вплоть до 16-го обертона.

Вместе с Артемьевым на АНСе работали А. Волконский, С. Крейчи, А. Немтин, Ш. Каллош, С. Губайдулина, А. Шнитке, Э. Денисов, В. Мартынов, теоретик музыки и пианист П. Мещанинов — как и Штокхаузена, молодых композиторов влекла идея *изобретения* звука и тембра, *сочинения пространства* (Э. Артемьев), открытие новых форм динамической и пространственной организации музыки, универсум возможностей, скрытых в неизведанной области электронной генерации звука. В «Заметках об электронной музыке» Артемьев отмечал: «Композитор, работая на партитуре синтезатора, уподобляется художнику, он подкрашивает, ретуширует, стирает и наносит новые кодовые рисунки, тотчас осуществляя слуховой контроль получаемого результата. На стекле партитуры можно разрабатывать совершенно необычные по спектрам звуки. Аппарат, имеющий систему памяти, может запоминать такие разработки и впоследствии пользоваться ими. Не имея ограничений в тембрах и их изменениях, АНС позволяет в сочинениях использовать искусственные голоса и шумы возможных строений»²⁰.

На АНСе созданы электронные композиции «В космосе», «Звездный ноктюрн» (1961), «Концертный вальс», «Этюд» (1964), «Мозаика» (1967), с участием этого синтезатора написана музыка к фильмам «Солярис», «Зеркало», «Сталкер» А. Тарковского, «Сибириада» А. Кончаловского, «Раба любви» Н. Михалкова, «Визит к Минотавру» Э. Урузбаева и другим²¹. АНС

²⁰ Цит. по: Суслова Л. С. 34.

²¹ Начиная с 1972 года, в работе над рядом фонограмм к фильмам композитор использовал сочетание синтезатора АНС и модульного синтезатора СИНТИ-100, а также комбинацию электроники со звучанием симфонического оркестра, хора и конкретными шумами. В 1989 году на основе музыки к фильмам А. Тарковского композитор создал цикл из 13 композиций под общим названием *Солярис, Зеркало, Сталкер*, объединившим пьесы «Тема», «Поезд», «Болезнь», «Станция», «Слушая Баха», «Исход», «Они шли долго», «Сон», «Медитация», «Океан», «Картина Брейгеля»,

изменил композиционный процесс, позволил композитору проникнуть на акустический микроуровень, работая с микродинамикой, микроритмом, микротемперацией, сделал реальным построение целостного опуса на базе разработки спектральной шкалы одного звука. Именно эта техническая идея вдохновила Артемьева на создание крупной одночастной композиции **«Двенадцать взглядов на мир звука: Вариации на один тембр»** (1969), также выполненной на АНСе.

Основой замысла сочинения стало исследование глубин тембровой структуры натурального темир-комуза²² в аспекте динамической, ритмической организации, соотношения составляющих ее гармоник. Функции темы выполняет сам тембр, различные модификации его обертонового ряда составляют суть вариаций — акустических версий исходного тембра, зафиксированных на магнитной ленте²³.

Я к музыке отношусь как к феномену на девяносто процентов эмоциональному. Она возникала и должна в этом пребывать. И когда я занялся электроникой, для меня открылись наиболее полные возможности для выражения эмоционального, как ни странно. Прорыв в какие-то новые миры, новые звучания, пространство.

В сочинении «Двенадцать взглядов на мир звука», созданном на АНСе, меня интересовала возможность не только конструирования тембра, — а синтезатор АНС предоставлял уникальную возможность построения тембра из любого количества обертонов, управления гармониками на всей полосе партитуры синтезатора, — но и его каких-то эмоциональных поворотов. Меня привлек тембр темир-комуза, поскольку он имеет большое количество составляющих и позволял свободно обращаться с различными комбинациями обертонов²⁴.

«Возвращение» и «Посвящение А. Тарковскому». Альбом с записью цикла был выпущен голландской фирмой «Boudisque» в 1990 году, объявленном ЮНЕСКО годом Андрея Тарковского.

²² Темир-комуз — киргизский народный щипковый язычковый музыкальный инструмент. Род варгана. Представляет собой железную (также медную или латунную) подковку с вытянутыми и сужающимися концами (длина 60–120 мм, ширина у основания 3,5–7 мм). Язычком служит укрепленная в середине дуги подковки стальная пластинка. Прижимая инструмент подковкой к зубам одной рукой, исполнитель (комузчи) защищает язычок указательным пальцем другой руки, получая основной тон (обычно в пределах $f-d''$), резонатором служит ротовая полость. Изменяя форму рта, исполнитель извлекает различные звуки обертонового ряда, образующие мелодию. Мелодия звучит с непрерывным бурдоном (основной тон). Рабочий диапазон — в пределах сексты; максимальный диапазон не превышает дуодецимы (широта диапазона обуславливается умением исполнителя регулировать подачу воздуха).

²³ «Двенадцать взглядов» существуют только в звукозаписи, партитура представляет собой монтажную карту с описанием «содержания» четырех магнитных лент.

²⁴ *Суслова Л. С.* 35.

Цикл состоит из 12 развернутых картин («взглядов»), соответствующих 12 техникам преобразования тембра. Произведение открывается наигрышем на темир-комузе, в котором выделяется устой *g*. В ходе последующих вариаций осуществляется тембровая деконструкция, после чего тембр вновь синтезируется путем наращивания обертонового ряда. В Вариациях I («Акустические версии»), II («Спектральная линейка») и III («Распад тембра на отдельные обертоны») тембр расслаивается на составляющие его субтембры. Вариации IV («Гармония тембра»), V («Вариация движения и ритма»), VI («Унтертоновые версии») и VII («Горизонтальная и вертикальная полифония») посвящены обертоновой комбинаторике, на основе которой извлекаются самые разнообразные звуки: тоновые, сонорные, имитирующие звуки колоколов, тарелок, литавр, гамелана, цикад, гулов и т. д. Вариация VIII («Искажение обертонов») прокомментирована автором следующим образом: «Искажение обертонов. Доведение их до абсурда. Их четыре. Последний звук — это возбуждение частот самого воспроизводящего агрегата (звуковой колонки). Этим я как бы хотел продемонстрировать, что мои возможности работы со звуком исчерпаны, и далее идет символическая демонстрация этого»²⁵. Вариация IX («Символика») содержит чистый звук пленки: «Я считал важным показать, каков звук самой пленки, ибо это такой же важный и необходимый строительный материал электронной музыки, как и синусоидальный тон (на пленке происходит не менее 50 % работы со звуком). Показав чистую пленку, я смог начать собирать тембр, что и делаю в десятой вариации»²⁶. Вариация X («Сборка тембра») один за другим синтезирует тембр темир-комуза, а Вариация XI («Мимикрия»), осуществляя выход в мир реальных звуков и шумов, представляет собой монтаж звучания рояля, хорового пения, АНСа, разного рода конкретных звуков. Заключительное обертоновое полнозвучие Вариации XII («Радость») — «это сам тембр в свободной игре всех своих обертонов»²⁷.

Экспериментальная задача построения сочинения на основе обертонового спектра натурального звукоряда реализована в четырехминутной композиции «Поток» (1969) — единственном образце электронной музыки *Альфреда Шнитке*, созданном на АНСе в Московской электронной студии при Доме-музее Скрябина. Природное пространство натурального звукоряда олицетворяет некую музыкальную праматерию, внеположную человеку данность. По словам автора, в этом «кратком этюде» им была предпринята «попытка строго формализовать акустику и найти физиче-

²⁵ Цит. по: Катунян М. Эдуард Артемьев // Композиторы Москвы. С. 16. В описании структуры цикла авторы опираются на информационный материал, содержащийся на с. 15–17 данного исследования.

²⁶ Там же.

²⁷ Там же. С. 17.

ское обоснование диссонированию и консонированию»²⁸. Источником всего материала явилась 64-обертоновая шкала звука C_1 , из которой образована тема, изложенная канонически, в виде цепи голосов, наслаивающихся один на другой с постепенным нарастанием (использованы синусоидальные тоны в нетемперированном строе). В кульминации сочинения все гармоники сливаются, образуя единый «сверхзвук».

Вспоминая период работы над сочинением, Шнитке писал:

И я убедился, что, погружаясь в глубины обертонового спектра, вплоть до 32-го обертона и далее, слух проникает в бесконечный, но замкнутый мир, из магнетического поля которого нет выхода. Становится невозможной не только модуляция в другую тональность, но и невозможно взять второй основной тон, потому что, уловив первый и вслушиваясь в его обертоны, слух уже не может себе представить никакого другого тона. Он довольствуется первым тоном и микрокосмосом его обертонов, таким образом, второй тон становится ошибкой по отношению к первому²⁹.

Созданная в Московской электронной студии композиция **Эдисона Денисова «Пение птиц» для магнитной ленты и подготовленного фортепиано**³⁰ (1969) является одним из двух опытов композитора в сфере электроакустической музыки³¹. Графический текстовый комплекс пьесы включает рисунки на стекле АНСа, композиторскую (фонограмма) и исполнительскую партитуры, каждая из которых характеризуется комплексом специфических признаков. Подробнейшая авторская партитура фонограммы, выполненная на листах миллиметровой бумаги, хронометрирует звуковую «событийность» композиции, распределяя ее по четырем слоям, соответствующим четырем каналам магнитофона. Здесь же воспроизведены графические фигуры, в свое время нанесенные на стекло синтезатора.

²⁸ Цит. по: Шульгин Д. С. 54.

²⁹ Экстраполируя это наблюдение на творческий процесс, композитор замечает: «Вероятно, всякая музыка является “ошибкой” по отношению к первоначальному замыслу природы — основным тонам, и аналогичная “ошибка” происходит в сознании каждого композитора, который представляет себе некий идеальный замысел и должен перевести его на нотный язык. И лишь “темперированную” часть этого замысла он доносит до слушателей» (Шнитке А. С. 176).

³⁰ Первоначальный вариант был выполнен для магнитной ленты и клавиесина. Впоследствии возникли иные звуковые версии пьесы, основанные на сочетании фонограммы с флейтой и подготовленным фортепиано, с подготовленным фортепиано и «говорящим пианистом», а также с ансамблем ударных; кроме того, благодаря фантазии А. Любимова пьеса обрела облик инструментального театра, спектакля-хэппенинга, представленного на концерте в Доме композиторов в апреле 1970 года.

³¹ Второй — созданная в Париже в 1991 году пьеса «На пелене застывшего пруда» для девяти инструментов и магнитной ленты.

Партитура солиста оформлена в виде круга, заключающего в себе шесть концентрических колец, расположенных по типу годичных колец на срезе дерева. По замыслу Денисова, каждое из колец соответствует определенному сегменту магнитной пленки из расчета $1 \text{ см}^2 = 1 \text{ сек}$. Руководствуясь указаниями автора, исполнитель постепенно продвигается от внешнего края к центру, относительно свободно интерпретируя символику графической записи, — выбор из полей возможного во многом обусловлен звуковой логикой фонограммы³².

Электронная фонограмма включает шумы (микротоновые кластеры), красочные звуковые пятна, а также материал конкретной музыки — голоса птиц, как натуральные, так и преобразованные с помощью разного рода манипуляций с магнитной лентой³³.

Сонорная новизна пьесы определяется и необычностью используемого материала, и нетрадиционностью исполнительской методики. М. Катунян рассматривает «Пение птиц» с позиции воплощения стихии абсолютной игры, рождающейся в результате особого соотношения в композиции стабильного и мобильного — одновременного и параллельного развертывания фиксированного *opus absolutum et perfectum* (фонограмма) и алеаторической *composition extemporanea* (партия солиста — музыка, возникающая вследствие импровизации в реальном времени). Исследователь трактует фонограмму — внеавторский текст, внеиндивидуальное начало — как воплощение старинного принципа *cantus firmus* или *vox principalis*, а зашифрованную партию солиста — как *vox organalis*, контрапункт для комментатора, реагирующего, имитирующего, интерпретирующего³⁴.

Среди записей Эдисона Денисова, сделанных в процессе работы над сочинением, есть следующие строки: «Вряд ли кто-нибудь возьмет на себя смелость определить истинные границы того или иного вида искусства»³⁵. В электронной композиции «Пение птиц», синтезирующей звучание акустического инструмента, голоса природы и спектр электронных шумов, музыка выходит за пределы традиционно понимаемого «искусства звуков», возвращая себе право быть звучащей вселенной.

³² Символы (в том числе, фигурные формы) соответствуют разным способам звукоизвлечения (подготовки фортепиано) и могут иметь несколько значений: например, точка обозначает звуки на клавиатуре или препарирование деревом; пустая точка — *pizzicato* на струнах или препарирование металлом и т. д. Аналогичным образом трактованы кластеры, глиссандо, трели и т. д.

³³ «Птичий» материал отбирался из антологии Б. Вепринцева «Голоса птиц в природе», записанной на грампластинки.

³⁴ См.: Катунян М. Версия 1. Магнитофонный *cantus* и его интерпретаторы // Эдисон Денисов. «Пение птиц». С. 38–44.

³⁵ Цит. по: Катунян М. Версия 2. Прогулки с Денисовым // Там же. С. 46.

Литература

- Артемов Э. Убеден: будет творческий взрыв: Беседа с Г. Друбачевской // Музыкальная академия. 1993. № 2. С. 14–20.
- Артемов Э. Электроника позволяет решить любые эстетические и технические проблемы // Звукорежиссер. 2001. № 21. С. 56–61.
- Денисов Э. Настоящая музыка всегда духовна: Беседа с М. Катунян // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 37–42.
- Егорова Т. Вселенная Эдуарда Артемьева. М., 2006.
- Катунян М. «Пение птиц» Э. Денисова: композиция — графика — исполнение // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова: Статьи. Воспоминания. Материалы / ред.-сост. В. Ценова. М., 1999. С. 382–398.
- Катунян М. «Пение птиц» Э. Денисова: магнитофонный cantus и его интерпретаторы // Пространство Эдисона Денисова. К 70-летию со дня рождения: Материалы научной конференции / ред.-сост. В. Ценова. М., 1998. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 23). С. 96–100.
- Катунян М. Статическая тональность // *Laudamus*: К 60-летию Ю. Н. Холопова / отв. ред. В. Ценова. М., 1992. С. 120–129.
- Катунян М. Эдуард Артемьев // Композиторы Москвы: Сб. статей. Вып. 4 / сост. И. Лихачёва. М., 1994. С. 3–43.
- Катунян М. Эдуард Артемьев: архитектор и поэт звука // Музыка из бывшего СССР: Сб. статей. Вып. 2 / ред.-сост. В. Ценова. М., 1996. С. 180–207.
- Киселёв А. Заметки о жанре // Музыкальная академия. 1995. № 2. С. 57–60.
- Музыкальная культура сегодня. Фестиваль ФРГ. Пять концертов из произведений Штокхаузена [23–27 марта 1990]. М., 1990.
- Просняков М. Карлхайнц Штокхаузен. Легенда и миф новейшей музыки // Трибуна современной музыки. 2005. № 2. С. 2–11.
- Суслова Л. Прорыв в новые звуковые миры: Беседа с Э. Артемьевым // Музыкальная академия. 1995. № 2. С. 33–42.
- Теория современной композиции: Учебное пособие / отв. ред. В. Ценова. М., 2005.
- Холопова В., Чигарёва Е. Альфред Шнитке. М., 1990.
- Шнитке А. На пути к воплощению новой идеи // Шнитке А. Статьи о музыке / ред.-сост. А. Ивашкин. М., 2004. С. 174–177.
- Штокхаузен К. Из интервью // XX век. Зарубежная музыка. Вып. 1 / пер. с нем. С. Савенко. М., 1995. С. 47–54.
- Штокхаузен К. Изобретение и открытие (доклад о генезисе формы) // XX век. Зарубежная музыка. Вып. 1 / пер. с нем. С. Савенко. М., 1995. С. 40–43.
- Штокхаузен К. Мировая музыка // XX век. Зарубежная музыка. Вып. 1 / пер. с нем. С. Савенко. М., 1995. С. 43–46.
- Штокхаузен К. Ситуация ремесла (Критерии «пуантилистической музыки») // XX век. Зарубежная музыка. Вып. 1 / пер. с нем. С. Савенко. М., 1995. С. 37–57.
- Штокхаузен К. Четыре критерия электронной музыки / пер. с англ. и коммент. В. Громадина // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / ред.-сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. М., 2009. С. 213–229.
- Штокхаузен К. Электронная и инструментальная музыка // XX век. Зарубежная музыка. Вып. 1 / пер. с нем. С. Савенко. М., 1995. С. 39.
- Шульгин Д. Годы неизвестности Альфреда Шнитке: Беседы с композитором. М., 1993.

- Эдисон Денисов. «Пение птиц». Партитура, фонограмма, материалы, интервью // автор-сост. М. Катунян. М., 2006.
- Blumröder C. von Karlheinz Stockhausen: 40 Jahre elektronische Musik // Archiv für Musikwissenschaft. 1993. L. S. 309–323.
- Blumröder C. von Serielle Musik um 1960: Stockhausen's «Kontakte» // Analysen: Beiträge zu einer Problemgeschichte des Komponierens: Festschrift für Hans Heinrich Eggebrecht / hrsg. von W. Breig, R. Brinkmann und E. Budde. Wiesbaden, 1984. S. 423–435.
- Dack J. Strategies in the Analysis of Karlheinz Stockhausen's «Kontakte» für elektronische Klänge, Klavier und Schlagzeug // Journal of New Music Research. 1998. XXVII/1–2. P. 84–119.
- Decroupet P., Ungeheuer E. Son pur, bruit, méditations: matières, matériaux et formes dans «Gesang der Jünglinge» de Karlheinz Stockhausen // Genesis. 1993. № 4. P. 69–85.
- Decroupet P., Ungeheuer E. Through the Sensory Looking-Glass: The Aesthetic and Serial Foundations of «Gesang der Jünglinge» // Perspectives of New Music. 1998–1999. XXXVI/1. P. 97–142.
- Decroupet P. Gravitationsfeld Gruppen: Zur Verschränkung der Werke «Gesang der Jünglinge», «Gruppen» und «Zeitmasze» und deren Auswirkung auf Stockhausens Musikdenken in der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre // Musiktheorie. 1997. XII. S. 37–51.
- Gruber G. Karlheinz Stockhausen und die Weltmusik // Österreichische Musikzeitschrift. 1975. XXX. S. 15–20.
- Heikinheimo S. The Electronic Music of Karlheinz Stockhausen. Helsinki, 1972.
- Stockhausen K. Vier Kriterien der Elektronischen Musik // Stockhausen K. Texte. Bd. 4. Köln, 1978. S. 360–424.
- Stockhausen on Music: Lectures and Interviews / ed. by R. Maconie. London; New York, 1989.
- Stockhausen K. Electronic and Instrumental Music // Die Reihe. 1961. V. S. 59–67.
- Stockhausen K. Texte. Bd. I: Zur elektronischen und instrumentalen Musik / hrsg. von D. Schnebel. Köln, 1963.
- Stockhausen K. Texte. Bd. IV: Werk-Einführungen — elektronische Musik — Weltmusik — Vorschläge und Standpunkte — zum Werk anderer / hrsg. von C. von Blumröder. Köln, 1978.
- Stockhausen K. The Origins of Electronic Music // Musical Times. 1971. CXII. P. 649–650.
- Toop R. Stockhausen's Electronic Works: Sketches and Work-Sheets from 1952–1967 // Interface. 1981. X. P. 149–197.

6.4. Статическая сонорная композиция:

Дьёрдь Лигети — «Atmosphères», «Lontano», «Lux aeterna»
(*Requiem*, «Ramifications»)

Новые техники композиции к середине XX века обозначили принципиально иные способы структурирования пространства музыкального опуса. В области концепции формы одной из радикальных новаций стало рождение *статической сонорной композиции*¹ — понятия и явления, связываемого, прежде всего, с творчеством *Дьёрдя Лигети*². В основу статической композиции положено особое восприятие времени — времени-состояния, лишённого линейной векторной устремленности и динамической процессуальности. Композитор говорит о «замороженном», «окаменевшем», освобожденном от внешней событийности, континуальном и *пребывающем* в самом себе времени: «Я предпочитаю музыкальные формы, которые имеют, скорее, предметный, нежели процессуальный характер. Музыка как заторможенное время, как предмет в воображаемом пространстве, который стимулируется музыкой нашего воображения <...>. Заклинание времени, уничтожение его текучести, замкнутость в настоящем моменте является моим главным композиторским намерением»³.

Композиция Лигети вырастает из вслушивания в образ-сонор, иными словами, он проецирует свойства звукового объекта на форму в целом⁴ — идея, получившая в музыке XX столетия плодотворную разработку: от Klangfarbenmelodie и Klangfarbenharmonie Шёнберга — до метода моделирования тембра представителями спектральной школы. Статическая сонорная ком-

¹ В немецкой музыковедческой литературе принят термин *Klangfarbenkomposition*.

² Дьёрдь Шандор Лигети (1923, Дичёсентмартон (ныне Тырнэвени, Румыния) — 2006, Вена) музыкальное образование получил в консерватории города Коложвар (1941–1943, класс Ф. Фаркаша). В 1944 году призван в венгерский «рабочий батальон» и привлечен к принудительным работам в трудовом лагере. В 1945–1949 — студент Музыкальной академии имени Ф. Листа в Будапеште (классы Ф. Фаркаша, Ш. Вёреша и П. Ярданы), в 1950–1956 — преподаватель теоретических дисциплин там же. В декабре 1956 года после вступления советских войск в Будапешт переехал в Австрию, в следующем году — в ФРГ (Кёльн), где его принял в своем доме К. Штокхаузен. В 1957–1958 работал в Кёльнской студии электронной музыки. В 1960-е годы проводил лекции и семинары во многих странах, преподавал в Дармштадте (1959–1972), Стокгольме (1961–1971), Гамбурге (1973–1989). Обладатель ряда почетных званий и международных премий, в том числе: Ernst von Siemens Musikpreis (1993), UNESCO-IMC Music Prize (1996), Polar Music Prize (2004) и др.

³ Цит. по: Крейнина Ю. С. 111.

⁴ «Сам единичный звук с его строением и замиранием был признан зародышем формы — в сущности, он сам уже, хоть и мельчайшая, но независимая музыкальная форма, служит возможным архетипом структурных процессов и даже обширных конструкций» (Лигети Д. Превращения. С. 185).

позиция реализует характерную для современной музыки тенденцию индивидуализации формы, вместе с тем, в определенном смысле унифицируя тип изложения и развития материала, а с ним и драматургию становления образа, о чем свидетельствует сам композитор: «В то время как не существует общепринятых “учреждённых” структурных схем и синтаксических систем, музыкальные типы — как ни парадоксально — стремятся к тому, чтобы закрепиться: вместо самих систем, создающих связь, “учреждаются” возникшие на основе *различных систем одинаковые типы*»⁵. В условиях сонорного письма типизации структурной организации материала способствует особый род полифонической техники, названной Лигети *микрополифонией* и характеризующейся минимальным временным интервалом вступления голосов. Сверхмногоголосие при мелодическом нивелировании линий и их близком регистровом положении⁶ приводит к тому, что отдельные голоса не прослушиваются, хотя формально в партитуре соблюдены необходимые нормы канонов и имитаций, — сам композитор называл такую полифонию «бумажной»⁷. Таким образом, внимание слушателя концентрируется на сонорной ткани как комплексной категории, целостном звуковом объекте, образованном нерасчленимым со-звучием множества голосов⁸. При этом объем фактурного пласта может охватывать весь оркестровый диапазон или ограничиваться микрохроматическим заполнением интервала секунды или терции — главным условием оказывается наличие большого числа голосов и их функциональная однородность. Интонационные микропроцессы, протекающие внутри звукового массива, обеспечивают его «дыхание».

В качестве истоков микрополифонии исследователи творчества Лигети называют барочное многохорное письмо, сам же композитор указывал на полифонию Ренессанса с ее сложнейшим разветвленным многоголосием⁹. Принцип микрополифонии лежит в основе сонорной техники Лигети периода конца 1950-х — начала 1970-х годов и характеризует такие произ-

⁵ Лигети Д. Форма. С. 200.

⁶ И. Сниткова предлагает термин «фактурный хроматизм», характеризующий регистровую уплотненность голосов (см.: Сниткова И. С. 52).

⁷ «Возникает “неслышимая” полифония, *микрополифония*, отдельные моменты которой обособленно не воспринимаются, хотя каждый в отдельности согласуется с характером полифонической сети» (цит. по: Савенко С. С. 42); «<...> любого рода бумажная музыка оправдана, если уровень звучащего гарантируется уровнем бумажного» (Лигети Д. Форма. С. 201).

⁸ Характеризуя специфику тембрового мышления Лигети, Ф. Караев вводит понятие *макросонорика* (см.: Теория. С. 256).

⁹ «Вы слышите непроницаемую структуру, нечто вроде очень плотно сотканной паутины. Я сохранил в процессе композиции мелодические линии, и они управляются правилами столь же строгими, как у Палестрины или мастеров фламандской школы <...>. Но полифоническая структура фактически не выявляется — ее нельзя услышать, она остается скрытой в микроскопическом, подводном мире, для нас невнятным» (цит. по: Болашвили К. С. 59).

ведения, как «Apparitions», «Atmosphères», «Volumina», «Lontano», Реквием, Камерный концерт, Второй струнный квартет, «Melodien». Впоследствии, так же, как и в отдельных сочинениях внутри данного периода, эта техника композиции будет использоваться в сочетании с другими.

Говоря о важности фонического (живописного) компонента композиции¹⁰, Лигети, тем не менее, отрицает программную изобразительность своей музыки, предпочитая свободную ассоциативность образов любой навязываемой схеме восприятия: «Всё, что прямолинейно и однозначно, мне чуждо. Я люблю намеки, двойственность, многозначность, всякий подтекст»¹¹.

Классическим образцом статической сонорной композиции является оркестровый опус Лигети **«Atmosphères» («Атмосферы»)** (1961). Десять разделов — звуковых «картин» этой десятиминутной пьесы являются фазами единого тембροфактурного «сюжета» — изобретательность и фантазия композитора, находящего для каждого эпизода свою, индивидуализированную тембрику, поистине безграничны¹². Статично организованные тремолирующие двенадцатитоновые кластеры (тт. 1–22, 66–75) и микрополифонические комплексы (тт. 23–29, 40–54) представляют два основных фактурных типа сонорной ткани, при этом внутреннее строение микрополифонических блоков подчинено серийным закономерностям — см., к примеру, 48-голосный серийный канон у скрипок, альтов и виолончелей в эпизоде Н. Звуковые перетекания одной тембровзвучности в другую несут функцию гармонической фигурации, а дополнительные агогические и динамические эффекты у разных групп оркестра — в частности, одновременное замедление и ускорение тремоло или параллелизм громкостных линий *crescendo* и *diminuendo* — способствуют созданию почти оптического образа колышущейся, вибрирующей воздушной массы, перемещения «атмосфер», преобразующихся под действием неощутимых на слух внутренних процессов¹³.

Сонорно-сонористическая ткань «Atmosphères» формируется на основе синтеза принципов микротематизма, микрополифонии и серийности.

¹⁰ «С цветом, формой и плотностью у меня почти всегда ассоциируются звучания, и наоборот: с каждым акустическим ощущением — форма, цвет и материальные свойства. Даже абстрактные понятия — количество, отношения, связи и процессы — представляются мне наглядно и занимают свое место в некоем воображаемом пространстве» (*Ligeti G. Zustände*. S. 165). Характерно в этой связи, что визуальнопсихологический прообраз сонорной ткани сочинений Лигети был явлен ему в одном из детских снов: огромная, чувствительная к малейшим движениям паутина, опутавшая комнату и все находящиеся в ней предметы (см.: *Ibid.*).

¹¹ Цит. по: *Крейнина Ю. С.* 23.

¹² Детализированный тембровый анализ «Атмосфер», выполненный Ф. Караевым, см. в соответствующем разделе учебного пособия: *Теория*. С. 246–257.

¹³ Композитор говорил о «медленной, постепенной трансформации “молекулярного состояния” звука или меняющейся части калейдоскопа» (см.: *György Ligeti in conversation*. P. 39).

Подобный тип смешанной техники лежит и в основе оркестровой пьесы «Lontano» («Удаляясь», «Вдалеке», «Отдалённый») (1967) для четверного состава (без ударных) — ведущая роль здесь отведена микрохроматике и микрополифоническому сверхмногоголосию, порой достигающему свыше 50 идентичных компонентов. Имитационно-полифоническая техника способствует созданию некой интегральной тембровой структуры, сотканной из сонорно утолщенных линий, при этом интонационное содержание одной линии проецируется на целостный тембро-фактурный пласт. Принцип канона распространяется на все параметры музыкальной ткани, помимо звуковысотности, охватывая и области динамики и артикуляции. Структурная упорядоченность этой полифонии сравнима с взаимосвязанностью элементов серийной системы, а градуированная звучность наделена структурообразующей функцией — как внутри отдельных пластов, так и на уровне композиции в целом. Становление музыкальной ткани происходит в соответствии с законами волновой драматургии: из малой звучности постепенно вырастает обширная звуковая конструкция — ширясь и расщепляясь, эта сонорная магла достигает кульминации, после чего также постепенно «сворачивается» в одно / двух / трехзвучие. Таких нарастающих и спадающих «волн» в «Lontano» три: первая — от начального *as* до 9-тонового кластера в кульминации (тт. 28–33) с завершением в т. 41; вторая — от *des-c* до 11-тонового кластера в кульминации (тт. 78–85) с завершением в т. 122; третья — от *d-g-f* до 11-тонового кластера в кульминации (тт. 133–140) с завершением в т. 165.

Чрезвычайно показательно начало композиции, построенное на тембродинамическом изменении унисона: расслаивая пространство, звук прорастает в глубину — работа в электронной студии не прошла для Лигети бесследно:

41

The image displays a page from a musical score, specifically page 41, marked with a large '41' in the top left corner. The score is for a piece titled 'LONTANO' by György Ligeti, as indicated by the text 'LONTANO' at the top. The tempo and mood are marked '4 SOSTENUTO ESPRESSIVO'. The score consists of multiple staves, each with complex musical notation including notes, rests, and dynamic markings such as 'ppp' (pianissimo) and 'cresc.' (crescendo). The notation is dense and characteristic of Ligeti's microtonal and micropolyphonic style. The page number '41' is also written in the top left corner of the score area.

Наслоение множественных линий, каждая из которых наполнена внутренним микроинтервальным варьированием, рождает эффект реверберации, пульсирующей переливающейся звучности — это свойство «движущейся краски» (*Bewegungsfarbe* — термин Г. М. Кёнига) затушевывает структурные контуры и грани: «...Как будтоходишь в темную комнату после яркого солнца и постепенно начинаешь различать краски и очертания»¹⁴. Иллюзия наплывающих звуковых «облаков», колыхания густой массы создается также и благодаря специфической ритмике, нивелирующей чувство времени, избегающей метрической акцентности, «парящей», — на это, как и на флёр романтической ассоциативности в «*Lontano*», указывает А. Шнитке¹⁵. Мягкая тембровая палитра и плавные тембровые «модуляции» отличают кластерную и микрополифоническую технику Лигети от аналогичного метода Пендеревского, при создании звуковой картины предпочитающего контраст и противопоставление — слитности и объединению. В «*Lontano*» смысл драматургической «событийности», как и характер звуковых объектов-соноров, кардинально иной — принципиально бесконфликтный, статичный, «монохромный» (К. Болашвили), отвечающий идее микропроцессуального однообразного дления¹⁶.

¹⁴ Ibid. P. 83.

¹⁵ См.: Шнитке А. Оркестровая микрополифония. Аллюзийные связи с музыкой позднего романтизма являются одной из порождающих идей пьесы Лигети: «Я думаю об одном месте в коде медленной части Восьмой симфонии Брукнера, где в глубокой тишине внезапно вступают четыре валторны. Это звучит почти как цитата из Шуберта, но увиденная изнутри музыки Брукнера. Аналогичное явление — не цитаты, но, скорее, множественные аллюзии, — наблюдается в «*Lontano*». Пространственное отдаление, я бы сказал, вызывает временное. То есть мы можем воспринимать это произведение лишь изнутри нашей традиции, определенной музыкальной школы. Если не знать всего позднего романтизма, то отдаленность в этом произведении никак не проявится. В этом произведении скрыто второе дно, композиция не оперирует точными цитатами из позднего романтизма, но лишь растворяет в себе некоторые элементы, типичные для этой музыки» (цит. по: Лобанова М. С. 148). Собственно, и само название *lontano* выросло из ремарки, сопутствующей партии гобоя в начальных тактах «Сцены в полях» из «Фантастической симфонии» Берлиоза. В предисловии к «*Lontano*», так же, как и в предисловии к «*Atmosphères*», автор подчеркивает важность безакцентного взятия звуков — понятие сильной доли отсутствует, а тактовая черта достаточно условна и означает лишь момент синхронизации партий.

¹⁶ По словам автора, «музыкальная форма <...> происходит от непрерывного взаимодействия состояний и событий. Состояния при этом прерываются внезапно возникающими событиями и под их влиянием изменяются, и наоборот — измененные состояния оказывают некоторое воздействие на вид событий <...>. Таким образом, возникает постоянное превращение: уже существующие состояния и события включают свое вторичное появление, следовательно, они необратимы» (Лигети Д. Состояния, события. С. 194).

Индивидуальная сонорная концепция отличает сочинение «*Lux aeterna*» («Вечный свет») для 16-голосного смешанного хора *a cappella* (1966). Хотя композиционный принцип микрополифонии сохраняется, сам автор отмечал, что в этом и последующих произведениях намечено смещение в сторону более традиционной полифонии: «полифония осталась сложной, но она стала менее микро»¹⁷. Четыре строки текста (2-я — от т. 39 (буква С); 3-я — от т. 61 (буква Е) и 4-я — от т. 90 (буква Н) последовательно распеваются в четырехголосном диагональном каноне, однако уже не в условиях многоярусной структуры сверхмногоголосия, а в достаточно прозрачной фактуре, позволяющей прослушивать отдельные линии и ясные интервальные структуры¹⁸. Вместе с тем, перетекание одного гармонического комплекса в другой осуществляется вне четких рамок метра и ритма: композитор использует тактовые черты как вспомогательное средство и предпочитает жесткой фиксации моментов взятия дыхания технику незаметных, плавных вступлений голосов¹⁹. Ведущим остается обмен звуками внутри гармонического поля и принцип «веерного» расслоения голосов от одной высоты в созвучие, рождающий эффект постепенного приближения, — неслучайно начало этой композиции, как и созданный годом позднее «*Lontano*», Лигети отмечает ремаркой *Wie aus der Ferne* (как бы издалека).

Статическая сонорная композиция Лигети представляет собой уникальную, глубоко индивидуализированную концепцию взаимодействия формы и материала, вписанную в то, что композитор именовал собственной историей, «пропущенной сквозь дармштадтский авангард, чуть-чуть «вне орбиты» и никогда через центр»²⁰.

Литература

Батюк И. Современная хоровая музыка: теория и исполнение. М., 1999.

Болашвили К. К проблеме организации пространственно-временного континуума у Лигети // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество: Сб. статей / сост. Ю. Крейна. М., 1993. С. 56–75.

¹⁷ Цит. по: Батюк И. С. 56. Характерна ключевая интонация пьесы — транспонированный от *f* мотив ВАСН — которая апеллирует к персоналии, являющейся символом высокого искусства полифонии.

¹⁸ Лигети говорил о «чередовании хроматически «замутненных» звуковых плоскостей» и «ясных» вертикальных комплексов, состоящих из малых, но определенных интервалов» (цит. по: Сниткова И. С. 61).

¹⁹ Показателен образ, рисуемый композитором: «Над картиной постепенно поднимается туман, и ее контуры расплываются до тех пор, пока сама картина не станет невидимой; затем туман рассеивается, и сначала только намеками возникают новые очертания, они «проявляются» до тех пор, пока с полным исчезновением тумана не станет видна новая картина» (цит. по: Там же. С. 62).

²⁰ Цит. по: Бульян Д. С. 112.

- Бульян Д. Застывшее время и повествовательность / пер. с нем. Л. Грабовского // Советская музыка. 1989. № 4. С. 110–113.
- Дьёрдь Лигети // История зарубежной музыки. XX век: Учебное пособие / отв. ред. Н. Гаврилова. М., 2005. С. 51–57.
- Крейнина Ю. 80-е годы: новое прочтение традиций // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество: Сб. статей / сост. Ю. Крейнина. М., 1993. С. 91–112.
- Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков. М., 1998.
- Лигети Д. Превращения музыкальной формы // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество: Сб. статей / сост. Ю. Крейнина. М., 1993. С. 167–189.
- Лигети Д. Состояния, события, превращения / пер. с нем. Е. Окуновой // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / ред.-сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. М., 2009. С. 188–194.
- Лигети Д. Форма в новой музыке // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество: Сб. статей / сост. Ю. Крейнина. М., 1993. С. 190–207.
- Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М., 1990.
- Савенко С. О стилистических тенденциях творчества Лигети (конец 50-х — 80-е годы) // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество: Сб. статей / сост. Ю. Крейнина. М., 1993. С. 38–55.
- Сниткова И. Специфика «полифонической» структуры сверхмногоголосия // Современное искусство музыкальной композиции / отв. ред. Н. Гуляницкая. М., 1985. (Сб. тр. ГМПИ имени Гнесиных; вып. 79). С. 49–66.
- Теория современной композиции: Учебное пособие / отв. ред. В. Ценова. М., 2005.
- Шнитке А. Оркестровая микрополифония Лигети // Шнитке А. Статьи о музыке / ред.-сост. А. Ивашкин. М., 2004. С. 66–69.
- Шнитке А. Статическая форма. Новая концепция времени // Шнитке А. Статьи о музыке / ред.-сост. А. Ивашкин. М., 2004. С. 72–75.
- Dibelius U. György Ligeti. Eine Monographie in Essays. Mainz, 1994.
- Floros C. György Ligeti: jenseits von Avantgarde und Postmoderne. Wien, 1996.
- Für György Ligeti. Die Referate des Ligeti-Kongresses Hamburg 1988 / hrsg. von C. Floros. Laaber, 1991. (Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft; Bd. 11).
- Griffiths P. György Ligeti. London, 1983.
- György Ligeti. Personalstil — Avantgardismus — Popularität / hrsg. von O. Kolleritsch. Wien, 1987.
- György Ligeti in conversation with Peter Varnai, Josef Häusler, Claude Samuel and himself. London, 1983.
- Ligeti G. Auf dem Weg zu «Lux aeterna» // Österreichische Musikzeitschrift. 1969. H. 2.
- Ligeti G. Fragen und Antworten von mir selbst // Melos. 1971. № 12. S. 511–512.
- Ligeti G. Zustände, Ereignisse, Wandlungen // Melos. 1967. № 5. S. 165–169.
- Lobanova M. György Ligeti. Style. Ideas. Poetics. Berlin, 2002.
- Nordwall O. György Ligeti: Eine Monographie. Mainz, 1971.
- Salmenhaara E. Das musikalische Material und seine Behandlung in den Werken Apparitions, Atmosphères, Aventures und Requiem von György Ligeti. Regensburg, 1969.
- Steinitz R. György Ligeti. Music of the Imagination. London, 2003.

6.5. Техника алеаторики:

Витольд Лютославский — «Trois poèmes d'Henri Michaux», «Livre pour orchestre»
(Альфред Шнитке. Серенада для пяти музыкантов)

Алеаторика¹ — это техника музыкальной композиции XX века, предполагающая мобильность (неполную фиксацию) нотного текста или музыкальной формы. Как и сонорика, алеаторика возникла на волне отрицания крайностей сериализма, структурализма и полной детерминированности всех элементов музыкальной ткани. Возведение параметра случайности в ранг формообразующего фактора привело к рождению категории принципиально незавершенной структуры и открыло новые возможности в области исполнительства: текст, относительно свободно читаемый и даже «досочиняемый» непосредственно в процессе исполнения музыки, всякий раз интерпретируется по-иному — тем самым каждая новая версия текста вписана в потенциально бесконечный процесс его становления².

Алеаторическая техника получила широкое распространение во второй половине XX века, хотя прецеденты были и раньше: основы понятия *open*, или *mobile form*, заложили американцы Ч. Айвз и Г. Кауэлл³. Один из первых примеров метода демонстрирует пьеса М. Дюшана «Musical Erratum» («Музыкальная опечатка», 1913), условием сочинения мелодики которой являет-

¹ От лат. *alea* — игральная кость, жребий, случайность. Название метода связано со статьей П. Булеза «Aléa», в которой он рассматривает вопросы, связанные с мобильной композицией. Говоря о потенциальных «подводных камнях» метода, композитор, тем не менее, утверждает значимость алеаторики как одной из форм познания сути вещей и явлений: «Возможно, есть кое-какая неосмотрительность — и дерзость — в том, чтобы пуститься в такое плавание, будучи погруженным в неопределенность; но разве это не единственное средство попытаться схватить Бесконечное?» (Булез П. Aléa. С. 122).

² По мысли Булеза, «это приводит нас к такой концепции творчества, где “конечное” в собственном смысле слова уже не входит в задачу автора; в произведение, которое никогда не бывает окончательным, вводится случайность <...> [которая] касается отношений между временем и мгновением, признанным и используемым в качестве такового. Неоднородному времени, способному расширяться или концентрироваться на высотах, обрабатываемых изменчивым образом, всякому понятию относительной структуры — сюда включается в равной степени динамика и тембр — соответствует произведение, мыслимое как незамкнутая и не разрешенная структура». И далее: «С одной стороны, точность в структурах и контроль над структурами в исчезающе малой степени, жесткость и абсолютная детерминированность единственной реализации; с другой — структура возможного, когда только неопределенная реализация может временно придать возможному окончательную форму» (Булез П. Текучесть. С. 125, 126).

³ Назовем, в частности, Первую фортепианную сонату Айвза (1910) и «Mosaic Quartet» (Третий струнный квартет) Кауэлла (1935) — пять частей последнего могут быть сыграны в любом порядке и с любым количеством повторений.

ся поочередное вынимание из шляпы 25 карт с записанными на них нотами. В 1953 году к числу 25 вновь обращается американский композитор Э. Браун — 25 страниц его фортепианной пьесы «25 pages» могут быть исполнены в любом порядке и любым количеством пианистов, от 1 до 25. Методику случайных действий абсолютизируют сформулированные в 1960–1970-е годы концепции индетерминированной композиции Дж. Кейджа и интуитивной музыки К. Штокхаузена, оказавшие влияние на становление различных форм и форматов современного искусства — от хэппенинга до мультимедиа⁴.

В целом, различают три типа соотношения стабильного и мобильного в композиции:

- ткань мобильна — форма стабильна;
- ткань стабильна — форма мобильна;
- ткань мобильна — форма мобильна⁵.

Мобильность ткани предполагает *ограниченную* (фактурную) *алеаторику* — гетерофонное соединение функционально равновесных фактурных фигур, которые повторяются неопределенное количество раз на протяжении определенного в секундах временного отрезка, не меняя внешних параметров формы. Сюда же примыкает техника импровизации на основе заданных звуковых комплексов, в примерно обозначенном регистре и приблизительном ритме. Признаком подобной организации является ритмическая несогласованность соединяемых по вертикали пластов, записанных в виде фрагментов, обрамленных квадратными рамками или знаками репризы, за которыми тянется волнистая линия⁶ с указанием времени звучания. Этот метод в музыке XX века получил наибольшее распространение, в контексте смешанного типа техники найдя применение в творчестве К. Пендерецкого, В. Лютославского, С. Слонимского, А. Шнитке, Р. Щедрина, С. Губайдулиной, Ф. Караева и других композиторов.

⁴ Образцы предвосхищения алеаторики можно найти и в более ранних исторических практиках, например, в технике записи генерал-баса или в допускающем свободу выбора исполнительского состава принципе сочинения инструментальных композиций эпохи Ренессанса. В XVIII столетии широкое распространение получили музыкальные игры в стиле *Ars combinatoria*, когда с помощью выбрасывания игральные кости определялся порядок структурирования той или иной пьесы. В построении композиции XX века принцип претворения игровой логики простирается от использования шахматных правил до игры в подкидного дурака (то, что Когоутек именовал «алеаторикой творческого процесса»). Алеаторика, возможно, в наиболее последовательной форме реализует идею приближения к некоему идеальному образу сочинения — именно об этом говорил Шнитке, сравнивая завершённое произведение с «переводом на иностранный язык с оригинала, с того оригинала, который, в общем, оказывается неуловимым» (Шнитке А. На пути к воплощению новой идеи // Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. М., 1982. С. 105).

⁵ Данная систематизация была предложена Э. Денисовым (см.: Денисов Э.).

⁶ Это может быть и другое обозначение: например, Пендерецкий использовал пунктирную линию, а Штокхаузен — стрелку, направленную вправо.

Мобильность формы — более сложная разновидность алеаторической техники, результатом действия которой становится вариабельность на уровне структуры композиции. Наиболее известными примерами опусов-«мобилей» являются «Klavierstück XI» К. Штокхаузена⁷, фортепианная пьеса «A piece» (1963) К. Сероцкого, «Duel» (1958–1959) и «Stratégie» (1962) для двух оркестров Я. Ксенакиса, а также одна из самых оригинальных музыкальных концепций XX столетия — Третья фортепианная соната (1957) П. Булеза.

Мобильность вариабельной формы Третьей фортепианной сонаты отвечает одной из принципиальных композиционных установок ее автора, полагающего, что «сочиненные произведения должны заново рождаться при каждом новом исполнении»⁸. Части сонаты Булез называет «формантами», новаторство структурной организации — в принципиальной децентрализации целого, делающей возможным как произвольную комбинацию частей, так и существование разных версий соотношения принципов детерминированности и индетерминированности внутри каждой из формант, — именно такой путь избран композитором для снятия противоречия между тенденцией музыкального языка к обновлению и препятствующей ему в этом стагнацией формы.

Проект сонаты включает в себе пять частей-формант: Антифонию, Троп, Созвездие (и ее пару Созвездие-Зеркало), Строфу и Секвенцию. Только две из пяти формант — Троп и Созвездие-Зеркало — были изданы и записаны на компакт-диск, остальные — частично или полностью переработаны. Восемь версий последования формант имеют лишь одно оговариваемое условие: Созвездие (и его ракоход Созвездие-Зеркало) всегда должны составлять центр конструкции.

Принцип свободы выбора действует и на уровне организации каждой из пяти формант. В Антифонии — это выбор между двумя типами структур. Четыре раздела Тропа (Текст, Парантез, Глосса и Комментарий), в свою очередь, также могут образовывать восемь различных вариантов сочетаний; кроме того, Парантез и Комментарий содержат обязательные и необязательные пассажи. Форманта Созвездие, являясь осью мобильной системы, сама может читаться в двух направлениях, а в Секвенции последовательность групп управляется трафаретом, нарисованным на кальке и накладываемым на партитуру, — играет только то, что появляется в отверстиях⁹.

⁷ Более подробно пьеса будет рассмотрена в разделе 6.7.

⁸ Цит. по: Петрусёва Н. С. 186. В контексте авторской концепции произведения эта мысль тем более актуальна, что всякую реализацию в звуках композитор рассматривает как своего рода негативную «кальку» порождающей идеи: «Реальное произведение — это уничтожение первого к нему влечения; это, одновременно, и превышение первоначальной идеи, и ее отрицание» (Булез П. *Идея, реализация, ремесло*. С. 91).

⁹ Более подробный композиционный анализ Третьей сонаты см. в статье компози-

Мобильность формы и ткани представляет собой крайнюю степень алеаторической свободы и демонстрирует новую расстановку акцентов внутри традиционных дихотомических структур «автор — произведение» и «автор — исполнитель». Сомнению подвергнута сама идея *опуса* как звуковой реализации определенного творцом комплекса ментальных и технологических установок, в равной мере оспорена исключительность права композитора на авторство в отношении культурного проекта или явления. Музыкальное произведение рождается во время исполнения, и роль музыканта (актера, чтеца, танцора) и слушателя (зрителя) в этом процессе едва ли не значительнее роли того, кто этот процесс инициировал. Постепенно *опус-акция* освобождается от традиционной и нетрадиционной нотации, графических символов, авторских комментариев, чтобы стать белым листом, пустой строкой, названием, носящим, как правило, довольно абстрактный характер.

Ярким образцом концепции индетерминизма является Концерт для фортепиано и оркестра (1958) Дж. Кейджа — сочинение, в котором категориям неопределенности и вариативности отведены ведущие позиции. Не определен состав участников: пианист может играть либо один, либо в сопровождении некоего инструментального ансамбля (состав также не определен). Партитура является «каталогом» нетрадиционных типов графической нотации, подробно разъясненной автором в предисловии к партии фортепиано. Здесь же Кейдж представляет все 84 используемых в сочинении метода (типа) композиции; последовательность и комбинация фрагментов на основе указанных автором методов зависит исключительно от воли и желания исполнителя; в равной степени исполнитель свободен в определении повторений и длительности звучания избранных секций — графическое изображение должно послужить лишь стимулом к импровизации. Что касается самих фрагментов, их ритмика и звуковысотность большей частью указывает весьма условно. Каждый тип композиции автор обозначает буквами от A до Z (26 типов), затем парами букв от AA до AZ (26 типов) и от BB до BZ (26), последние же фрагменты отмечены буквами CA, CB, CC, CD, CE, CF. Ряд фрагментов повторяется, однако звуковой материал при этом варьируется.

тора (Булез П. «Соната...»), представляющей собой переработанный вариант лекции, прочитанной в Дармштадте в 1959 году, а также в кн.: Петрусёва Н. С. 186–210. В структурном отношении Третья соната реализует характерную для Булеза идею множественного выбора из полей возможного: «Мы хотим, чтобы музыкальное произведение не было анфиладой комнат, которые пристально разглядывают одну за другой; мы хотим представить музыкальное произведение как область, в которой каждый в определенной степени <...> выбирает собственное направление <...> интерес лежит не столько в сравнении двух аспектов произведения, сколько в чувствовании того, что оно не может иметь определенного образа» (цит. по: Теория. С. 418).

Каждый композитор, обращающийся к технике алеаторики, находит свои формы ее реализации в рамках индивидуального стиля. Собственным прочтением метода отмечено и творчество главы польской композиторской школы, одного из крупнейших симфонистов XX столетия **Витольда Лютославского**¹⁰.

Музыку Лютославского невозможно отнести к одному технико-стилевому направлению. Как и многие его коллеги — представители авангарда, — он прошел путь от неоклассицизма и неофольклоризма через додекафонию, алеаторику, сонорику к стилевому синтезу и смешанной технике: согласно утверждению композитора, генезис его стиля укладывается в русло традиции Дебюсси — Стравинский — Барток — Варез — Мессиян¹¹. В начале 1960-х Лютославский обращается к разработке сонорно-алеаторической композиции на основе микрополифонии, определяя новый тип музыки как *контролируемую алеаторику, ограниченную алеаторику, или фактурную алеаторику*, а саму технику как *алеаторический контрапункт*¹². Вводя коллективную игру *ad libitum* вне общего метра, композитор, вместе с тем, не предполагает никакой импровизации, детально выписывая мелодику каждой секции и предслыша все потенциально возможные звуковые сочетания: «Я нисколько не полагаюсь на творческие способности исполнителей»¹³. Гетерофония линий, фактурных пластов обуславливает многозначность вертикали, превращенной в единый, нерасчленимый на составляющие тембровзвук, или тембр высшего порядка, с функциональной равноправностью всех входящих в него компонентов. Оркестровое письмо представляет собой разновидность полиметрии, при этом музыканты трактуют основную ритмическую длитель-

¹⁰ Витольд (Роман) Лютославский (1913, Варшава — 1994, там же) с 14 лет посещал лекции в Государственной высшей музыкальной школе имени Ф. Шопена, которую позже окончил как пианист (класс Е. Лефельда) и композитор (класс В. Малишевского). В 1931–1933 был студентом математического факультета Варшавского университета. Во время Второй мировой войны служил радистом при штабе Первой армии, попал в плен, бежал по пути в концлагерь. До окончания войны жил в оккупированной Варшаве, работая тапером в кафе. В послевоенное время работал на радио, участвовал в организации Союза польских композиторов, фестиваля «Варшавская осень». В 1959–1965 — член президиума комитета Международного общества современной музыки, а также член жюри различных международных конкурсов и фестивалей. С 1962 вел курс композиции на международных семинарах в Танглвуде (США) и других семинарах по современной музыке. Член Шведской королевской академии музыки (1962). Лауреат Государственных премий ПНР (1952, 1955, 1964), премий ЮНЕСКО (1959), Гравемайера (1985), Эрнста фон Сименса (1983), Киото (1993), премии имени Соннинг и премии Гердера (1967). Награжден золотой медалью Королевского филармонического общества Великобритании (1987), кавалер ордена Искусств и литературы Франции, польского ордена Белого орла (1994), почетный доктор многих университетов (в том числе Кембриджского).

¹¹ См.: Шалтупер Ю. С. 262.

¹² См.: Лютославский В. О новых техниках. С. 232.

¹³ Там же. С. 264.

ность достаточно индивидуально — ремарки автора предписывают одновременность звучания вертикали лишь в самом начале секций. Очевидная рассогласованность звучания, тем не менее, подчинена некоторым закономерностям: несмотря на запрограммированную случайность сочетаний, по вертикали звучит определенное созвучие, основанное на вращении звуков внутри некоего гармонического поля, — разновидность ротационной хроматики, представляющей собой стилистически индивидуальное использование техники двенадцатитоновости¹⁴. В рамках общей динамики звуки единого гармонического поля перетекают друг в друга, попутно перекрашиваясь тембрально, — возникает эффект мерцания, вибрации музыкальной ткани.

Партитуры Лютославского содержат оба типа нотации — традиционный конвенциональный и пропорциональный (неконвенциональный), относящийся к алеаторическим секциям. Сопоставление организуемых метрически (дирижируемых) и относительно свободно реализуемых (недирижируемых) фрагментов становится основой драматургии, обеспечивая «дыхание» музыкальной композиции.

Помимо оркестровых «Венецианских игр», Концерта для виолончели с оркестром, Струнного квартета и Второй симфонии, к наиболее значительным сочинениям Лютославского в сонорно-алеаторической технике относятся «Три поэмы Анри Мишо» и «Книга для оркестра».

«Trois poèmes d'Henri Michaux» («Три поэмы Анри Мишо») для смешанного хора и оркестра (1963) написаны в жанре хоровой симфонии¹⁵, поэтическую основу которой составили тексты Анри Мишо¹⁶. Полагая стихи и тексты поэта самодостаточными с точки зрения выражения эмоционального содержания, композитор не дополняет их музыкой, но дает музыкальное толкование причудливым и экспрессивным образам, не иллюстрирует текст, но создает его музыкальный аналог, передает общую атмосферу поэм. «Три поэмы Анри Мишо» — одно из самых заметных сочинений авангарда с радикальной трактовкой и текста, и человеческого голоса, используемого в шкале от крика до шепота и свиста. Тембровый ансамбль образуют 18 оркестровых голосов (только духовые и ударные) и 20 равноценных им голосов хора. Сложность и многосоставность партий обусловила создание двух самостоятельных партитур —

¹⁴ См.: Лютославский В. О новых техниках. С. 241–262.

¹⁵ Сочинение было заказано композитору фестивалем современной музыки «Mužički Biennale Zagreb», на котором в мае того же года и состоялась его премьера.

¹⁶ Анри Мишо (1899–1984) — французский поэт и художник бельгийского происхождения, близкий направлению сюрреализма. В 1937 году состоялась первая выставка его живописных работ в галерее «Библиотеки Пляды» в Париже. Автор сборников очерков и записок, стихов в прозе и афоризмов («Кем я был», «Экватор», «Варвар в Азии», «В краю магии», «Внутреннее пространство», «Угловые опоры» и другие), а также ряда эссе о живописи. Многие тексты Мишо иллюстрированы его собственными рисунками и графикой. В 1964 году ему была присуждена национальная премия Франции по литературе, от которой он отказался.

хоровой и оркестровой, а также участие двух дирижёров¹⁷. В предисловии к партитуре автор детально комментирует ее графику, в частности, специальные знаки для дирижера — направленные вниз стрелки (тонкую и более объемную), отмечающие начало дирижируемых и алеаторических секций.

Основу каждого тембро-фактурного пласта составляет короткий мотив, микроструктура, многократно воспроизводимая внутри горизонтальной линии, — принцип ротационной хроматики соединяется с принципом варьированной оstinатности:

42

15''
85

fl. II
fl. III
ob. I ca 3''
ob. II ca 3''
cl. I ca 2''
cl. II ca 2''
cl. III ca 2''
fg. I ca 1''
fg. II ca 1''
pp

pp

pf. I
pf. II
♩ (l. vibr.)
♩ (l. vibr.)
pp

¹⁷ С точки зрения сложности координации инструментальной группы и двух групп хора (мужской и женской) особенно выделяются секции 49–50 II части.

Во всей партитуре длительность нот и пауз соответствует их графическому измерению: так, в I и II частях 2,5 см партитуры приблизительно соответствуют 1 секунде звучания, в III — 2 секундам. Композитор оговаривает моменты исключений, относя к ним ряд пауз, хронометрированных отдельно, а также играемые *ad libitum* секции, чья величина не совпадает с графической.

Следствием сочетания индивидуального новаторского подхода Лютославского к организации музыкального материала с опорой на фундаментальные закономерности классического формообразования становится периодическое обращение в рамках текстомузыкальной формы к традиционным структурным принципам: так, фактурные контуры I части обрисовывают репризную трехчастность, а в III части с ее арфовым лейтмотивом можно говорить о свободном претворении рондальности.

Скорбная статика I части («Мысли») контрастирует разрушительной динамике II части («Великая битва»). Просветленный колорит III части («Отдых в несчастье»), запечатленный в прозрачной тембровой краске и хоро-вых унисонах, истекает в звучании двух фортепиано и полупешоте голосов, возвращающем звучность в русло начального *pp*.

«**Livre pour orchestre**» («**Книга для оркестра**») (1968) представляет собой монументальное симфоническое произведение для тройного состава оркестра¹⁸. Продолжая разработку концепции алеаторики, Лютославский реализует данную технику в контексте изысканной тембровой палитры, которая, благодаря «манипуляциям богатыми звуко-красочными комплексами»¹⁹, демонстрирует поистине импрессионистическую красочность, — Ф. Караев называет партитуру «Книги для оркестра» «третьим томом Энциклопедии новых оркестровых средств»²⁰. При всей безграничности тембральных возможностей комбинации и варианты сочетаний тембров системно организованы, тембр выступает в качестве материала композиции, обеспечивающего логику ее развития и выстраивающего внутреннюю и внешнюю форму сочинения — конструкцию и драматургию²¹.

Композиция построена как четыре *главы*, соединенные тремя интермедиями, — род симфонии на сонорно-алеаторической основе. Это слитно-циклическая форма с рефреном и синтетическим финалом, где

¹⁸ Сочинение было написано по заказу немецкого города Хагена, там же в ноябре 1968 года состоялось его первое исполнение.

¹⁹ Слова Лютославского (см.: Витольд Лютославский. С. 64).

²⁰ В качестве первых двух представляя «Metastaseis» Ксенакиса и «Atmosphères» Лигети (Теория. С. 258). И далее: «Переписав партитуру “Шехеразады” Римского-Корсакова, можно выучиться правильной оркестровке. Переписавший партитуру “Атмосфер” Лигети имеет шанс научиться оркестрово мыслить. Для изучившего “Книгу” Лютославского больше не останется секретов в области выразительных возможностей тембра <...>» (Там же. С. 263).

²¹ Подробный анализ тембровой структуры выполнен Ф. Караевым (см.: Теория. С. 257–263).

I и IV части — медленные, а II и III — быстрые. Принципы структурирования звукового пространства те же, что и в «Трех поэмах Анри Мишо»: партитура разделена на секции, соотносящиеся по принципу чередования стабильного и мобильного, — разделы, помеченные *ad libitum*, не дирижируются, а содержащиеся в них ритмические длительности каждым из исполнителей трактуются относительно свободно и независимо друг от друга. Вертикаль и горизонталь организуют многотоновые образования, разрабатываемые с помощью техники звуковой ротации²². Ткань разрастается и сжимается в однозвучья, целые пласты и слои фактуры перемещаются, плавно накладываясь друг на друга или вторгаясь резким тембровым «сломом». Композитор широко использует прием глиссандирования в группе струнных, временные смещения — у духовых, а одновременное сочетание в разных инструментальных группах и партиях *accelerando* и *ritenuto* создает особый эффект стереозвучания. Микроинтервалика ассоциируется с микрогетерофонией — одним из «ликов» микрополифонии, когда один голос почти визуально расслаивается на спектр голосов: образцом такой техники служит начало сочинения, прорастающее из одного единственного звука *e*:

43

The image shows a musical score for five staves: vni I div., vni II div., vle div., vc., and div. The score is divided into three sections: 3/4 (ca 80), 2/4, and 3/4. The first section is marked 'rit.' and the second 'a tempo'. The third section is marked 'rit.' and '3/4'. The score shows complex rhythmic patterns and dynamics (pp, p, f) across the staves.

Основной тематизм сосредоточен в *главах*, контрастных как внутри, так и между собой. Единый тематизм интермедий реализован в различных комбинациях ансамблевого типа — по мысли автора, функция этих разделов, соединяющих *главы*, связана с моментом относительной «передышки» для слушателей, когда можно ослабить внимание, сменить положе-

²² Роль инструментов в совместном звучании Ю. Шалтупер уподобляет роли обертонов: «как и обертон, звук конкретного инструмента сам по себе не выделяется, но сочетание множества звуков в единое целое придает звучности неповторимую окраску» (Шалтупер Ю. С. 266).

ние в кресле, покашлять и т. д. — с тем, чтобы с началом следующей главы вновь всецело сосредоточиться на музыкальном действии²³.

Первая глава строится как противопоставление двух планов — музыки интонированной и музыки сонорной; сонорная техника второй главы основана на комбинации звукотембровых блоков; в драматической третьей главе возрастает роль тембровых вторжений (см. секции 302, 308, 311 и другие) и усилена значимость тембра ударных (группа том-томов). Драматургическое развитие направлено к заключительной, самой значительной по масштабу четвертой главе²⁴ с ее поступенным восхождением к ослепительной светоносной кульминации (секции 423–446) и последующим изживанием звука в области за-предельной тишины.

Литература

- Батюк И. Современная хоровая музыка: теория и исполнение. М., 1999.
- Витольд Лютославский: Статьи, беседы, воспоминания / сост., коммент. и пер. И. Никольской. М., 1995.
- Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания. М., 1995.
- Браун Э. [Открытая форма] / Пер. с англ. В. Громадина // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / ред.-сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. М., 2009. С. 120–130.
- Булез П. Aléa / пер. с фр. Б. Скуратова // Булез П. Ориентиры I: Избранные статьи. М., 2004. С. 106–122.
- Булез П. Идея реализация, ремесло / пер. с фр. В. Цыпина // Homo musicus'94: Альманах музыкальной психологии / ред.-сост. М. Старчеус. М., 1994. С. 91–136.
- Булез П. «Соната, что ты хочешь от меня?» (Третья соната) / пер. с фр. Р. Куницкой // XX век. Зарубежная музыка: Очерки. Документы. Вып. 3 / под ред. М. Арановского и А. Баевой. М., 2000. С. 148–159²⁵.
- Булез П. Текучесть в звучащем / пер. с фр. Б. Скуратова // Булез П. Ориентиры I: Избранные статьи. М., 2004. С. 123–127.
- Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986. С. 112–136.
- Дубинец Е. Made in USA: Музыка — это всё, что звучит вокруг. М., 2006.
- Дубинец Е. Знаки звуков. Киев, 1999.

²³ См.: *Lutoslawski W. Livre pour orchestre: Score. Kraków; London, 1969. P. 2.* Между 20-секундной интермедией и последующей главой композитор оставляет «зазор» в виде 5 секунд ферматной паузы — правило, отмененное при переходе от третьей интермедии к финальной главе, в сравнении с предыдущими главами обладающей большей свободой организации звукового материала.

²⁴ На эту направленность формы своих сочинений к концу неоднократно указывал сам Лютославский.

²⁵ См. также: Булез П. Соната «чего ты хочешь от меня?» / пер. с фр. Б. Скуратова // Булез П. Ориентиры I: Избранные статьи. М., 2004. С. 135–150.

- Витольд Лютославский // История зарубежной музыки. XX век / отв. ред. Н. Гаврилова. М., 2005. С. 108–124.
- Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.
- Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков. М., 1998.
- Лютославский В. Новый путь к оркестру / пер. с нем. Е. Окуновой // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / ред.-сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. М., 2009. С. 237–240.
- Лютославский В. [О новых техниках, форме и смысле] (Фрагменты интервью) // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / ред.-сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. М., 2009. С. 232–240.
- Никольская И. От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого. М., 1990.
- Переверзева М. Свободная алеаторика и строгая форма — две вещи несовместные? // Музыкальная академия. 2011. № 1. С. 167–173.
- Петрусёва Н. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. М.; Пермь, 2002.
- Сапонов М. Искусство импровизации. Импровизационные виды творчества в западноевропейской музыке средних веков и Возрождения. М., 1982.
- Сниткова И. Специфика «полифонической» структуры сверхмногоголосия // Современное искусство музыкальной композиции / отв. ред. Н. Гуляницкая. М., 1985. (Сб. тр. ГМПИ имени Гнесиных; вып. 79). С. 49–66.
- Теория современной композиции: Учебное пособие / отв. ред. В. Ценова. М., 2005.
- Шалтупер Ю. О стиле Лютославского 60-х годов // Проблемы музыкальной науки: Сб. статей. Вып. 3 / редкол.: М. Е. Тараканов, Ю. Н. Тюлин, В. Н. Холопова и др. М., 1975. С. 238–279.
- Bodman Rae C. The Music of Lutosławski. London, 1999.
- Caseken J. Transition and Transformation in the Music of Witold Lutosławski // Contact. 1975. № 12. P. 3–12.
- Couchoud J.-P. La musique polonaise et Witold Lutosławski. Paris, 1981.
- Harbinson W. G. Performer Indeterminacy and Boulez's Third Sonata // Tempo. 1989. № 169. P. 16–20.
- Homma M. Witold Lutosławski: Mi-Parti // Melos. 1985. XLVII/3. S. 22–57.
- Homma M. Witold Lutosławski: Zwölfton-Harmonik, Formbildung, «aleatorischer Kontrapunkt». Köln, 1996.
- Kaczyński T. Lutosławski: życie i muzyka. Warsaw, 1994.
- Ligeti G. A propos de la Troisième Sonate de Boulez // Musique en jeu. 1974. № 16. P. 6–8.
- Lutosławski / ed. by O. Nordwall. Stockholm, 1968.
- Lutosławski Studies / ed. by Z. Skowron. Oxford, 2000.
- Paja-Stach J. Lutosławski i jego styl muzyczny. Kraków, 1997.
- Paja-Stach J. Witold Lutosławski. Kraków, 1996.
- Panufnik A. Composing Myself. London, 1987.
- Petersen P. Bartók — Lutosławski — Ligeti: einige Bemerkungen zu ihrer Kompositionstechnik unter dem Aspekt der Tonhöhe // Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft. 1991. XI. S. 289–309.
- Piret A. Pierre Boulez: Troisième sonate pour piano // Analyse musicale. 1992. № 29. P. 61–74.
- Stoianova I. La Troisième Sonate de Boulez et la projet mallarméen du «Livre» // Musique en jeu. 1974. № 16. P. 9–28.
- Stucky S. Lutosławski and his Music. Cambridge, 1981.

- Thomas A. A Deep Resonance: Lutosławski's *Trois Poèmes d'Henri Michaux* // Soundings. 1970. I. P. 58–70.
- Trenkamp A. The concept of «alea» in Boulez's «Constellation — Miroir» // Music and Letters. 1976. № 1. P. 1–10.
- Witold Lutosławski. Kraków, 1980.
- Witold Lutosławski. Warsaw, 1984.
- Witold Lutosławski. München, 1991. (Musik-Konzepte; № 71–73 / hrsg. von H.-K. Metzger, R. Riehn).

6.6. Индивидуальная система музыкального языка и феномен программности:

Оливье Мессиан — «*Harawi, chant d'amour et de la mort*», «*Oiseaux exotiques*»,
«*Et exspecto resurrectionem mortuorum*»

(«*La Nativité du Seigneur*», «*Couleurs de la Cité céleste*», «*Cinq Rechants*»,
«*Chronochromie*»).

Творчество **Оливье Мессиана**¹ — одного из крупнейших композиторов XX столетия — представляет самостоятельную, не зависимую от каких-либо школ и стилевых направлений область современной музыки. Человек энциклопедических знаний и разносторонних интересов, превосходный органист-импровизатор и пианист, историк-исследователь, теоретик и музыкальный писатель, поэт, орнитолог, педагог², Мессиан, создав собственную систему музыкального языка, занял достойное место в авангарде идеологов XX столетия, новаторов, востребованных духом времени.

Художественная концепция композитора сложилась как суммарный итог его философско-эстетических воззрений. В первую очередь, это та сфера религиозной образности, которая является практически *единственным типом программности* у Мессиана. В основе его мировосприятия и творческого метода — вера, религия, вопросы которой он глубоко изучал³. Фундаментальный символ христианского вероучения — идея бессмертия Иисуса Христа, запечатленная в заглавии медитации «*Dieu parmi nous*» («Бог среди нас»), завершающей органнй цикл «*La Nativité du Seigneur*» («Рождество Господне»), — становится сверхтемой всего творчества композитора,

¹ Оливье Эжен Проспер Шарль Мессиан (1908, Авиньон — 1992, Париж), в возрасте 11 лет поступив в Парижскую консерваторию, окончил ее в 1930 году с первыми премиями по специальностям фортепиано, орган и импровизация (класс М. Дюпре), история музыки (класс М. Эмманюэля) и композиция (класс П. Дюка). С 1931 года и до конца жизни — органист церкви Св. Троицы (L'Église de la Trinité) в Париже. В 1936–1939 преподавал в Schola Cantorum и в École Normale Supérieure de Musique de Paris. Вместе с А. Жоливе, Д. Лесюром и И. Бодрие организует группу композиторов «Молодая Франция». В 1939 мобилизован в армию, спустя год попал в плен и был заточен в силезский концлагерь для военнопленных (ныне — территория Польши). После освобождения вернулся в Париж. С мая 1941 вел в Парижской консерватории курсы гармонии, анализа, музыкальной эстетики, ритмики, с 1966 — профессор класса композиции. Много концертировал как органист и пианист. Обладатель многочисленных международных наград, в том числе, премий: Erasmusprijs (1971), Ernst von Siemens Musikpreis (1975). Член Института Франции и Бельгийской королевской академии наук, искусств и литературы.

² Среди учеников, посещавших класс Мессиана в Парижской консерватории, — Хенрик Гурецкий, Пьер Булез, Жерар Гризе, Питер Донохоу, Яннис Ксенакис, Дьёрдь Куртаг, Микис Теодоракис, Карлхайнц Штокхаузен и другие известные музыканты.

³ В домашней библиотеке Мессиана числилось свыше 1000 томов по теологии.

сообщая ему цельность наивысшего порядка. Признание истин католической веры Мессиян считал основой творчества, книги Священного Писания и другие канонические тексты явились источником образов религиозно-музыкальной эстетики и практически всей сакральной музыки композитора, утверждавшего: «Это первый аспект моего творчества, самый благородный и, бесспорно, самый используемый, самый действенный — единственный, о котором я не пожалею в час моей смерти»⁴. Религиозная образность воплощена в его музыке во всем многообразии аспектов при доминировании аффекта светлой радости — радости, которая может быть тихой и возвышенной или, напротив, ликующей, торжественно-приподнятой⁵. Верующему и творцу, Мессияну близка идея соединения религии и искусства, согласно которой лишь божественный Абсолют дает импульс художественному вдохновению, а искусство является высшей формой деятельности человека, сверхчеловеческой истиной, аналогичной божественному творческому акту.

Религиозно-мистическое мировоззрение композитора нашло адекватную реализацию в его органном творчестве, непосредственно связанном с богослужением и осуществлявшемся в лоне церкви, — дело, которому он отдал 60 лет своей жизни на посту органиста L'Église de la Trinité, выступив наследником и продолжателем традиций французской органной композиторской школы. В своем «идеальном органе» — инструменте с большими техническими и колористическими ресурсами — Мессиян видел возможности для исполнения музыки всех эпох и всех стилей. Композитор писал органную музыку на протяжении всей жизни⁶, эта область его творчества,

⁴ Цит. по: Чебуркина М. С. 25. Вместе с тем, Мессиян признавался, что не написал ни одного произведения, совершенно подходящего к культу и, более того, всегда приветствовал исполнение своих сочинений за пределами церкви, в концертных залах: «я лишь пробовал быть музыкантом-христианином и воспевать Веру, никогда этого не достигнув» (цит. по: Там же. С. 28). Вот лишь наиболее крупные сочинения Мессияна, вдохновленные католической верой: опера «Святой Франциск Ассизский», оркестровые «Сверкающая гробница», «Гимн Святому Причастию», «Вознесение», «Цвета Града небесного», инструментально-хоровые «Три маленькие литургии Божественного Присутствия», «Преображение», фортепианные «Образы слова Аминь» и «Двадцать взглядов на младенца Иисуса».

⁵ Неслучайно тяготение Мессияна к сфере мажорных дизизмических тональностей (часто с большим количеством знаков), ассоциируемой им с устремленностью духа ввысь, к Богу (см. сн. 21 на с. 234).

⁶ «Модальные этюды» (1927, не опубликованы), «Шотландские вариации» (1928, не опубликованы), «Милосердный Властитель Душ» (1928, не опубликовано), «Диптих» (1930), «Небесное Причастие» (1932), «Явление Предвечной Церкви» (1932), «Вознесение» — *четыре симфонические медитации* (1934), «Рождество Господне» — *девять медитаций* (1935), «Тела Нетленные» — *семь кратких видений из жизни воскресшего* (1939), «Месса в день Пятидесятницы» (1950), «Органная книга» (1951), «Стих к празднику Посвящения» (1960), «Медитации на Мистерию Святой Троицы» (1969), «Книга Святых Даров» (1984).

как и другие, отражает общую динамику стиля, эволюционировавшего от раннего «Диптиха» («Diptyque») — к «Медитациям на мистерию Святой Троицы» («Méditations sur le mystère de la Sainte Trinité») (1969), ознаменовавшим изобретение системы «коммуникабельного языка»⁷, и последнему органному циклу «Книга Святых Даров» («Livre du Saint Sacrement») (1984) — творческому итогу, объединившему достижения предшествующих лет с «новой простотой» звучания в формах plain-chant.

Наиболее созвучной эмоциональному строю музыки Мессиана становится медитация — одна из форм мистического созерцания, музыкальный «комментарий» к тому или иному религиозному событию, сформировавший самостоятельный жанр его творчества. Для композитора содержательное наполнение этого жанра аналогично погружению в своего рода молитвенное состояние, в котором многократная повторность музыкальной образности словно утверждает принцип ее неизменности. Характерные музыкально-стилистические лейтмотивы, иногда дословно воссоздающие те или иные гармонические, фактурные, мелодические структуры, переходят у Мессиана из сочинения в сочинение, всякий раз окрашиваясь новыми оттенками, обретая новые смысловые нюансы. При внешней статике музыкальное пространство мессиановских медитаций чрезвычайно спрессовано во времени, событийность реализована в нем на уровне микропроцессов. Длительность звучания, значительная временная протяженность многочастных циклов⁸ во многом достигаются за счет особенностей их темповой организации — партитуры изобилуют авторскими указаниями *lentement*, *lent* (медленно), *très lent* (очень медленно), *extrêmement lent* (чрезвычайно медленно). Отталкиваясь от канонических сюжетов, Мессиаан создает свои собственные концепции, порой смешивая различные религиозно-мифологические мотивы и подчиняя композицию исключительно ло-

⁷ Новый «коммуникабельный язык» Мессиаан выстроил на основе соединения музыкального (звукового) и внемузыкального (буквенного) рядов, добавив к этой организации определенные длительности и регистры. Композитор считал, что, благодаря разработанному им новому языку, слушателю легче будет «прочитать» музыку: в данном случае — изречения Фомы Аквинского, комментирующие явление Святой Троицы. За основу взят латинский алфавит, в котором первые 8 букв соответствуют названию звуков; за другими буквами Мессиаан закрепляет другие звуки, сообщая каждому из них его неизменные характеристики — регистр и длительность. Все слова составлены из этого музыкального «алфавита». Перед существительными и прилагательными добавлены небольшие мелодические фразы, обозначающие падежи. Кроме этого, Мессиаану пришлось ввести два мотива, соответствующие французским глаголам *être* (быть) и *avoir* (иметь). Партитура содержит полную и подробную дешифровку музыкального «текста» (см.: Екимовский В. С. 262–263).

⁸ См., например, «Двадцать взглядов на младенца Иисуса», десятичастную «Турангила-симфонию», восьмичастный «Квартет на конец времени», девятичастные органные циклы «Рождество Господне» и «Медитации на Мистерию Святой Троицы» и другие сочинения.

гике художественного мышления. Авторский комментарий в этих случаях поистине бесценен, ибо слушателю, не имеющему специального образования, бывает трудно осмыслить церковно-каноническую литературу, обильно цитируемую композитором.

Чрезвычайно плодотворной для творчества композитора является и идея взаимосвязи музыки (теория числа) и христианской символики, актуальная еще со времен Средневековья и нашедшая выражение, в частности, в акцентуации числа 3 как символа Троицы и особом значении чисел 7 и 9⁹. Черты символизма в эстетике Мессиаана — и от К. Дебюсси, которого он боготворил и имя которого называл в ряду явлений, сформировавших его как композитора¹⁰. На формирование мировоззренческой платформы Мессиаана повлияли современные ему философские течения, затрагивающие проблемы художественного творчества, — неотомизм Э. Жильсона и Ж. Маритена, экзистенциализм Г. Марселя, персонализм Э. Мунье, теологический монизм П. Тейяр де Шардена и ряд других направлений. В поздних органических сочинениях композитора также нашли отражение идеи структурирования мышления и языка, разрабатываемые в русле структурной антропологии К. Леви-Стросса и структурного психоанализа Ж. Лакана.

1930–1940-е годы обозначили период создания уникальной системы Мессиаана, принципы которой он сформулировал в труде «Техника моего музыкального языка» (1942–1944)¹¹, включающем 19 глав и 382 нотных примера. В эти годы теоретическое обоснование получают «лады ограниченной транспозиции»¹², «добавочная длительность», «необратимые

⁹ См., в частности, сочинения, указанные в сн. 6 и 8.

¹⁰ Во Введении к «Технике моего музыкального языка» Мессиаан выражает благодарность тем, кто во многом определил его творческое «я». Среди них: учителя Марсель Дюпре и Поль Дюка, мать — поэтесса Сесиль Соваж, Уильям Шекспир, Поль Клодель, Поль Элюар, Андре Жоливе, исполнители его музыки, птицы, русская музыка, «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси, григорианский хорал, индийская ритмика, горы Дофин, витраж и радуга. Анализ музыки Дебюсси всецело посвящен шестой том мессиаановского «Трактата о ритме, цвете и орнитологии».

¹¹ Свой второй труд, монументальный семитомный проект «Трактат о ритме, цвете и орнитологии» — средоточие мессиаановской философии времени и ритма, — композитор создавал на протяжении полувека, с 1949 по 1992 годы, так и не осуществив его до конца. К настоящему времени изданы первые четыре тома. Фрагменты трактата на русском языке опубликованы в кн.: *Цареградская Т.*

¹² Лад ограниченной транспозиции, или симметричные лады, представляют собой лады модалного (новомодалного) типа, звукоряд которых образуется от равнодольного деления октавы при одинаковом заполнении всех сегментов; звукоряды этих ладов поддаются транспозиции лишь в известных пределах. Система симметричных ладов включает: 1. целотоновый с ЦЭ целотонным шестизвучием (12:6) — лад 2.2; 2. уменьшенный (тон-полутон, «гамма Римского-Корсакова») с ЦЭ уменьшенным септаккордом (12:4) — лад 1.2; 3. увеличенный с ЦЭ увеличенным трезвучием (12:3) — лад 2.1.1; 4. тритоновый (дважды-лад) с ЦЭ тритоном (12:2) —

ритмы»¹³, «ритмические персонажи», «интерверсии» и «пермутации» и другие важнейшие категории системы музыкальной выразительности Мессиана. Новые принципы затронули и преобразовали основополагающие аспекты музыкальной речи: ритм (греческая, индийская метрика и ритмика), мелодику, звуковысотность (лад и гармония), форму. Возводя в конструктивный принцип идею повторяемости и ограниченности параметров языка, замкнутости музыкальной вселенной, Мессиаан своим творчеством, возможно, отражает и собственное понимание религии как системы с неизменным комплексом идей, канонизированными сюжетами, константными образами. Техника и стилистика оказываются производными философско-религиозного видения композитора, его индивидуального восприятия религиозных постулатов и истин.

Система Мессиаана, образованная на основе тотальной подчиненности всех средств музыкальной выразительности единым религиозным параметрам и категориям, призвана, по мысли ее создателя, воплотить явление «очарования невозможностей», или «чувство ослепления» — то особое художественное переживание, которое способно раскрыть связь человека со священным, высшим бытием и которое будет воспринято слушателем, независимо от степени его посвященности в тайны композиторской техники¹⁴.

Вторая половина 1940-х — начало 1950-х отмечают в творчестве Мессиаана «экзотический» период, характеризующийся интересом к неевропей-

лад 1.1.3.1, лад 1.4.1, лад 2.2.1.1, лад 1.1.2.1 (их разновидности — неполные лады: лад 3.2.1, лад 3.1.2, лад 1.5, лад 5.1). Лады с симметричной структурой звукоряда использовали Римский-Корсаков, Стравинский, Черепнин, Дебюсси, Равель, Лядов, Скрябин. Отсюда — пристальный интерес музыкальных теоретиков XX века к проблеме лада. Помимо Мессиаана, создателем крупнейшей ладовой концепции (теории ладового ритма) является Б. Яворский, которому принадлежит первое теоретическое обоснование симметричных ладов.

¹³ Необратимый ритм подобен палиндромной форме, то есть представляет собой симметричный ритмический рисунок, порядок длительностей которого неизменен при чтении ритма справа налево или слева направо.

¹⁴ Композитор пишет: «Подумаем теперь о слушателе нашей модальной и ритмической музыки; у него на концерте не будет времени выявлять нетранспонируемости и необратимости, и в этот самый момент эти вопросы больше не будут его интересовать: быть зачарованным — станет его единственным желанием. И именно это и произойдет: он невольно подчинится странному очарованию невозможностей: некий эффект тональной вездесущности в нетранспонируемости, некое единство движения (где начало и конец сливаются, потому что одинаковы) в необратимости — всё это постепенно будет вести его к тому виду “божественной радуги”, которой пытается быть музыкальный язык, строение и теорию которого мы ищем» (Мессиаан О. Техника. С. 20). И в другом месте: «С того момента, когда слушатель получает потрясение от того, что это прекрасно, что музыка его впечатляет, цель достигнута!» (Мессиаан О. Музыка и цвет. С. 77).

ским культурам. В эти годы композитор занимается изучением системы индийских «ритмов провинций» *deçi-tâlas*¹⁵, тогда же созданы фортепианный этюд «*Cantéyodjayâ*» («Кантейоджайя»), знаменитые «*Île de Feu I*» («Остров Огня I») и «*Île de Feu II*» («Остров Огня II») из фортепианного цикла «*Quatre études de rythme*» («Четыре ритмических этюда») и сочинения, составившие, по словам Мессиа́на, «триптих о Тристане»: оркестровая «*Turangalîla-Symphonie*» («Турангалила-симфония», 1948), хоровые «*Cinq Rechants*» («Пять песен-припевов», 1949) и «*Harawi, chant d'amour et de la mort*» («Ярави, песнь любви и смерти») для голоса и фортепиано (1945).

Мировоззрение Мессиа́на-католика стало той основой, на которой осуществился синтез религиозного, романтического и экзотического: в центре сюжетики «триптиха» — земная любовь и жертвенность как проекция любви в ее христианском и космогоническом понимании¹⁶. Романо-германский эпос о Тристане дал жизнь почитаемым композитором шедеврам музыкального искусства: «Тристану и Изольде» Вагнера и «Пеллеасу и Мелизанде» Дебюсси. В цикле Мессиа́на «тристановская» тема заключена в оболочку фабулы и образности средневековой перуанской любовной баллады¹⁷ — мифа о встрече, земном расставании и воссоединении в вечности, мифа, в пространстве которого жизнь, любовь и смерть неразделимы.

Сочинение состоит из 12 частей:

I. Город уснувший — ты	VII. Прощай
II. Привет тебе, зеленая голубка	VIII. Силлабы
III. Горы	IX. И снова лестница, солнца деяния
IV. Дунду чиль ¹⁸	X. Любовь, птица звезды
V. Любовь Пиручи	XI. Качикачи ¹⁹ -звёзды
VI. Вращение планет	XII. Во мраке

Функции лейтобразования возложены на тему, связанную с образом голубки — ритуального символа народа майя и одновременно с образом героини

¹⁵ Это изучение начинается с трактата индийского теоретика XIII века Шарнгадевы «Самгитаратнакара», содержащего список 120 *deçi-tâlas*: «Этот список показался мне откровением, я сразу почувствовал, что это необыкновенный, неисчерпаемый источник... В те годы я не понимал санскрита... Мой друг индеец перевел эти тексты, что позволило мне узнать не только изложенные там ритмические правила, но и заключенные в каждом *deçi-tâlas* космические и религиозные символы» (цит. по: Екимовский В. С. 127).

¹⁶ Композитор говорит о любви «фатальной, непреодолимой, всепроникающей, всепокоряющей, уничтожающей всё вокруг себя» (Там же. С. 137).

¹⁷ Мессиа́н приступил к созданию цикла, заинтересовавшись записями супругов Р. и М. д'Аркур о фольклоре Анд (см.: Там же. С. 139).

¹⁸ Имитация звучания колокольчиков, распространенных у индейцев Эквадора.

¹⁹ *Katchikatchi* — кузнечики (перуанск.).

Пиручи. Поданная в излюбленных композитором медленных темпах²⁰, эта тема появляется во II, VII и XII частях, всякий раз — в ином смысловом и звуковом контексте: под пение птиц (встреча), погребальный звон (смерть) и «музыку вечности», запечатленную в череде повисающих «пустых» созвучий. Центрирование на тоне *es*²¹ — высотной позиции мессияновского «лада 2» (уменьшенного) неизменно — так же, как и мелодика вокальной партии, фактурно-гармоническое варьирование которой осуществляет дублирующее ее фортепианное сопровождение:

44

Très lent, solennel et très soutenu

Chant

f

A - dieu toi, co - lom - be ver - te, Ange at - tris - té.

Piano

f

В то время как музыкальный параметр остается традиционным для творчества Мессиана 1940-х годов, поэтическая основа несет всю «экзотическую» нагрузку: помимо мифологических мотивов, сочиненный автором символистско-сюрреалистический текст содержит отдельные фразы и слова на древнеперуанском языке кечуа, из которого и было взято название — *Harawi (Yaravi)* означает песнь любви, прекращающуюся лишь со смертью влюбленных, — а также приемы ономотопеи²². Средоточием последних являются части IV и VIII: танец-«ухаживание» с воспроизведением в вокальной партии звучания колокольчиков и ритуальный индейский

²⁰ Très modéré — во II части, Très lent, solennel — в VII и XII частях. Характерно, что и в «Турангила-симфонии» темп Lento связан с темой любви — одной из четырех циклических тем сочинения.

²¹ В. Екимовский определяет тональность *Es* как тональность «любви» и ссылается на разработанную Р. Джонсоном классификацию тональностей в сочинениях Мессиа-на, в соответствии с которой другие основополагающие для «Ярави» центры *G* и *Fis* соответственно ассоциируются с тональностями «желания» и «мистической», «божественной» любви (см.: Екимовский В. С. 141). Характерно, что в тональности *Fis* написаны 6 из 20 пьес цикла «Двадцать взглядов на младенца Иисуса».

²² Ономотопея — звукоподражание, направленное на имитацию звуков окружающей действительности средствами языка.

«танец обезьян», в котором имитация звучания колокольчиков сочетается с подражанием обезьяньим крикам²³. Текст изобилует повторами фраз, метафор; «рваная» лексика фрагментирует, острояет поэтическую мысль.

Колористическая красочность «экзотического» периода получает новый стимул к развитию в 1950-е годы, когда Мессиян вплотную занимается изучением языка птичьего пения. Композитор записывает и обрабатывает пение пернатых разных стран мира.

Для записи пения птиц я использую простейшую систему: просто записываю на нотной бумаге карандашом, вот и всё; я фиксирую то, что слышу, своего рода музыкальный диктант, который пишется очень быстро. Однако это требует огромного слухового внимания. Затем — большого напряжения памяти, ведь птицы поют очень быстро, и когда я записываю первую строфу, они поют уже вторую, когда записываю вторую, они поют уже третью и т. д. <...> Птицы поют очень высоко и в очень малых интервалах. В музыке, особенно инструментальной, я вынужден использовать инструменты с менее высокими регистрами, нередко ниже на одну-две октавы, и с большими интервалами. Что я и делаю. Например, если птица поет в четвертитоновых интервалах, я записываю в обычных интервалах. Если ее пение звучит на три октавы выше, чем позволяет фортепиано, я использую последнюю октаву. Иного выбора нет. То есть нужна транспозиция для человеческого слуха²⁴.

Одно за другим рождаются сочинения, целиком посвященные птицам, причем, в отличие от неиндивидуализированных персонажей партитур 1940-х годов²⁵, птицам определенным: «Le Merle noir» («Черный дрозд») для флейты и фортепиано, фортепианный «Catalogue d'Oiseaux» («Каталог птиц») в семи тетрадах, «Réveil des Oiseaux» («Пробуждение птиц») для фортепиано и оркестра и венчающая этот период оркестровая «Chronochromie» («Хронохромия»). В группу «птичьих» опусов входит и композиция **«Oiseaux exotiques» («Экзотические птицы»)** для **фортепиано соло, малого духового оркестра, ксилофона, колокольчиков и ударных** (1956), написанная по заказу Пьера Булеза для концертов «Domaine musical» и посвященная Ивонн Лорио.

В предисловии к партитуре автор приводит сценическую диспозицию инструментов и, ссылаясь на обширную географию собранных в сочи-

²³ Низкие гулы (IV часть) и удары (VIII часть) в фортепианной партии призваны имитировать звучание барабана.

²⁴ Мессиян О. Монологи. С. 70–71. Количество наименований птиц в сочинениях Мессияна более 330-ти (см. об этом: Halbreich H. P. 79).

²⁵ В частности, «Квартета на конец времени» (III часть), фортепианных циклов «Образы слова Аминь» (V часть) и «Двадцать взглядов на младенца Иисуса», «Турангалила-симфонии».

нении птиц²⁶, сообщает детали наблюдения над пением некоторых из них — замечания, актуальные и для «озвучивающих» этих птиц сольных инструментальных голосов. Так, в частности, описывая пение пересмешника полиглота (*Moqueur polyglotte*) как стаккатное, богатое обертонами, в характере повторов-заклинаний, Мессиаан адресует его ансамблю двух валторн и трубы, «радостные невмы» перелетного дрозда (*Merle migrateur*) поручает двум кларнетам, а голос солнечной птицы (китайского соловья) из семейства тималий (*Liothrix de Chine*) сравнивает с тембром деревянных темплеклоков²⁷. В необычайно виртуозных каденциях солирующего фортепиано сосредоточено несколько птичьих портретов: индусской майны (*Mainate hindou*), китайского соловья (*Liothrix de Chine*), древесного дрозда (*Grieve des bois*), красного кардинала (*Cardinal rouge*), черного дрозда (*Doliconyx*), каролинского пересмешника (*Moqueur de Caroline*) и индийского каменного дрозда (*Shama des Indes*).

Принцип инструментального концертирования, программно увязанный с появлением тех или иных птиц, является ведущим в организации тембровой партитуры. Контраст птичьих характеристик — мелодических и эквиритмических образований, обладающих индивидуализированным интонационно-ритмическим и тембровым параметрами, составляет динамический план драматургии и определяет структуру композиции. В контексте тринадцати разделов выделяются пять каденций фортепиано (ц. 3, 5, 7, 24, 31), два тутти (сонорный хаос, гомон птичьего хора) — центральное (ц. 10–22) и финальное (ц. 25–30 и 32) с доминирующей темой каменного дрозда Шамы²⁸ — и два септета / нонета²⁹ (ц. 4, 6) (см. пример 45).

Помимо тембровой полифонии, аккумулирующей «птичий» материал, особенностью сочинения является наличие четырех ритмических строф, порученных ударным, — каждая из них содержит определенный порядок следования греческих стоп и индийских метрических формул. Кроме того, в партитуре нашла отражение синестезия звука и цвета — характерное мес-

²⁶ «Произведение представляет собой обширный птичий контрапункт, в котором все голоса важны и, в конечном счете, все инструменты должны прослушиваться. <...> Эта партитура использует пение экзотических птиц Индии, Китая, Малайзии и двух Америк» (*Messiaen O. Oiseaux exotiques pour piano solo et petit orchestre: Partition. London: Universal Edition, 1959. P. V*).

²⁷ *Ibid.* P. VI.

²⁸ «Когда присутствуешь при пробуждении птиц весной, около четырех часов утра, то слышишь наших великих солистов: певчего дрозда, иволгу, соловья, черного дрозда, и каждый поет в своем собственном темпе. А другие птицы им аккомпанируют, тоже в своих темпах. Пятьдесят голосов могут накладываться в различных темпах. В результате рождается хаос, в который совершенно невозможно проникнуть, чудесное сплетение, остающееся, однако, всё время гармоничным. Именно это я и хотел передать в музыке» (*Мессиаан О. Музыка и цвет. С. 76*).

²⁹ К начальному септету — 2 флейтам, гобою, 2 кларнетам, колокольчикам и ксилофону — в определенный момент присоединяются бас-кларнет и фагот.

Un peu vif (♩ = 132) etc.

(Verdin de Malaisie) P^{te} Fl.

1 Fl.

(Troupiale de Baltimore) 1 H^{rb.}

2 Clar. *Sib*

(Liothrix de Chine) Glock.

(Grive de Californie) Xylo.

сиановское соощущение, которое станет концепцией «Хронохромии» и «Цветов Града небесного»³⁰. Композитор не отделяет цвет от тембровых красок и сонористической гармонии, ассоциируя звучание флейты с пением красной и алой танагры (Tangara rouge, Tangara écarlate — ц. 14–16), прозрачный тембр ксилофона — с чистым «белым» голосом зяблика (Pinson à couronne blanche — ц. 21), а звенящие тремоло колокольчиков — с трелями каролинского крапивника (Troglydte de la Caroline — ц. 27). В едином направленном действии всех параметров музыкального языка реализуется пространственно-временной континуум этой блестящей концертной миниатюры — шедевра Мессиа́на-пантеиста, с восхищением вслушивающегося в звуки природы.

Синтезом религиозной и «птичьей» образности и стилистики отмечено творчество композитора периода 1960-х годов, в котором сочинение **«Et exspecto resurrectionem mortuorum» («И чаю воскресения мертвых»)** для оркестра деревянных, медных духовых и металлических ударных (1964) занимает особое место. Пьеса была написана по заказу министра

³⁰ «Когда я слушаю или читаю партитуру внутренним слухом, я ощущаю конкретные цвета, которые кружатся, движутся, перемешиваются так же, как и звуки, которые тоже кружатся, движутся, перемешиваются — и всё это в одновременности» (цит. по: Екимовский В. С. 238).

«Смешно приписывать каждому звуку свой цвет. Совсем не отдельные звуки порождают цвета, а аккорды или даже лучше сказать — звуковые комплексы» (цит. по: Оливье Мессиа́н. С. 349).

культуры Франции Андре Мальро в память о погибших во Второй мировой войне³¹. В пространном предисловии к партитуре Мессиаен указывает на предназначение композиции к исполнению на открытом воздухе, высоко в горах или в обширном храмовом пространстве, ссылаясь при этом на величественные образы и памятники мировой культуры, в процессе сочинения служившие ему источниками вдохновения: ступенчатые пирамиды Мексики, храмы и статуи Древнего Египта, романские и готические церкви, альпийские пейзажи, тексты Фомы Аквинского о Воскресении³². Здесь же помещено описание сценической диспозиции оркестра, а также комментарий автора к строкам текстов Священного Писания (Псалм 130, Послания апостола Павла, Евангелие от Иоанна, Апокалипсис), цитируемым перед началом каждой из частей. Статика формы³³ и монументальная простота этой музыки напрямую связаны с характером словесной программы, повествующей «о воскресении мертвых, о воскресении Христа, о жизни нетленных тел, которая следует за воскресением, <...> о хвале ангелов и резонансах звезд, сопровождающих момент воскресения»³⁴.

Оркестровая звукопись охватывает крайние регистры. В контексте тембровой драматургии каждая инструментальная группа наделена специфической функцией: например, функция ударных, по мысли композитора, состоит в том, чтобы «служить ритмическим контрапунктом, заглушать басы и обволакивать оркестровку, укреплять величие символов и напоминать о Священном ужасными *ff* или таинственными отзвуками»³⁵. Вокруг идеи смерти и воскресения формируется целая система символов, полюсами которой служат голоса птиц — пение степного жаворонка (*L'Alouette Calandre*), олицетворяющее «небесную радость» (IV часть), и пение амазонской уирапуру (*L'Uirapuru*), которое, по легенде, раздаётся в час смерти (III часть). IV часть содержит две пасхальные григорианские мелодии (*Introitus* и *Alleluia*) с измененной интерваликой.

Пять частей композиции, по мысли автора, должна разделять тишина продолжительностью не менее одной минуты.

Часть I *De profundis*. «Из глубины взываю к Тебе, Господи. Господи, услышь мой глас»³⁶ состоит из двух разделов, содержащих тему бездны

³¹ Премьерные исполнения состоялись 7 мая 1965 года в часовне *Sainte Chapelle* в присутствии А. Мальро, 20 июня 1965 года в Шартре, в соборе *Notre-Dame de Chartres* в присутствии Ш. де Голля, А. Мальро и других министров и 12 января 1966 года в парижском *Théâtre de l'Odéon*. Оркестром «*Domaine Musical*» руководил П. Булез.

³² См. авторское предисловие к изданию: *Messiaen O. Et exspecto resurrectionem mortuorum pour Orchestre de Bois, Cuivres, et Percussions Métalliques: Partition*. Paris: Alphonse Leduc, 1966. [Р. 1].

³³ Более подробно о формах частей пьесы см.: Григорьева Г. С. 158–161.

³⁴ См. авторское предисловие к партитуре: *Messiaen O. Et exspecto...* [Р. 1].

³⁵ *Ibid.*

³⁶ «Церковь предназначает этот псалм душам чистилища, которые надеются войти в рай, а также тем (живым и мертвым), кто ждет Воскресения» (*Ibid.*).

(ц. 1–4 — унисон низкой меди и аккорды шести валторн) и пронзительный «крик бездны» (ц. 5 — чередование аккордовых комплексов меди и дерева в высоком регистре, удары гонгов и там-тамов).

Часть II «Христос, воскресший из мертвых, не умрет. Смерть более не властна над ним» — представлена комбинаторной «фресковой» формой из семи секций: а (ц. 1–2) — b (ц. 3–5) — с (ц. 6–8) — b (ц. 9–10) — с (ц. 11–13) — а (ц. 14–15) — b (ц. 16), звуковысотное единство которых обеспечивает использование мессияновского «лада 3». В ткань введен индийский *deçî-tâlas* «Simhavikrama» («сила льва», ц. 6, 11), исполняемый ударными (Cencerros³⁷) и ассоциативно соотносимый с образом бога Шивы, символом победы над смертью («смерть смерти»). «Брызги» деревянных духовых поверх этого ритма Мессиаан ассоциирует с образом воскресшего Христа на картине М. Грюневальда³⁸.

Динамическая структура III части «Придет час, когда мертвые услышат глас Сына Божия» организована двумя волнами (ц. 1–6 и ц. 7–12). Глас — сигнал к Воскресению, божественная инициация — передан через систему трех символов: тишину, нарушаемую перезвоном колоколов, долгие мощные резонансы там-тамов и пение уирапуру (хроматическая полиаккордика деревянных духовых) (см. пример 46).

Насыщенная тематизмом символического значения IV часть «Они воскреснут, блаженные, с новым именем — в радостном концерте звезд в честь Сына небес» является в цикле самой масштабной. Каждая из ее пяти секций открывается тремя таинственными ударами трех там-тамов³⁹, причем динамическая шкала постепенно растет от начального *pp* до финального *fff*. В первую и третью секции введена григорианика — *Introitus*⁴⁰ и *Alleluia*⁴¹ (ц. 2–3 и ц. 13–14), метафорически воплощающая одно из качеств блаженных тел — дар света. Вторая и четвертая секции (ц. 6 и 19) построены на теме пения степного жаворонка — характерный мессияновский «птичий» комплекс основан на изощренной ритмике и скользящей хроматике деревянных духовых. В пятой секции (ц. 28) вновь звучат обе григорианские мелодии, к которым добавлен ритм «Simhavikrama» у гонгов, здесь же у меди проходит тема I части⁴². Кода (она же — шестая секция, ц. 36–38) построена на умноженных оркестром резонансах там-тамов.

³⁷ Коровьи колокольчики.

³⁸ *Messiaen O. Et exspecto...* [P. 2]. На полотне художника Спаситель изображен воспаряющим в радугу, производную от его внутреннего свечения.

³⁹ По Мессиаану, символ призыва Святой Троицы и одновременно — торжественный момент Воскресения и далекая мелодия звезд (*Ibid.*).

⁴⁰ У колоколов и коровьих колокольчиков.

⁴¹ У трубы — главная мелодия, с эквиритмической поддержкой всего ансамбля.

⁴² «Ангелы и звезды объединяются, чтобы провозгласить воскресших в их славе, противопоставляя четыре типа музыки, четыре вида краски и четыре звуковых комплекса» (*Messiaen O. Et exspecto...* [P. 2]).

Modéré (♩ = 170)

2 Ptes Fl.

Fl. 1, 2

3^e Fl.

Hrb. 1, 2

3^e Hrb.

C. angl.

1^{re} Clar. **3** (Virapuru, oiseau de l'Amazonie) **16**

Clar. 1, 2

3^e Clar.

Cl. basse

1^{er} Bœ

Bœ 2, 3

1

2 Ptes Fl.

Fl. 1, 2

3^e Fl.

Hrb. 1, 2

3^e Hrb.

C. angl.

1^{re} Clar. **2** **16** **3** **16** **2** **16**

Clar. 1, 2

3^e Clar.

Cl. basse

1^{er} Bœ

Bœ 2, 3

2.

8.

* Dans tout ce passage de 1^{er} "Virapuru": les Bois doivent observer avec soin: les liés, les détachés, et surtout les différentes nuances dynamiques.
A.L. 23.681

Часть V «И я слышал голос огромной толпы» представляет собой величественный хорал, которому регулярные удары гонгов придают характер торжественной процессии. Композитор комментирует программный замысел этой финальной части следующим образом: «"Как рёв бурных фонтанов": пение славы Святым, о чьей торжествующей мощи сказано в Апокалипсисе»⁴³.

Сложносоставная концепция сочинения является определенным итогом творческих исканий композитора, обобщением его радикальных новаций в области музыкального языка и символом верности религиозной тематике — истинному пути к постижению гармонии бытия и таинства вечности.

Литература

- Век Мессиа́на: Сб. статей / ред.-сост. К. Зенкин, Т. Кюрегян. М., 2011. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 69).
- Высоцкая М. Хиндемит и Мессиа́н: два взгляда в будущее // Органная книжечка: Очерки по истории и теории органного искусства / ред.-сост. Е. Цыбо. М., 2008. С. 291–314.
- Григорьева Г. Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений»: Учебное пособие. М., 2004.
- Екимовский В. Оливье Мессиа́н: Жизнь и творчество. М., 1987.
- Задержавский В. Сонористическое претворение принципа оstinantности в творчестве Оливье Мессиа́на // Проблемы музыкальной науки: Сб. статей. Вып. 6 / сост. В. Зак и Е. Чигарева. М., 1985. С. 283–317.
- Оливье Мессиа́н // История зарубежной музыки. XX век: Учебное пособие / отв. ред. Н. Гаврилова. М., 2005. С. 331–352.
- Куницкая Р. О ритме и гармонии в творчестве О. Мессиа́на // Проблемы высотной и ритмической организации музыки / отв. ред. И. Истомин. М., 1980. (Сб. тр. ГМПИ имени Гнесиных; вып. 50). С. 100–119.
- Куницкая Р. Французские композиторы XX века: Очерки. М., 1990.
- Мелик-Пашаева К. Творчество О. Мессиа́на. М., 1987.
- Мессиа́н О. Конференция в Брюсселе (доклад на международной выставке) / пер. с фр. О. Рудник // Слово композитора (по материалам второй половины XX века) / отв. ред. и сост. Н. Гуляницкая. М., 2001. (Сб. тр. РАМ имени Гнесиных; вып. 145). С. 60–63.
- Мессиа́н О. [Монологи] / пер. с фр. В. Чинаева // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / ред.-сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. М., 2009. С. 69–75.
- Мессиа́н О. Музыка и цвет. Новые диалоги с Клодом Самюэлем // Слово композитора (по материалам второй половины XX века) / отв. ред. и сост. Н. Гуляницкая. М., 2001. (Сб. тр. РАМ имени Гнесиных; вып. 145). С. 64–77.
- Мессиа́н О. Противостояния (интервью с Ж.-П. Деррьером) / пер. с фр. Р. Куницкой // Советская музыка. 1988. № 12. С. 114–115.
- Мессиа́н О. Техника моего музыкального языка / пер. с фр. и коммент. М. Чебуркиной. М., 1994.
- Оливье Мессиа́н — о звуке и цвете (Из бесед с Клодом Самюэлем) / пер. с фр. В. Цыпина // Homo musicus'94: Альманах музыкальной психологии / ред.-сост. М. Старчеус. М., 1994. С. 76–90.

⁴³ Messiaen O. Et exspecto... [P. 2].

- Рудник О. Образы Священного Писания в творчестве Мессиа́на: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1999.
- Самюэль К. Беседы с Оливье Мессиа́ном // Советская музыка. 1982. № 2. С. 104–109.
- Холопов Ю. О трех зарубежных системах гармонии // Музыка и современность: Сб. статей. Вып. 4 / ред.-сост. Т. Лебедева. М., 1966. С. 216–329.
- Холопов Ю. Симметричные лады в теоретических системах Яворского и Мессиа́на // Музыка и современность: Сб. статей. Вып. 7 / ред.-сост. Т. Лебедева. М., 1971. С. 247–293.
- Цареградская Т. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиа́на. М., 2002.
- Чебуркина М. Органная музыка Оливье Мессиа́на: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1994.
- Bernard J. W. Messiaen's Synaesthesia: the Correspondence between Color and Sound Structure in his Music // Music Perception. 1986. IV/1. P. 41–68.
- Bruhn S. Musikalische Symbolik in Olivier Messiaens Weihnachtsvignetten: Hermeneutisch-analytische Untersuchungen zu den «Vingt regards sur l'Enfant-Jésus». Frankfurt a. M., 1997.
- Drew D. Messiaen: a Provisional Study // The Score. 1954. № 10. P. 33–49; 1955. № 13. P. 59–73; 1955. № 14. P. 41–61.
- Evans A. Olivier Messiaen in the Surrealist Context: a Bibliography // Brio. 1974. XI/1. P. 2–11, 25–35.
- Griffiths P. Olivier Messiaen and the Music of Time. London, 1985.
- Hafner W. Zur Uraufführung von Olivier Messiaens «La Nativité du Seigneur» // Dux et Comes: Festschrift Franz Lehrndorfer zum 70. Geburtstag / hrsg. von H. D. Hoffert und K. Schnorr. Regensburg, 1998. S. 58–64.
- Halbreich H. Olivier Messiaen. Paris, 1980.
- Hirsbrunner T. Messiaen: Leben und Werk. Laaber, 1988.
- Hochreither K. Olivier Messiaen: La Nativité du Seigneur: eine Einführung unter besonderer Berücksichtigung der in diesen Werk angewandten kompositorischen Methoden // Festschrift für Michael Schneider zum 65. Geburtstag. Berlin, 1974. S. 64–78.
- Hold T. Messiaen's Birds // Music and Letters. 1971. LII. P. 113–122.
- Johnson R. S. Messiaen. London, 1974.
- Le Forestier A. Olivier Messiaen: L'Ascension. Paris, 1984.
- Olivier Messiaen: La Cité Céleste — Das himmlische Jerusalem: Über Leben und Werk des französischen Komponisten / hrsg. von T. D. Schlee und D. Kämper. Köln, 1998.
- Massin B. Olivier Messiaen: une poétique du merveilleux. Aix-en-Provence, 1989.
- Messiaen O. Conférence de Notre-Dame. Paris, 1978.
- Messiaen O. Technique de mon langage musical. Paris, 1944.
- Messiaen O. Traité de rythme, de couleur, et d'ornithologie. Paris, 1994.
- Nichols R. Messiaen. London, 1975.
- Olivier Messiaen. München, 1982. (Musik-Konzepte; № 28 / hrsg. von H.-K. Metzger, R. Riehn).
- Périer A. Messiaen. Paris, 1979.
- Portrait(s) d'Olivier Messiaen / ed. par C. Massip. Paris, 1996.
- Reverdy M. L'oeuvre pour orchestre d'Olivier Messiaen. Paris, 1988.
- Rössler A. Beiträge zur geistigen Welt Olivier Messiaens. Duisburg, 1986.
- Samuel C. Entretiens avec Olivier Messiaen. Paris, 1967.
- The Messiaen Companion / ed. by P. Hill. London, 1995.

6.7. Сериализм:

Луиджи Ноно — «Polifonica — Monodia — Ritmica»,
«Incontri», «Il canto sospeso»

Один из путей развития двенадцатитоновой техники привел к *сериализму* — методу композиции, распространившему принцип звуковысотной серийности на другие параметры музыкального языка: ритм, динамику (интенсивность), тембр, артикуляцию. Отдельные опыты сериализации музыкальной ткани возникали уже в начале XX века в творчестве Е. Голышева, Н. Рославца, Г. Кауэлла, Ф. Х. Кляйна, А. Веберна, однако в системном виде метод формируется к концу 1940-х — началу 1950-х годов. Именно тогда появляются многопараметровые композиции О. Мессiana, М. Бэббита, Х. Хайса, К. Гойвартса и «тройки» лидеров европейского послевоенного авангарда — П. Булеза, К. Штокхаузена и Л. Ноно.

Композиторский дебют *Луиджи Ноно*¹ — оркестровые «*Variazioni canoniche sulla serie dell'op. 41 di A. Schönberg*» («Канонические вариации на серию оп. 41 А. Шёнберга») — состоялся в 1950 году на летних курсах новой музыки в Дармштадте, куда композитор был приглашен по рекомендации дирижера Германа Шерхена, выдающегося интерпретатора современной музыки. Г. Шерхен, Б. Мадерна и Л. Даллапиккола оказали огромное влияние на формирование музыкантской позиции Ноно, разделив его увлеченность додекафонией и творчеством нововенцев². С самого начала композиторской деятельности основой творческого метода Ноно стали серийность и сериализм, реализованные в особого типа сонорной фактуре — разновидности микрополифонии, основанной на пуантилистической дифференциации в пространстве звуков-точек. Микромотивный принцип Веберна на базе *Klangfarbenmelodie* в версии Ноно эволюционирует в сторону мелодизации, кантабильности, непрерывности звучания, что формирует особую технику «длящихся точек», или «точечной континуальности» (и, соответственно, рождает ощущение трепетной и напряженной кантилены), в равной степени характерную как для инструментальных, так и для вокальных партитур композитора.

¹ Луиджи Ноно (1924, Венеция — 1990, там же) окончил юридический факультет Падуанского университета и Венецианскую консерваторию (класс Дж. Фр. Малипьеро). После окончания консерватории занимался с Б. Мадерной, в 1948 посещал курс симфонического дирижирования Г. Шерхена. В 1950–1959 — участник Дармштадтских летних курсов (с 1957 — в качестве педагога). Член Коммунистической партии Италии (1952), участник итальянского движения Сопротивления. С конца 1950-х гастролировал с лекциями и концертами в Европе и Латинской Америке. В 1960–1970-е годы работал в миланской RAI Studio di Fonologia и фрайбургской Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung. Неоднократно бывал в СССР.

² Особый пietet Ноно питал к Шёнбергу — символично его обращение к шёнберговской «Оде Наполеону» в первой же композиции (оркестровых «*Variazioni canoniche*»), представленной на суд общественности.

Данная техника в полной мере явит себя в 1950-е — период написания сочинений, ныне принадлежащих классике авангарда: оркестровых «Composizione no. 1» («Композиция № 1») и «Due espressioni» («Два выражения»), ансамблевого «Canti per 13» («Песни для 13»), «Varianti» («Варианты») для скрипки и камерного оркестра, инструментально-хоровых «La victoire de Guernica» («Победа Герники»), «La terra e la compagna» («Земля и подруга»), «Cori di Didone» («Хоры Дидоны»). В эти же годы Ноно созданы композиции «Polifonica — Monodia — Ritmica» и «Incontri».

Второй, считая от «Канонических вариаций», опус Ноно — **«Polifonica — Monodia — Ritmica» для флейты, кларнета, бас-кларнета, саксофона, валторны, фортепиано и ударных** (1951) — по типу техники и звуковому колориту близок стилистике Веберна. В этой типично «дармштадтской» миниатюре, реализованной в дискретности серийной пуантилистической ткани, строгость изысканной структуры соединена с одухотворенной красотой звучания.

«Polifonica» состоит из двух секций, первая из которых (Adagio) основана на полифонической имитации тембро-звуков и кратких интервально-мотивных структур. Во второй секции (Allegro) ударные, до этого момента трактуемые как сопровождающий фон, становятся носителями тематической функции: композитор поручает трем барабанам исполнение оригинальной афроамериканской ритмической последовательности, подхватываемой другими инструментами и множимой в ритмических имитациях³.

«Monodia» ориентирована на стиль Флорентийской камераты — косвенная серийная «проекция» данной стилистики (пространный диапазон мелодики с экспрессивными широкими интервальными ходами, инструментальная речитативность) осуществлена в русле тотальной хроматизации музыкальной ткани. В этой утонченной музыке, наполненной эффектами эхо (*suono d'eco*), кристаллизуется эстетика тишины, которая станет характерной для позднего стиля композитора и кульминационным воплощением которой являются Струнный квартет «Frammenti — Stille, an Diotima» («Фрагменты — Тишь, к Диотиме») (1979–1980) и «Prometeo, tragedia dell'ascolto» («Прометей, трагедия слышания») (1981–1984 / 1985).

В разделе «Ritmica» превалируют ударные, которым поручено ритмическое фугато, основанное на постепенном прибавлении тембров. В функции ударного инструмента трактовано и фортепиано — его деликатные вкрапления в тембровый ансамбль представляют собой легкие обертоновые созвучия, тающие вместе с последним отзвуком тарелки.

Сериальная техника, опирающаяся на принцип континуальной микромотивности и сонорику отдельных звуков и созвучий, организует музы-

³ Этот ритм был сообщен Ноно Э. Катундой — бразильской пианисткой и композитором, ученицей Г. Шерхена.

кальную ткань композиции «**Incontri**» («**Встречи**») для 24 инструментов (1955), написанной Ноно по заказу Симфонического оркестра Юго-западного радио Баден-Бадена (Symphonie-Orchester des Südwestfunks Baden-Baden). Целостная конструкция сочинения решена как палиндром: два раздела (тт. 1–108 и 109–217) соотносятся друг с другом по принципу зеркальной симметрии с центром в т. 109 — отсюда материал первого раздела излагается в точном ракоходе. «Вогнутая» динамическая волна с зонами ансамблевого *fff* по краям выступает в качестве дополнительного формообразующего фактора. Согласно авторскому комментарию, в «**Incontri**» «встречаются две структуры. Каждая из этих структур является самостоятельной, она отличается от других по ритму, тембру и динамике гармонической и мелодической проекции. Между обеими структурами, однако, возникают отношения постоянной пропорции. Подобно встрече двух существ, разнящихся друг от друга и самостоятельных, из их встречи возникнет если не “единство”, то соответствие друг другу, спаянность, симбиоз»⁴.

В первом разделе формы в основном виде с незначительными пермутациями 81 раз проводится звуковысотная серия с закрепленными за ней значениями ритмического и динамического рядов. Серия не точно симметрична и членится на 4 структурно изоморфные ячейки, объединяющие малую и большую секунды в объеме малой терции⁵:

47



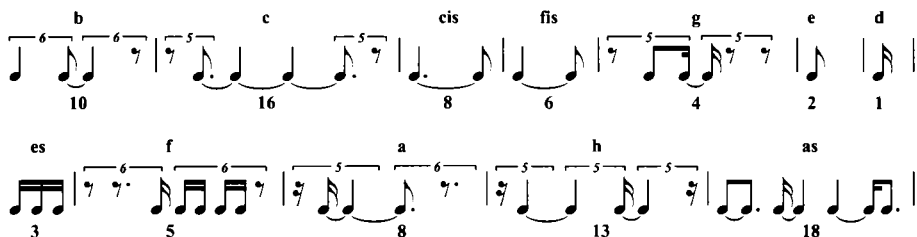
Серия остается неизменной, а ритмический и динамический ряды подвергаются пермутациям — каждый тон звуковысотной серии в ее последующем проведении отличается и ритмом, и динамикой.

Ритмическая серия представляет собой 12 единиц, причем число 10 повторено дважды: 1–2–3–4–5–6–8–10–10–13–16–18. Ряд образован в результате интерполяции двух систем, выстроенных на основе числовой последовательности Фибоначчи⁶ — прогрессии, в которой каждое последующее число равно сумме двух предыдущих. Каждое из числовых значений данного ряда становится суммарной длительностью звучания того или иного тона. Длительность эта выражена в пяти ритмических формантах (единицах деления четверти на равносоставные элементы): две восьмые, триоли восьмыми, четыре шестнадцатые, квинтоль шестнадцатыми и секстошь шестнадцатыми:

⁴ Цит. по: Чистякова М. С. 7.

⁵ Похожая серия использована Ноно во II части «Canti per 13» и в «Il canto sospeso».

⁶ Ряд Фибоначчи использован также в «Canti per 13» и в «Il canto sospeso».



Партитура «Incontri» явилась творческой лабораторией для центрального произведения первого творческого периода Ноно — девятичастной кантаты «*Il canto sospeso*» («Прерванная песнь») для солистов, хора и оркестра (1955–1956). Сочинение создано на тексты писем узников фашистских застенков, опубликованных в книге «Письма приговоренных к смерти участников европейского Сопротивления», которая была издана в 1954 году в Турине (на итальянском языке) и в 1955 году — в Цюрихе (на немецком языке, с предисловием Т. Манна). Концепция сочинения отражена в названии — смысл итальянского слова *sospeso*⁷ имеет отношение и к непрожитым жизням узников, и к фрагментарности вырванных из контекста строк их писем. Кроме того, одно из выразительных значений слова напрямую соотносится с самим характером вокального интонирования — парящим, словно «подвешенным» в воздухе.

Текст составляет основу вокальных частей, из которых III и V — сольные, II, V и IX — хоровые, а VII написана для женского хора, сопрано соло и оркестра. Инструментальные разделы (I, IV и VIII) трактованы как вступление и две интермедии⁸. Части объединены в крупные блоки (II–V, V–VII, VII–IX), между которыми выставлены ферматы, а внутри действует принцип *attacca*. Группировка частей выявляет сходство с драматургией реквиема: в основе всего цикла лежит структура католической заупокойной мессы, где нет Gloria, но есть Dies irae⁹. I часть напоминает Kyrie, II — Credo¹⁰, в III — своеобразном Crucifixus — использованы фрагменты писем трех гре-

⁷ *Sospeso* (ит.) — повисший, подвешенный, прекращенный, приостановленный, прерванный; несостоявшийся.

⁸ 1. Оркестр. 2. Хор а cappella. 3. Сопрано, альт, тенор и оркестр. 4. Оркестр. 5. Тенор и оркестр. 6. Хор и оркестр. 7. Сопрано, женский хор и оркестр. 8. Оркестр (только духовые). 9. Хор и литавры.

⁹ Такую трактовку предложил итальянский музыковед М. Мила. Свою точку зрения он изложил в статье 1960 года «Линия Ноно», высоко оцененной композитором. См. об этом: Кириллина Л. С. 25.

¹⁰ Хор а cappella, в тексте которого содержится Символ веры — слова болгарского учителя и журналиста Антона Попова: «...я умираю за мир, который воссияет таким светом, такой красотой, что моя жертва ничто в сравнении с этим. Миллионы людей умерли за него на баррикадах и войне. Я умираю за правду, наши идеи победят» (цит. по: Батюк И. С. 44).

ческих юношей¹¹, V часть для тенора и оркестра можно уподобить разделу *Lacrimosa*¹², VI — *Dies irae*¹³, а слова Любви Шевцовой из VII части¹⁴ соотносятся со смыслом *Agnus Dei*. Завершают кантату строки IX части: «У меня нет страха перед смертью... <...> я иду с верой в лучшую жизнь...»

«Il canto sospeso» — образец сериальной техники. Весь материал сочинения выводится из серии, принадлежащей к излюбленному Ноно всеинтервальному типу (*Allintervallreihe*) — основе потенциального многообразия звуковых сочетаний¹⁵:

49



Сериальный принцип во II (хоровой) части, построенной на девятнадцати проведениях серии в основном виде, распространяется также на ритмику и динамику. В первом проведении звуковысотного ряда каждому звуку соответствует определенная ритмическая единица: зеркально-симметричная ритмическая серия организована числовой последовательностью Фибоначчи 1–2–3–5–8–13 / 13–8–5–3–2–1 — см. примеры 50 и 51. В последнем знаменатель означает дробление основной ритмической единицы (четверти) на части (2 — восьмая, 4 — шестнадцатая и т. д.), а числитель — количество этих частей¹⁶:

¹¹ Вот строки одного из них: «...сегодня они нас расстреляли. Мы умерли как мужчины за Родину. Будьте достойны нас...» (цит. по: Батюк И. С. 44.). Данный раздел основан на одновременном звучании разных текстов. Три солирующих голоса воплощают сакральный смысл троичности.

¹² Здесь использованы строки письма 14-летнего поляка Хаима: «...когда небеса станут бумагой, а все моря мира — чернилами, я не смогу написать Вам свою песню, и всё то, что я вижу вокруг себя. Я говорю всем “прощай” и плачу...» (цит. по: Там же).

¹³ «...двери открываются. Это наши убийцы. Одетые в черное. Они настигают нас в синагоге. Как тяжело навсегда прощаться с такой прекрасной жизнью!» (цит. по: Там же).

¹⁴ «...прощай, мама, твоя дочь Любка уходит в сырую землю» (цит. по: Там же).

¹⁵ По словам Э. Денисова, «серия <...> построена как ряд концентрических звуковых кругов, расходящихся от исходной точки, и имеет своей основой противодвижение двух хроматических линий. <...> Слово *sospeso* <...> может быть успешно применено и к самой серии, так как она “прервана”, хотя в принципе она могла бы быть разворачиваема таким образом до бесконечности. (При всей кажущейся незавершенности и прерванности этой серии, она предельно замкнута и сконцентрирована, так как продолжение ее дает ракоходный вид и тем самым возвращает ее к изначальной точке. Вместе с тем серия замкнута и внутри самой себя, так как вторая ее половина представляет ракоходное интервальное обращение первой)» (цит. по: Денисов Э. Додекафония. С. 491–492). Аналогичную звуковысотную серию композитор использовал в «Canti per 13» и опере «Intolleranza 1960» («Нетерпимость 1960»).

¹⁶ Схема воспроизводится по статье: Денисов Э. Два фрагмента. С. 118. В ней содержится анализ сериальной структуры композиции.

50

2/4 ca. 60 - 66

Sopr.

C. alto

Ten.

Basso

Muo - io Ster - be

mon für ei - ne do

mon Welt

che die

per un Ster - be

51

1/2 2/3 3/4 5/5 8/2 13/3 13/4 8/5 5/5 3/5 2/4 1/5

В первом проведении логика соотношения звуковой и ритмической серий такова, что одновременно излагаемым 1-4 тонам серии соответствуют сразу все четыре основных вида дробления метрической единицы: на два (восьмая во втором контральто), три (четверть из группировки триольных восьмых во втором сопрано), четыре (три шестнадцатых в первом сопрано) и пять (четверть, равная квинтоли шестнадцатыми в первом контральто). Далее числители ритмического ряда последовательно перемещаются на одну единицу с каждым новым проведением серии (ротация). Таким образом, в седьмом проведении возникает обратная симметрия числителей ритмического ряда: 13-8-5-3-2-1 / 1-2-3-5-8-13, а в тринадцатом проведении Ноно, избегая совпадения с первым, сразу переходит ко второму, третьему и т. д.

Серия динамики включает пять стабильных (неизменяемых) оттенков относительно центра симметрии *mp*, который встречается только в неиз-

менном виде: $ppp - p - mp - mf - f$, — и шесть модулирующих (изменяющихся) оттенков, также устанавливающих симметрию относительно центра: $ppp < mf - ppp < f - p < f - f > p - f > ppp - mf > ppp$.

Система организации музыкальной ткани (а в ряде случаев и композиционная структура) остальных частей кантаты схожа со второй. Формы вокальных частей по преимуществу сквозные, что связано с прозаическим характером текста. Необычно решение VI части, составленной из двух разделов (*attacca*) и распределяющей текст письма на две половины. Первый раздел VI а содержит четыре строки, каждая из которых начинается со следующего звука (здесь — в тритоновой транспозиции от *es*, что совпадает с ракоходом ряда). Строки от *es*, *e*, *d* разрабатываются полифонически, четвертая строка от *f* с помощью постепенного наложения «точек»-слогов выстраивает весь остальной ряд.

По словам Ноно, в «Прерванной песне» ощущается связь с полифонией Возрождения и даже с политекстовыми и полиязычными мотетами XIII века¹⁷. основополагающий принцип обращения с текстом основан на рассечении фраз и слов («прерванность»), извлечении слогов и синтагм, передаче их из партии в партию, всякий раз — на новом звуке, с напряженными регистровыми «изгибами». Подобное воплощение текста, «спровоцированное» концепцией сочинения, — новое слово в жанре хоровой и сольной вокальной музыки. Характерно, что именно в этом опусе, еще до опытов Беррио, Ноно вводит в текст в качестве фонового выразительного компонента ряд гласных *a o u e i*, оттеняющих основной текст и усиливающих характер экспрессивного *lamento*, скорбной речитации (III и V части)¹⁸.

Из-за сложности музыкального языка сочинение Ноно вызвало резкую критику представителей разных идеологических позиций. Советский музыковед Г. Шнеерсон обвинил композитора в «оскорблении памяти героев», в трактовке предсмертных посланий узников лишь в качестве звукового материала¹⁹. Ноно не был понят и в среде своих коллег, результатом чего явилась публичная полемика с плохо завуалированными взаимными оскорблениями.

¹⁷ «В третьей части “Il canto sospeso” есть образец образования нового текста путем сложения трех других. <...> Наложение трех текстов, связанных общей ситуацией — время перед казнью, — создает своего рода новый текст таким образом, что содержание данной ситуации подается с усиленным эмоциональным напряжением. Усиление семантического содержания текста, созданное посредством суммирования различных родственных текстов, достигнутое путем расщепления слова на разнообразные слоговые конstellляции, можно отыскать в сочинении, написанном примерно 350 лет назад» (Ноно Л. Текст. С. 45–46). Композитор имеет в виду мотет Дж. Габриэли «O magnum mysterium».

¹⁸ «Безотрывность фонетического материала от значения слова и выразительности является для меня реальностью, которая определяет осознанное композиционное включение гласных и согласных в творческий процесс» (Ноно Л. Текст. С. 45–46).

¹⁹ См.: Кириллина Л. С. 28; Шнеерсон Г. О музыке живой и мертвой. М., 1960. С. 200, 231.

В частности, К. Штокхаузен в статье «Язык и музыка» писал следующее: «Он [Ноно] препятствует чтению текстов и облакает их в такие плотные музыкальные формы, что при прослушивании нельзя ничего понять. Зачем тогда вообще текст и именно данный? Это можно объяснить так: при переложении на музыку тех отрывков из писем, в которых больше всего стыдятся того, что они должны были быть написаны, музыкант высказывает свое отношение к себе самому. Он не интерпретирует, он не комментирует выбранный текст: он многократно сокращает язык до его звуков и делает из них музыку. <...> Должен ли он был тогда с самого начала выбирать звуки, а не столь смысловесущий текст?» Ноно реагировал очень решительно: «Я не хотел бы говорить о том, кто должен стыдиться в действительности. Завещание этих писем стало смыслом моей композиции. И из этой связи между словом как фонетико-семантической целью и музыкой как музыкальным выражением слова следует понимать все мои поздние хоровые композиции. И это полная бессмыслица следовать аналитической трактовке звукового образа текста, вычеркивая из него семантическое содержание. Вопрос, почему для этой композиции я взял именно этот текст и никакой другой, является не корректнее вопроса, почему, чтобы выговорить слово *dumm* (глупый (нем.). — примеч. авт.), используют буквы d-u-m-m?»²⁰.

Отвечая на обвинения, композитор в лекции, прочитанной в Дармштадте в июле 1960 года и позднее опубликованной в качестве статьи «Testo — Musica — Canto» («Текст — Музыка — Пение»), постарался разъяснить свою позицию по отношению к тексту на примере II части «Прерванной песни»:

Через последовательное распределение слов на различные регистры сохраняется единство линейной декламации как бы в смысле хора, в то же время создаются новые возможности связи между свойствами звукового образа слов, так, чтобы слово посредством сочиненного музыкального образа могло быть дифференцировано соответственно своему семантическому содержанию в соотношении с содержанием всего текста, а именно с музыкальным выражением целого. Исходя из этого принципа расщепления на музыкальное и семантическое содержание исполняемого слова, надо понимать деление на слоги, как это можно проследить в последней части «Il canto sospeso», а также расщепление слова на гласные и согласные в моих поздних работах. И по этой причине чисто фонетический анализ гласных структур из второй части «Il canto sospeso», как это было предпринято Штокхаузенем, оказывается совершенно бесполезным [там], где речь идет об изображении гуманистической выразительности, совершенно бесполезной. Такой

²⁰ Ноно Л. Текст. С. 49–50.

анализ мог бы применяться там, где музыка пишется ради самого материала²¹.

Скандал вокруг сочинения Ноно обозначил начало его разрыва с Дармштадтом, в дальнейшем стимулированный докладом композитора «Присутствие истории в современной музыке» (1959) и статьей «Музыка и революция» (1960). Бывшие соратники не разделяли революционной позиции «красного авангардиста» и «политика», в равной степени не была им близка и эстетика *ангажированного искусства*²². В более поздних сочинениях Ноно, не отказываясь от выработанной в ранний период сериальности, применяет эту технику с большей свободой, интегрируя ее в контекст композиционного письма смешанного типа.

Литература

- А могло быть иначе... Интервью с Луиджи Ноно / пер. с нем. М. Чистяковой // Слово композитора (по материалам второй половины XX века) / отв. ред. и сост. Н. Гуляницкая. М., 2001. (Сб. тр. РАМ имени Гнесиных; вып. 145). С. 78–83.
- Батюк И. Современная хоровая музыка: теория и исполнение. М., 1999.
- Божич Р. Луиджи Ноно в зеркале времени / пер. с нем. Н. Кравец // Советская музыка. 1991. № 7. С. 40–44.
- Власова Н. Струнный квартет: диалоги во времени // Музыкальная академия. 1996. № 1. С. 56–59.
- Гинзбург Л. Интервью с Луиджи Ноно // Советская музыка. 1974. № 4. С. 122–126.
- Григорьева Г. Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений»: Учебное пособие. М., 2004.
- Денисов Э. Два фрагмента из «Il canto sospeso» Л. Ноно // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова: Статьи, воспоминания, материалы / ред.-сост. В. Ценова. М., 1999. С. 117–127.
- Денисов Э. Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность: Сб. статей. Вып. 6 / ред.-сост. Т. Лебедева. М., 1969. С. 478–525.

²¹ Ноно Л. Текст. С. 48–49.

²² Творческая установка, которой Ноно придерживался фактически с самого начала своей композиторской карьеры и которая была реализована в таких вокально-инструментальных (в том числе, с участием электроники) сочинениях, как «Tre epittaffi per Federico García Lorca» («Три эпитафии Федерико Гарсиа Лорке») (1952–1953), «Composizione per orchestra no. 2: Diario Polacco '58» («Композиция для оркестра № 2: Польский дневник '58») (1958–1959), «Intolleranza 1960» («Нетерпимость 1960») (1961), «La fabbrica illuminata» («Освещенная фабрика») (1964), «A floresta è jovem e cheja de vida» («Лес молод и полон жизни») (1966), «Voci destroying muros» («Голоса, разрушающие стены») (1970), «Ein Gespenst geht um in der Welt» («Призрак бродит по миру») (1971), «Como una ola de fuerza y luz» («Подобно волне, полной силы и света») (1971–1972), «Al gran sole carico d'amore» («Под жарким солнцем любви») (1975) и других опусах.

- Кириллина Л. Луиджи Ноно // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. Вып. 2. М., 1995. С. 11–57.
- Кремер Г. Пути и перепутья одной дружбы / пер. с нем. Н. Нагорного // Музыкальная академия. 1996. № 1. С. 66–70.
- Курбатская С. Серийная музыка: вопросы истории, теории, эстетики. М., 1996.
- Луиджи Ноно // История зарубежной музыки. XX век: Учебное пособие / отв. ред. Н. Гаврилова. М., 2005. С. 298–315.
- Ноно Л. Автобиография (фрагменты интервью с Э. Рестаньо) // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. Вып. 2. М., 1995. С. 58–71.
- Ноно Л. К «Прометею» / пер. с ит. Л. Кириллиной // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / ред.-сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. М., 2009. С. 263–277.
- Ноно Л. Найти свою звезду: Беседа с О. Игнашевой // Советская музыка. 1989. № 2. С. 109–114.
- Ноно Л. Текст — музыка — пение / пер. с нем. М. Чистяковой // Слово композитора (по материалам второй половины XX века) / отв. ред. и сост. Н. Гуляницкая. М., 2001. (Сб. тр. РАМ имени Гнесиных; вып. 145). С. 36–50.
- Ноно Л. Фрагменты интервью // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / ред.-сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. М., 2009. С. 256–262.
- Пекарский М. Правдивая история, рассказанная Марком Пекарским... // Музыкальная академия. 1996. № 1. С. 60–66.
- Песталоцца Л. «Ноно музыкален во всём...» (интервью с Л. Ноно) / пер. с ит. О. Игнашевой // Музыкальная академия. 1996. № 1. С. 50–55.
- Пузько О. Дармштадтские международные летние курсы Новой музыки и западно-европейский послевоенный авангард: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2009.
- Тарнопольский В. Contrappunto dialettico // Музыкальная академия. 1996. № 1. С. 44–47.
- Теория современной композиции: Учебное пособие / отв. ред. В. Ценова. М., 2005.
- Халлер Х.-П. «Всегда по-новому, всё время иначе...». В экспериментальной электронной студии Фрайбурга: Интервью с М. Чистяковой // Музыкальная академия. 1996. № 1. С. 48–50.
- Холопов Ю. Гармония. Практический курс: Учебник. Ч. II: Гармония XX века. М., 2003.
- Чистякова М. «Incontri» Луиджи Ноно: метод серийной композиции. М., 1999.
- Bailey K. «Work in Progress»: Analysing Nono's *Il canto sospeso* // Music Analysis. 1992. XI. P. 279–334.
- Bortolotto M. Le missioni di Nono // Fase seconda. Torino, 1969. P. 103–127.
- Con Luigi Nono. Venice, 1993.
- Die Musik Luigi Nonos / hrsg. von O. Kolleritsch. Vienna, 1991.
- Feneyrou L. *Il canto sospeso* de Luigi Nono: esquisse analytique // Analyse musicale. 1993. № 31. P. 53–63.
- Flammer E. H. Politisch engagierte Musik als kompositorisches Problem, dargestellt am Beispiel von Luigi Nono und Hans Werner Henze. Baden-Baden, 1981.
- Komponistenportrait Luigi Nono / hrsg. von K. Kropfinger. Berlin, 1988.
- Lachenmann H. Luigi Nono, oder Rückblick auf die serielle Musik // Melos. 1971. XXXVIII. S. 225–230.
- Luigi Nono / ed. par P. Albèra. Paris, 1987.
- Luigi Nono. München, 1981. (Musik-Konzepte; № 20 / hrsg. von H.-K. Metzger, R. Riehn).
- Luigi Nono: écrits / ed. par L. Feneyrou. Paris, 1993.
- Luigi Nono: Texte, Studien zu seiner Musik / hrsg. von J. Stenzl. Zürich; Freiburg, 1975.

Luigi Nono: verso Prometeo / a cura di M. Cacciari. Milan, 1984.

Mila M. La linea Nono (a proposito de «Il canto sospeso») // *Rassegna musicale*. 1960. XXX. P. 297–311.

Motz W. Konstruktion und Ausdruck: analytische Betrachtungen zu «Il canto sospeso» (1955/56) von Luigi Nono. Saarbrücken, 1996.

Nono / a cura di Restagno. Torino, 1987.

Poné G. Webern and Nono: the Genesis of a New Compositional Morphology and Syntax // *Perspectives of New Music*. 1971–1972. X/2. P. 111–119.

Riede B. Luigi Nonos Kompositionen mit Tonband: Ästhetik des musikalischen Materials — Werkanalysen — Werkverzeichnis. München, 1986.

Schaller E. Klang und Zahl: Luigi Nono: serielles Komponieren zwischen 1955 und 1959. Saarbrücken, 1997.

Stenzl J. Luigi Nono. Reinbek, 1998.

Stockhausen K. Sprache und Musik // *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik*. 1958. I. S. 65–74.

Unger U. Luigi Nono: Polifonica — Monodia — Ritmica — Il canto sospeso // *Die Reihe*. IV (1958). S. 9–17.

6.8. От сериализма — к формульной композиции:

Карлхайнц Штокхаузен — «Kreuzspiel», «Klavierstück XI», «Momente»,
«Stimmung», «Mantra»
(«Aus den sieben Tagen», «Tierkreis» («Zodiac»), «Ylem»)

Композитор, изобретатель, генератор идей, теоретик музыки, поэт-мифотворец и музыкальный писатель, **Карлхайнц Штокхаузен**¹ является одним из лидеров музыкального искусства XX столетия, необычайно расширившим его границы. Активная созидательная позиция композитора, подкрепленная философией и религиозно-мифологической творческой ориентацией, подвигла его на перманентное *производство идей* — разработку и реализацию оригинальных художественных концепций и композиционных принципов, смоделировавших процессы в области технологии современной композиции в целом. С именем Штокхаузена связано возникновение и развитие направлений электронной, пространственной, интуитивной музыки, концепций ритуальной, «мировой» и «космической» музыки, групповой, статистической, формантной, вариабельной, многозначной, момент-, формульной и мультиформульной композиций. В плане смыслопроизводства, порождения идей его интенсивная концертная практика,

¹ Карлхайнц Штокхаузен (1928, Мёдрат — 2007, Кюртен) в 1951 году окончил Кёльнскую высшую школу музыки (Hochschule für Musik Köln) как композитор (класс Ф. Мартина) и пианист (класс Х.-О. Шмидта-Нойхауса) и в этом же году принял участие в Дармштадтских летних курсах новой музыки. В 1953 году посещал класс О. Мессиана в Парижской консерватории и работал в Исследовательской группе конкретной музыки (GRMC) П. Шеффера. С мая 1953 года работал в Кёльнской радиостудии электронной музыки при Западногерманском Радио (WDR) у Х. Аймерта, параллельно изучая теорию фонетики и коммуникаций в Боннском университете под руководством В. Мейера-Эпплера. С 1956 года регулярно преподавал в Дармштадте, проводил лекционный тур по городам Америки (1958), вел курс композиции на базе Кёльнских курсов новой музыки (Kölner Kurse für Neue Musik, 1963–1968), а также был художественным директором Кёльнской студии электронной музыки (Kölner Studio für Elektronische Musik). С конца 1960-х в качестве дирижера, пианиста и звукорежиссера постоянно гастролировал с созданным им ансамблем современной музыки. Профессор композиции Кёльнской высшей школы музыки (1971–1977). Порвав с «Universal Edition», в 1972 году основал нотное издательство «Stockhausen-Verlag», которое с 1991 выпускает также CD продукцию. В 1994 году в Берлине прошел посвященный композитору симпозиум (Stockhausen-Symposium), тогда же был создан именной фонд — Stockhausen Stiftung für Musik. Обладатель множества наград, среди которых UNESCO Picasso Medal (1992), а также премии: Deutsche Grammophon (1982), Ernst von Siemens Musikpreis (1986), Ars Electronica (1990), Deutscher Musikeditionspreis (1992, 1994, 1997, 2000, 2001, 2003, 2004, 2005), Polar Music Prize (2001). Почетный член Американской академии искусств и наук (1989), немецкого Общества электроакустической музыки (1995) и Болонской филармонической академии (2006), почетный доктор Свободного университета Берлина (1996).

а также философско-эстетические и теоретические исследования, плодом которых явилось множество статей и 10 томов *Текстов*, не менее важны, чем собственно композиторская деятельность — несколько сот опусов² во всем спектре форм представления: от «чистой» музыки — до мультимедийных проектов.

Творческий путь Штокхаузена начинается с освоения самой радикальной и новейшей техники авангарда — *сериализма*. Оценивая середину XX века как *время ноль*, точку отсчета новой эпохи и новой культуры, композитор отрицает любую связь с традицией и историей развития музыки, утверждая необходимость поисков новых логических оснований для организации музыкального материала. Принцип серии, распространенный на все параметры музыкального языка, оказывается той универсальной парадигмой, с помощью которой возможно построение замкнутого пространства композиции на базе единых закономерностей — единых временных пропорций, по Штокхаузену. Свои размышления и теоретические выкладки он суммирует в статье «...wie die Zeit vergeht...» («...как течет время...»), опубликованной в первом томе «Текстов». Рассматривая длительность, высоту звука, тембр и динамику как категории времени, фундированные акустической основой — частотой колебательных движений (величиной акустической фазы), композитор выстраивает иерархию микро- и макровременных структур (*Zeitstrukturen*) — единую линию времени композиции: ритм трактуется как частоты-длины, высота — как звуковая частотность, тембр — как тоны-призывки и форма — как пропорции-длины³.

Сериальный период творчества открывает «**Kreuzspiel**» («**Перекрёстная игра**») для гобоя, бас-кларнета, фортепиано и 3 ударных (1951) — сочинение, обозначенное автором как *opus 1*. Исполнение пьесы в одном из концертов на летних курсах в Дармштадте безоговорочно вывело 23-летнего композитора на позиции лидера Новейшей музыки. Образец поствебернианской пуантилистической техники на тотальной сериальной основе, «Kreuzspiel» демонстрирует строжайшую детерминированность высотного, ритмического, тембрового, громкостного и регистрового параметров, каждый из которых является носителем определенной структурной и смысловой информации. Звук трактуется как некая микроформа, проек-

² Список сочинений К. Штокхаузена, опубликованный на его официальном сайте, включает 375 наименований (см.: «Karlheinz Stockhausen Official Website»: сайт. URL: <http://www.stockhausen.org>).

³ Более подробно о временной теории Штокхаузена см.: *Stockhausen K. Texte*. Bd. I. S. 99–199; *Stockhausen K.* «...how time passes...»; Теория. С. 96–104; *Савенко С.* Карлхайнц Штокхаузен. Резюмируя соображения по поводу выстраиваемой шкалы взаимодействия микро- и макровременных структур, композитор отмечает: «Наконец, вся композиция может быть представлена как один временной спектр одной-единственной основной длительности, одной “тональности”» (цит. по: *Савенко С.* Карлхайнц Штокхаузен. С. 16).

ция и одновременно — как источник звуковой формы всего произведения. Неслучайно Штокхаузен говорит о звуке как о *единичном* (отдельном)⁴, акцентируя его значимость строительного многомерного элемента музыкальной ткани, — в концепции пуантилистической музыки эта категория станет основополагающей.

Анализируя специфику организации пьесы, М. Чаплыгина выявляет «рост» системы взаимозависимых и соподчиненных элементов: зародышевые структуры (тоны серии) формируют микроструктуры (серии), в свою очередь, складывающиеся в макроструктуру (12 проведений серии). В качестве одного из принципов построения сериальной композиции исследователь выделяет полисерийность — наличие более чем одной серии (А, Б, В и их разновидностей) в рамках каждого, отдельно взятого параметра⁵. Ниже приводится схема одной из сериальных структур, озвученных тембровым ансамблем гобоя, бас-кларнета и фортепиано. Данная схема соответствует тт. 46–52 партитуры:

52

Высота А	<i>f</i>	<i>es</i>	<i>e</i>	<i>d</i>	<i>as</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>des</i>	<i>g</i>	<i>ges</i>	<i>b</i>	<i>h</i>
Динамика В	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>mp</i>	<i>mp</i>	<i>mf</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>ff</i>
Ритм Б												
	12	11	10	9	8	7	6	5	4	3	2	1

Эффект «перекрестной игры» возникает на нескольких уровнях музыкальной структуры: от перемещения («пермутаций») порядка серийных позиций внутри ряда — до регистрового и тембрового противодвижения звуков⁶.

Подобные строгие закономерности организации свойственны и другим сочинениям 50-х: оркестровым «Formel» («Формула») и «Spiel» («Игра»),

⁴ «Единичное — это звук с его четырьмя измерениями: длительностью, силой, высотой, тембром». Далее говорится о *пребывании в музыке*, «которому не нужно предыдущее и последующее, для того чтобы воспринимать единичное (отдельный звук). Следовательно, единичное уже несет в себе все организационные критерии, свойственные целому сочинению» (Штокхаузен К. Ситуация ремесла. С. 38).

⁵ Чаплыгина М. С. 14–16.

⁶ Этот «сюжет» составляет драматургический стержень первого раздела композиции (12 серийных проведений): «шестерки» звуков высотной серии, помещенные в крайних октавах (верхняя — звуки 2, 9, 4, 11, 8, 10 и нижняя — звуки 12, 5, 6, 1, 7, 3), двигаясь навстречу друг другу по одним и тем же позициям, в шестом серийном проведении заполняют высотами все средние октавы, а к двенадцатому проведению вновь разводятся по крайним октавам — при этом верхняя и нижняя «шестерки» меняются местами. Аналогичным образом соотносятся и тембры: гобойным звукам всегда соответствуют звуки бас-кларнета, а фортепианному звучанию в верхнем регистре — фортепианное же звучание в нижнем регистре.

ансамблевым «Kontra-Punkte» («Контра-Пункты») и «Zeitmasze» («Меры времени»), фортепианным «Klavierstücke» 1–8, а также произведениям для нескольких оркестров, вводящим в музыкальную композицию категорию реального пространства — «Gruppen» («Группы») для трех оркестров и «Carré» для четырех оркестров и четырех хоров. Создавая многопараметровые звуковые формации, Штокхаузен обозначает их терминами «пункт», «группа», «поле», «масса», впоследствии — «момент», «процесс», «микроформа», связывая с каждой из них определенные принципы конструирования музыкального языка и музыкального пространства.

В 1960-е годы на смену жесткому расчету и тотальной детерминированности приходят принципы вариантной множественности; исчисляемую сериальную композицию вытесняют *вариабельная* и *многозначная* композиции, характеристикой которых является принципиальная «открытость», мобильность формы-конструкции⁷.

Образец такой композиции у Штокхаузена представляет «**Klavierstück XI**» («**Фортепианная пьеса XI**») (1956), в которой пианисту в процессе исполнения предлагается произвольно определять порядок пермутации фрагментов-групп, размещенных на листе бумаги определенного формата (53 × 93 см). Музыкант абсолютно свободен в выборе звуковых параметров лишь первой из 19 групп, исполнение остальных должно быть согласовано с авторскими ремарками, содержащимися в конце каждого из фрагментов; иными словами, отыграв очередную группу и выбирая следующую, пианист руководствуется содержащимся в конце только что озвученного фрагмента указанием на приблизительный темп, громкость и характер артикуляции (из шести возможных позиций), после чего исполняет произвольно выбранную группу в соответствии с этим указанием. Если группа заканчивается фермой, пианист ждет, слушает ее и только затем читает авторские указания для следующей группы. Если, наоборот, группа заканчивается ремаркой «связать» (binden), последняя нота держится до тех пор, пока не будут прочитаны инструкции и не выбрана следующая группа. После того, как первый «круг» исполненных групп завершен, при повторном воспроизведении нужно следовать указаниям в скобках, допускающим возможность вариаций в виде транспозиции на октаву (две октавы) выше или ниже, добавление или исключение отдельных нот и т. д. Исполнение какой-то группы в третий раз является символом завершения одной из реализаций пьесы, при этом есть вероятность того, что некоторые группы

⁷ «Проблема заключается в том, чтобы в *одном* произведении создать переходы от полностью детерминированных к относительно многозначным процессам; чтобы возможные решения были не произвольными, но каждое давало развитию формы необратимо новое направление и воздействовало на целое; чтобы была возможна ответственная, а не мнимая свобода, но тот или другой выбор не давал бы «лучшего» или «худшего» результата» (Штокхаузен К. Изобретение и открытие. С. 41).

или не прозвучат вторично, или вовсе не будут исполнены. Известно пожелание автора о неоднократном исполнении пьесы в концерте (два и более), дабы слушатель мог в полной мере ощутить ее «мобильность»⁸.

Всё дальше уходя от простого репродуцирования, музыка рождается в процессе исполнения, причем каждая новая интерпретация становится и новой версией реализации произведения: сочиняется не опус, но сама идея комбинации его элементов. Рассредоточенность нотных фрагментов на листе бумаги является символом многовариантности бытия музыки. Сам Штокхаузен отмечал, что «Klavierstück XI», как и использующие аналогичный метод другие сочинения 60-х, переносят «мышление временным полем на большую форму»⁹.

Разработанная композитором теория единого временного поля — логической субстанциальной основы структурирования звукового пространства — привела его к концепции «ставшего» времени, а через нее — к идее *статической композиции*, или *момент-формы* (Momentform). Звуковая материя мыслится в аспекте синхронного соединения разных временных потоков, каждый из которых обладает собственными характеристиками, в целом же динамика процессуальности, векторной устремленности времени уступает место ощущению *пребывания*¹⁰.

Концепция Momentform как отказ от концепции формы-схемы и от структурности, замененной последованием отдельных, автономных и самодостаточных музыкально-временных единиц, «событий» или «теперь-форм» (Jetzt-Formen), осмыслена Штокхаузенем фактически уже в ранних, сериально-пуантилистических сочинениях, написанных в технике групп¹¹, однако в исследовательской литературе с этим типом связывают более поздние композиции, хронологически близкие времени выхода в свет первого тома «Текстов» с соответствующей статьей композитора («Momentform»)¹².

⁸ Пояснения к исполнению пьесы воспроизведены по авторским комментариям, вместе с нотным текстом опубликованным в издании: *Stockhausen K. Klavierstück XI*. London: Universal Edition, 1957. Первое исполнение пьесы Давидом Тюдором (Нью-Йорк, 1957) было осуществлено в двух версиях.

⁹ Цит. по: *Петрусёва Н.* Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. М.; Пермь, 2002. С. 208.

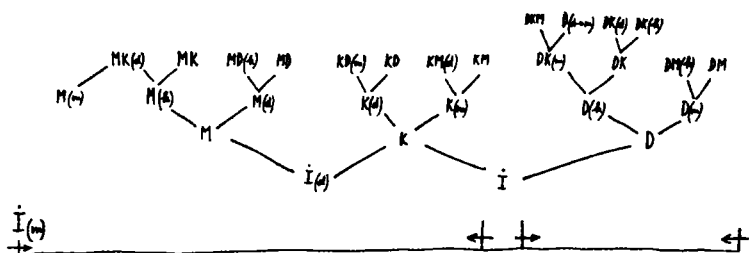
¹⁰ «Всё происходящее не развивается от определенного начала к неизбежному концу (момент не должен быть просто выводом из предшествующего и источником последующего, частью измеренной длительности: концентрация на “теперь” — на каждом “теперь” — создает словно бы вертикальные срезы, проникающие в горизонтальное временное представление, вплоть до вневременности, которую я называю вечностью — вечностью, наступающей не с концом времени, а достижимой в любой момент» (*Штокхаузен К.* Изобретение и открытие. С. 41). «...Каждую самостоятельную мысль я обозначаю как момент» (цит. по: *Теория*. С. 301).

¹¹ Например, в «Klavierstücke» I–IV, «Elektronische Studien» I–II, «Gruppen».

¹² См.: *Stockhausen K. Texte*. Bd. I. S. 189–210.

Наиболее показательны в этом отношении «**Momente**» («**Моменты**») для сопрано, четырёх хоровых групп и 13 инструменталистов (1962–1964) — композиция, прокомментированная автором на страницах второго тома «Текстов»¹³. Пестрая мозаика меняющихся картин-аффектов отражена в рассредоточении и уплотнении момент-групп, обладающих индивидуальными характеристиками: временной протяженностью, степенью внутренней слитности, тембром, динамикой и т. д. Построение, порядок частей не имеют принципиального значения и варьируются при каждом новом исполнении, форма представляется пространством, заключающим в себе весь спектр возможных комбинаций¹⁴. Автор различает моменты с приоритетной ролью мелодики ([M]elodie-Momente), тембровзвучности ([K]lang-Momente), длительности и ритма ([D]auer-Momente), моменты, нейтрализующие действие MKD-групп ([I]naktivierung-Momente), а также моменты, отражающие свойства соседних групп и обозначенные дополнительными маленькими буквами: M (m), M (d), D (d⇒m)¹⁵:

53



Вышеприведенная авторская схема является единственной существующей графической версией сочинения, а имеющиеся звукозаписи — разные по протяженности звучания донауэшингенская (1965) и кёльнская (1972) — фиксированными формами его звукового бытия.

¹³ См.: Stockhausen K. Texte. Bd. II. S. 130–135.

¹⁴ «На основе чисто музыкального обоснования концепция длительности произведения далеко отклоняется от бытовавшей до сих пор практики исполнения. Если речь идет именно об открытых формах <...>, то будет совершенно последовательным сочинять произведения бесконечной продолжительности, такого рода формы я называю *момент-формами*, *теперь-формами* и, принимая во внимание их продолжительность, бесконечными формами» (цит. по: Чаплыгина М. С. 59).

¹⁵ Авторские пояснения приводятся по статье: Штокхаузен К. «Моменты». С. 42 (см. также: Шнитке А. С. 62–63). «Текст, использованный в сочинении, происходит из различных источников (его выбор соответствует моменту): стихи из «Песни песней», отрывки из писем, книг, которые я читал во время работы, имена, клички, звукоподражания, реакция публики, слышанная мною ранее и т. д. Всё это ритмически поддерживается щелчками, хлопанием в ладоши, топанием и т. п., а также маленькими ударными инструментами хористов» (цит. по: Савенко С. Музыкальные идеи. С. 92).

Взгляд на форму как на потенциально бесконечную последовательность относительно изолированных моментов реализуется в ряде композиций ритуально-медитативной направленности, среди которых **«Stimmung» («Настрой») для шести вокалистов** (1968) занимает особые позиции. Длящаяся более часа макроформа, образованная цепью микроформ-моментов, имеет единую сонорную основу в виде шестизвучия $B - f - b - d^1 - as^1 - c^2$ — комплекса звуков-обертонов от B большой октавы, распределенных между вокальным секстетом: двумя сопрано, меццо-сопрано, тенором, баритоном и басом. Фонизм этого звукового спектра — как отдельных частей, так и всего комплекса, складывающегося в нонаккорд, — характеризуется мягкостью и гармоничностью, и эти свойства звучащего «объекта» обеспечивают легкость вхождения, а затем и погружения в созерцательно-медитативную ауру сочинения. Звуковая атака, способы произнесения и пропевания слов и фонем, специфика ритмической пульсации, регистровые переключения, количественный состав ансамбля — вариации этих параметров лежат в основе микропроцессов, динамизирующих внутреннее звуковое пространство внешне статической композиции. Текстовая основа представляет собой свободную компиляцию поэтических строк, автором которых является сам Штокхаузен, фонетических образований гласных (a, o, u, i с промежуточными, переходными единицами интонирования¹⁶) и имен богов из мифологий разных народов. Манера вокализации «Stimmung» вызывает ассоциации с традиционным обертоновым пением некоторых народов Севера и Дальнего Востока — художественное качество, привнесенное композитором в профессиональное музыкальное искусство и ставшее одним из технологических приемов спектрального метода композиции¹⁷.

Идеи и композиционные принципы «Stimmung» были развиты в парковой космической музыке для пяти групп исполнителей¹⁸ «Sternklang» («Звездное звучание») (1971), звуковую основу которой составляют пять нонаккордов. Это сочинение, наряду с созданным тремя годами ранее циклом «Aus den sieben Tagen» («Из семи дней») — 15 текстовыми композициями для ансамбля неопределенного состава, четырех инструменталистов, чтеца и / или хора — знаменуют обращение композитора к *интуитивной музыке*. Степень отказа от категорий дискурсивного мышления, а вместе с этим и от детерминированности и фиксации опуса-произведения, достигает крайней формы выражения: музыка не предполагает наличия ни партитуры, ни письменного плана-схемы, она не репетируется,

¹⁶ Идея, родственная замыслу Д. Лигети по созданию искусственного музыкального языка в диптихе «Aventures» (см. раздел 6.1).

¹⁷ Прием художественного обертонового пения будет применен Штокхаузенем в «Невидимых хорах» из «Четверга» — части оперного сверхцикла «Свет».

¹⁸ Композитор предполагает участие не менее 21 исполнителя — певцов и инструменталистов.

а рождается непосредственно в процессе игры; единственным условием остается настрой музыкантов на медитацию и на интуитивное («согласное») восприятие партнеров по музицированию — то, что Штокхаузен именует «озарением»¹⁹. В качестве настраивающих текстов он предлагает собственные вербальные композиции мистериального характера — результатом совместного интуитивного акта музицирования должно стать «обнаружение» музыки, возможность стать транслятором неслышимой *musica mundana*, производной от божественного дыхания²⁰. Закономерным эволюционным шагом становится создание *ритуальной музыки* и, прежде всего, композиции «Inogi» («Поклонение») для одного или двух солистов-мимов и оркестра (1973–1974), новизна которой заключена в использовании системы музыкально нотированных жестов (позиций).

Возврат в начале 1970-х к графической нотации сопровождается обращением к новым композиционным принципам, реализованным в *формульной технике*. Первым сочинением на этом пути стала «**Mantra**» («Мантра») для двух фортепиано, ударных и электроники²¹ (1970), весь музыкальный материал которой выведен из начальной формулы, образованной полифоническим сплетением двух мелодических линий²² и членящейся на четыре сегмента:

¹⁹ «Каждый музыкант должен исполнять колебания в ритме его тела — сердца — дыхания — мыслей — интуиции — озарения — универсума, затем он должен их смещать в свободной последовательности и между ними достигнуть тишины» (цит. по: Чаплыгина М. С. 47).

²⁰ Музыка трактуется Штокхаузеном в качестве особой формы космических вибраций, воспринять и передать которые — задача творца. На вопрос о том, кто является его любимым композитором, он отвечает: «Господь Бог» (Чаплыгина М. С. 63), не уставая подчеркивать: «<...> я не сочиняю СВОЮ музыку, но лишь передаю вибрации, которые я получаю <...>» (цит. по: Просняков М. Карлхайнц Штокхаузен. С. 10–11).

²¹ По 12 античных тарелочек и по 1 вуд-блоку — на каждого из исполнителей. Комплекс электроники включает кольцевые модуляторы, микрофоны (в том числе усиливающие звук фортепиано), коротковолновое приемное устройство (или магнитофон с приспособлением для регулировки силы звука) и динамики (причем автор настаивает на том, чтобы они были скрыты от глаз легкой материей либо спрятаны в нишах органа или на балюстраде в глубине сцены) — см. авторский комментарий к изданию: *Stockhausen K. Mantra für 2 Pianisten. Werk Nr. 32. Kürten: Stockhausen-Verlag, 1975.*

²² Мелодическое письмо композиций 1970-х — это не *опознаваемый объект* прежних лет, но характерный для Штокхаузена новый синтаксис: нейтральный в ладо-тональном отношении, подчеркнуто аэмозиональный, он идеально подходит для воплощения идеи астральной, *космической музыки*: «<...> главное — это основной принцип: сейчас, как и прежде, я избегаю таких мелодических сочетаний, в которых могут определенно выявиться элементы подражательности, избегаю всего, что после мастеров-классиков утратило свежесть, притупилось. Поэтому я использую простые свободные последования» (Штокхаузен К. Из интервью. С. 207).

1 regelmäßige Repetition 2 Akzent am Ende 3 "normal" 4 Vorschlag-Gruppe um Zentralion herum 5 "Tremolo" 6 Akkord (betont)

10 6 x 1 6 3 x 2

1 2 3 4

poco marcato p f mp p 3. pp 2 3 1 2 mf poco sfz

7 Akzent am Anfang 8 "chromatische" Verbindung 9 staccato Kern für unregelmäßige Repetition "morsen" 11 Kern für Triller 12 sfz (fp) - Einschwing 13 Arpeggio-Verbindung

15 12 4 2 6

5 2 1 3 4 1 2 4

ff > mf f mp < 1 mp sfz p 4

f mf p pp

Помимо звуковысотного ряда (в данном случае включающего все 12 звуковых позиций), комплекс формулы объединяет параметры динамики, артикуляции, длительности — каждый из них обладает самостоятельностью и проецируется на композицию в целом (13 секций). Со всей очевидностью наследуя принципам серии и сериализма²³, интегральная многопараметровая формула отличается от них большей свободой внутренней организации — например, звуки могут повторяться, — а также художественным статусом в контексте целого: формулу нужно рассматривать не только как конструктивную праформу, в свернутом виде содержащую весь потенциал последующих преобразований, но и как законченную тему-образ сочинения (Штокхаузен называет ее *Gestalt*)²⁴.

Постсериальная формульная техника, использованная в сочинениях, непосредственно примыкающих к «Мантре» — «Trans», «Inori», «Sirius», «Harlekin» и других, — была развита в полиформульной (мультиформульной)

²³ «То, что тогда было серией, для меня теперь формула» (цит. по: Батюк И. С. 92).

²⁴ «Формула — больше, чем лейтмотивный или психограмматический знак, больше, чем развертывающаяся тема или генерируемая серия: формула — матрица и план микро- и макроформы, но вместе с тем также психический образ и отражение колебаний суперментальных проявлений» (Штокхаузен К. Мультиформальная музыка. С. 47).

композиции²⁵ и нашла свое вершинное воплощение в тройной семисегментной суперформуле, на базе которой возведена звуковая конструкция самого масштабного проекта Штокхаузена — оперной гепталогии «Licht. Die sieben Tage der Woche» («Свет. Семь дней недели») для солирующих голосов, хоров, балета, танцоров-мимов, инструментов, оркестра и электроники²⁶. Сложносоставная суперформула представляет собой трехстрочную партитуру, объединившую три многопараметровых «именных» комплекса — формулы Михаэля, Евы и Люцифера.

Грандиозная мистерия, создававшаяся в течение четверти века, суммирует все линии творчества Штокхаузена и синтезирует все открытые им техники. Венчая творческий путь величайшего из мифотворцев и эзотериков Новейшей музыки, она символизирует единство этого пути — единство, пребывающее в многообразии.

Литература

Батюк И. Современная хоровая музыка: теория и исполнение. М., 1999.

Ерохин В. De musica instrumentalis: Германия: 1960–1990: Аналитические очерки. М., 1997.

Зенкин К. Миф, мистерия и границы искусства в авангарде второй половины XX века (Дж. Кейдж, К. Штокхаузен) // Миф. Музыка. Обряд: Сб. статей / ред.-сост. М. Катунян. М., 2007. С. 42–52.

К. Штокхаузен — М. Бёландт и Ф. Цвисер: Интервью // Трибуна современной музыки. 2005. № 2. С. 12–15.

Карлхайнц Штокхаузен // История зарубежной музыки. XX век / отв. ред. Н. Гаврилова. М., 2005. С. 253–277.

Притыкина О. Временные новации музыкального авангарда (на материале творчества и эстетических воззрений К. Штокхаузена) // Вопросы методологии и социологии искусства. Л., 1988. С. 147–164.

Просняков М. Карлхайнц Штокхаузен. Легенда и миф новейшей музыки // Трибуна современной музыки. 2005. № 2. С. 2–11.

Просняков М. Космическая музыка Штокхаузена // Корневище-2000: Книга неклассической эстетики. М., 2000. С. 251–272.

Просняков М. Парадигма сферы в творчестве К. Штокхаузена // Ad musicum. К 75-летию со дня рождения Юрия Николаевича Холопова: Статьи и воспоминания / Ред.-сост. В. Н. Холопова. М., 2008. С. 48–59.

Просняков М. Ритуальная музыка К. Штокхаузена. Духовные истоки и реализация // Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст: Материалы научной конференции / ред. М. Катунян. М., 2004. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 47). С. 201–211.

Пузько О. Дармштадтские международные летние курсы Новой музыки и западно-европейский послевоенный авангард: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2009.

²⁵ Композиции на основе нескольких формул.

²⁶ Сцены опер могут исполняться и исполняются автономно, как отдельные самостоятельные произведения. Кроме того, композитор включил в свой сверхцикл всё, созданное им с конца 1970-х годов.

- Савенко С. Карлхайнц Штокхаузен // XX век. Зарубежная музыка. Вып. 1 / ред. М. Арановский, А. Баева. М., 1995. С. 11–36.
- Савенко С. Музыкальные идеи и музыкальная действительность Карлхайнца Штокхаузена // Теория и практика современной буржуазной действительности. М., 1987.
- Теория современной композиции: Учебное пособие / отв. ред. В. Ценова. М., 2005.
- Цареградская Т. Критический анализ композиционных методов П. Булеза, К. Штокхаузена, М. Бэббита: к проблеме сравнительного изучения музыкального авангарда 50-х годов: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1987.
- Чаплыгина М. Музыкально-теоретическая система Штокхаузена: Лекция по курсу музыкально-теоретических систем. М., 1996.
- Шнитке А. Новое в методике сочинения — статистический метод // Шнитке А. Статьи о музыке / ред.-сост. А. Ивашкин. М., 2004. С. 60–65.
- Штокхаузен К. Дышать воздухом иных планет: Беседа со С. Савенко // Советская музыка. 1990. № 10. С. 58–65.
- Штокхаузен К. Из интервью: Беседы с С. Савенко и Л. Грабовским // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / ред.-сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. М., 2009. С. 201–209.
- Штокхаузен К. Изобретение и открытие (доклад о генезисе формы) / пер. с нем. С. Савенко // XX век. Зарубежная музыка. Вып. 1 / ред. М. Арановский, А. Баева. М., 1995. С. 40–42.
- Штокхаузен К. «Моменты» для сопрано, 4-х хоровых групп и 13-ти инструменталистов // XX век. Зарубежная музыка. Вып. 1 / ред. М. Арановский, А. Баева. М., 1995. С. 42.
- Штокхаузен К. Мультиформальная музыка // XX век. Зарубежная музыка. Вып. 1 / ред. М. Арановский, А. Баева. М., 1995. С. 46–47.
- Штокхаузен К. О времени переживания / пер. с нем. В. Цыпина // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / ред.-сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. М., 2009. С. 210–212.
- Штокхаузен К. Ситуация ремесла (Критерии «пуантилистической музыки») / пер. с нем. С. Савенко // XX век. Зарубежная музыка. Вып. 1 / ред. М. Арановский, А. Баева. М., 1995. С. 37–57.
- Штокхаузен К. Структура и время переживания / пер. с нем. В. Цыпина // Homo musicus '95: Альманах музыкальной психологии / ред.-сост. М. Старчеус. М., 1995. С. 76–94.
- Штокхаузен К. Супрагуманизация. Наступает время, грядет пробуждение (отрывки интервью из книги «К космической музыке») / пер. с англ. С. Тюлиной // Слово композитора (по материалам второй половины XX века) / отв. ред. и сост. Н. Гуляницкая. М., 2001. (Сб. тр. РАМ имени Гнесиных; вып. 145). С. 51–55.
- A Seventieth Birthday Festschrift for Karlheinz Stockhausen: Part 1 / ed. by J. Kohl // Perspectives of New Music. 1998–1999. XXXVI/1. P. 59–260.
- Andraschke P. Kompositorische Tendenzen bei Karlheinz Stockhausen seit 1965 // Zur «Neuen Einfachheit» in der Musik / hrsg. von O. Kolleritsch. Wien, 1981. S. 126–143.
- Blumröder C. von. Karlheinz Stockhausen: 40 Jahre elektronische Musik // Archiv für Musikwissenschaft. 1993. L. S. 309–323.
- Blumröder C. von. Karlheinz Stockhausen's «Mantra für zwei Pianisten»: ein Beispiel für eine symbiotische Kompositionsform // Melos/NZfM. 1976. II. S. 94–104.
- Bosseur J.-Y. Chronique musicale: aspect de l'innovation musicale au XXe siècle: «Momente» de Stockhausen // La pensée. 1967. № 134. P. 118–124.

- Cardew C.* Stockhausen Serves Imperialism, and Other Articles. London, 1974.
- Conen H.* Formel-Komposition: zu Karlheinz Stockhausens Musik der siebziger Jahre. Mainz, 1991.
- Danuser H.* Inspiration, Rationalität, Zufall: über musikalische Poetik im 20. Jahrhundert // Archiv für Musikwissenschaft. 1990. XLVII. S. 87–102.
- Decarsin F.* Le Klavierstück XI de Stockhausen: pluralité et organisation // Cahiers du CIREM. 1990–1991. № 18–19. P. 101–109.
- Frisius R.* Karlheinz Stockhausen: Melodie als Gestalt und Form // Neue Zeitschrift für Musik. 1983. № 7–8. S. 23–29.
- Gruber G.* Karlheinz Stockhausen und die Weltmusik // Österreichische Musikzeitschrift. 1975. XXX. S. 15–20.
- Hafke C.* Stimmung: das atmosphärische, synästhetische Erfahrung und Karlheinz Stockhausen // Musik und Bildung. 1997. XXIX/3. S. 34–39.
- Harvey J.* The Music of Stockhausen: an Introduction. London, 1975.
- Internationales Stockhausen Symposium / hrsg. von I. Misch und C. von Blunröder. Köln, 1998.
- Katzenberger G.* Zu Karlheinz Stockhausens Momente, Version 1965: analytische Informationen und didaktische Ansatzmöglichkeiten // Musik und Bildung. 1979. XI. S. 617–624.
- Keller M. E.* Gehörte und komponierte Struktur in Stockhausens Kreuzspiel // Melos. 1972. XXXIX. S. 10–18.
- Kinzler H.* Viereinhalb Marginalien zum ersten Stadium von Stockhausens Kreuzspiel // Musiktheorie. 1997. XII. S. 71–86.
- Kohl J.* Serial Determinism and «Intuitive Music»: an Analysis of Stockhausen's Aus den sieben Tagen // In Theory Only. 1978. III. P. 7–19.
- Kurtz M.* Stockhausen: eine Biographie. Kassel, 1988.
- Maconie R.* The Works of Karlheinz Stockhausen. London, 1976.
- Riethmüller A.* Karlheinz Stockhausen: Der Komponist als Interpret // Musikalisches Welttheater: Festschrift für Rolf Dammann zum 65. Geburtstag / hrsg. von S. Schaal, T. Seedorf und G. Splitt. Laaber, 1995. S. 213–222.
- Riethmüller A.* Religiös und kosmisch gestimmt: Karlheinz Stockhausen zum siebzigsten Geburtstag // Neue Zeitschrift für Musik. 1998. № 4. S. 4–9.
- Rigoni M.* Karlheinz Stockhausen: Stimmung, six chanteurs en quête d'harmonie // Analyse musicale. 1992. № 29. S. 75–83.
- Schnebel D.* Karlheinz Stockhausen // Die Reihe. 1960. IV. S. 119–133.
- Schnebel D.* Stockhausens Kontra-Punkte, oder Morphologie der musikalischen Zeit // Denkbare Musik: Schriften 1952–1972 / hrsg. von H. R. Zeller. Köln, 1972. S. 213–230.
- Stockhausen in Calcutta / hrsg. von H.-J. Nage. Calcutta, 1984.
- Stockhausen on Music: Lectures and Interviews / ed. by R. Maconie. London; New York, 1989.
- Stockhausen K.* Electronic and Instrumental Music // Die Reihe. 1961. V. S. 59–67.
- Stockhausen K.* ... how time passes ... // Die Reihe. 1959. III. S. 10–40.
- Stockhausen K.* Music in Space // Die Reihe. 1961. V. S. 67–82.
- Stockhausen K.* Musique universelle // Musique en jeu. 1974. № 15. P. 30–34.
- Stockhausen K.* Structure and Experiential Time // Die Reihe. 1958. II. S. 64–74.
- Stockhausen K.* Ein Schlüssel für Momente. Kassel, 1971.
- Stockhausen K.* Texte. Bd. I: Zur elektronischen und instrumentalen Musik / hrsg. von D. Schnebel. Köln, 1963.

- Stockhausen K.* Texte. Bd. II: Zu eigenen Werken — zur Kunst anderer — Aktuelles / hrsg. von D. Schnebel. Köln, 1964.
- Stockhausen K.* Texte. Bd. III: Zur Musik 1963–1970 / hrsg. von D. Schnebel. Köln, 1971.
- Stockhausen K.* Texte. Bd. IV: Werk-Einführungen — elektronische Musik — Weltmusik — Vorschläge und Standpunkte — zum Werk anderer / hrsg. von C. von Blumröder. Köln, 1978.
- Stockhausen K.* Texte. Bd. V: Zur Musik 1977–1984: Komposition / hrsg. von C. von Blumröder. Köln, 1989.
- Stockhausen K.* Texte. Bd. VI: Zur Musik 1977–1984: Interpretation / hrsg. von C. von Blumröder. Köln, 1989.
- Stockhausen K.* Texte. Bd. VII: Zur Musik 1984–1991: Neues zu Werken vor Licht — zu Licht bis Montag — Montag aus Licht / hrsg. von C. von Blumröder. Kürten, 1998.
- Stockhausen K.* Texte. Bd. VIII: Zur Musik 1984–1991: Dienstag aus Licht — elektronische Musik / hrsg. von C. von Blumröder. Kürten, 1998.
- Stockhausen K.* Texte. Bd. IX: Zur Musik 1984–1991: Über Licht — Komponist und Interpret — Zeitwende / hrsg. von C. von Blumröder. Kürten, 1998.
- Stockhausen K.* Texte. Bd. X: Zur Musik 1984–1991: Astronische Musik — Echos von Echos / hrsg. von C. von Blumröder. Kürten, 1998.
- Stockhausen K.* The Origins of Electronic Music // Musical Times. 1971. CXII. P. 649–650.
- Stockhausen K.* Towards a Cosmic Music / ed. by T. Nevill. Shaftesbury, 1989.
- Toop R.* Stockhausen's Electronic Works: Sketches and Work-Sheets from 1952–1967 // Interface. 1981. X. P. 149–197.
- Truelove S.* The Translation of Rhythm into Pitch in Stockhausen's Klavierstück XI // Perspectives of New Music. 1998–1999. XVI/1. P. 189–200.
- Wörner K. H.* Karlheinz Stockhausen: Werk und Wollen. Rodenkirchen, 1963.

6.9. Постсериализм:

Пьер Булез — «Le Marteau sans maître», «Éclat»,

«Rituel: in memoriam Bruno Maderna»

(Третья соната для фортепиано, «Pli selon pli (S. Mallarmé)»)

Пьер Булез¹ является одним из крупнейших музыкантов XX века, вклад которого в развитие современного музыкального искусства поистине огромен. Композитор, дирижер-просветитель, педагог, активный общественный деятель, создатель IRCAM и Ensemble InterContemporain (EIC), музыкальный критик, автор многочисленных эссе и теоретических исследований, Булез воплощает деятельную энергию своего поколения — поколения бесстрашных новаторов-радикалов, осуществивших прорыв в области языка и техники музыкальной композиции. Блестящий аналитик, создатель оригинальных концепций, Булез явился одним из бесспорных лидеров в сфере интеллектуального конструирования и предельной структурализации музыкального процесса.

Музыкально-теоретические изыскания и рефлексии композитора представлены в очерках и статьях, большинство которых вошло в сборники «Записки подмастерья» («Relevés d'apprenti»), «Мыслить музыку сегодня» («Penser la musique aujourd'hui») и «Ориентиры» («Points de repère»). В своих теоретических штудиях Булез в равной степени непримирим и к консерваторам, и к авангардистам, выступая бескомпромиссным поборником

¹ Пьер Булез (р. 1925, Монбризон) в 1941–1942 годах обучался на факультете высшей математики Лионского университета, однако в 1942 году сделал выбор в пользу Парижской консерватории, где после двух лет занятий в подготовительном классе гармонии Ж. Дандло перешел в класс О. Мессиана. Частным образом изучал серийную и додекафонную технику композиции у Р. Лейбовица. По рекомендации А. Онеггера в 1946 году стал музыкальным директором в театре «Petit Marigny» (труппа Жана-Луи Барро / Мадлен Рено), осуществил серию проектов «Concerts du Petit Marigny». В 1954 году выступил организатором серии концертов современной музыки «Le Domaine Musical», в 1954–1956 и 1960–1965 преподавал в Дармштадте, в 1960–1966 — в Академии музыки Базеля (Musik-Akademie der Stadt Basel) (анализ, композиция, оркестровое дирижирование). Приглашенный лектор в Гарвардском университете (1963). В 1967 году стал приглашенным дирижером Кливлендского филармонического оркестра, с 1971 — главным дирижером Нью-Йоркского филармонического оркестра и Симфонического оркестра Би-Би-Си. С 1970 года занимается проектом IRCAM, созданным под патронажем французского правительства; с 1977 по 1992 — его директор. Основатель и руководитель Ensemble InterContemporain (EIC, 1976). Почетный доктор Калифорнийского, Оксфордского, Брюссельского, Франкфуртского университетов. Лауреат нескольких престижных премий, в том числе: Léonie Sonning Music Prize (1985), Polar Music Prize (1996), Wolf Foundation Prize (2000), Grawemeyer Award (2001), Glenn Gould Prize (2002), Kyoto Prize (2009), Edison Award (2010).

нового, оценивая и прошлое, и настоящее искусства именно с позиции новизны форм и принципов мышления².

Отправной точкой эстетических устремлений композитора становится идея рационального обоснования пространства музыкальной композиции — в этой связи закономерен его повышенный интерес к конструктивным свойствам серийного письма. Сериализация, преодолевающая дезинтеграцию параметров музыкального языка, мыслится им как выражение современного отношения к искусству звуков³. Образцами тотального контроля над музыкальной тканью становятся сочинения начала 1950-х: «Structures Ia» («Структуры Ia»), «Polyphonie X» («Полифония X»), созданные в парижской студии П. Шеффера электронные «Deux études» («Два этюда»). Исчерпав возможности сверхстроого интегрального сериализма, Булез приходит к концепции иерархического понимания серии⁴ — истоку пути, приведшего его к парадоксальному, на первый взгляд, соединению в едином целом расчета и случайности, детерминированности и свободы.

Новые идеи Булеза нашли воплощение в одном из его знаковых сочинений — **«Le Marteau sans maître» («Молоток без мастера») для контральто и шести инструментов (1953–1955)**. Здесь, как и в опусах «Le soleil des eaux» («Солнце вод») (1950 / 1965) и «Le visage nuptial» («Свадебный лик») (1951–1952 / 1986–1989), композитор обращается к текстам Рене Шара⁵ — трем стихотворениям из одноименного цикла 1934 года:

² Таковы, в частности, знаменитые полемически-«экстремистские» статьи композитора «Нынешнее падение Берга», «Шёнберг мёртв», «Траектории», «Настоящее время Иоганна Себастьяна Баха», «Стравинский жив», а также написанные позднее «Aléa», «Время, нотация и код», «Эстетика и фетиши» и др.

³ Программный характер носит статья Булеза «Случайно...» («Eventuellement...»), опубликованная в книге «Записки подмастерья» («Relevés d'apprenti»). В ней он, в частности, утверждает следующее: «любой композитор, который не ощутил необходимости в додекафонном языке, бесполезен, так как его творчество не отвечает потребностям современной эпохи» (цит. по: Куницкая Р. Пьер Булез. С. 107). В англоязычной версии этой книги («Notes of an Apprenticeship») статья получила название «Возможно...» («Possibly...»).

⁴ Эволюцию взглядов композитора на серийность отразили его статьи «Случайно...» и «Современные поиски».

⁵ Рене Шар (1907–1988) — французский поэт, эссеист и театральный деятель. В период участия в сюрреалистическом движении (1924–1934) публиковался в журналах «La Révolution surréaliste» («Сюрреалистическая революция») и «Le Surréalisme au service de la révolution» («Сюрреализм на службе революции»), исповедовал метод «автоматического письма», совместно с П. Элюаром и А. Бретоном выпустил книгу стихов «Ralentir travaux» («Отставить работу», 1930). Участник французского Сопротивления (1941–1945), свой военный опыт Шар отразил в книге «Листки Гипноса» (1946) — произведении, пограничном между поэзией и прозой. Автор книг стихов и поэтических афоризмов, а также многочисленных эссе о художниках. Организатор семинаров кружка М. Хайдеггера (Тор, 1966–1969). Удостоен высоких наград, в числе

«Неустовое ремесло» («L'Artisanat furieux»)

Красный фургон, прицепленный к драндулету
И труп в корзине,
И утомленные лошади полукругом
Я мечтаю, держа голову на острие своего перуанского ножа.

«Палачи одиночества» («Bourreaux de Solitude»)

Шаг удалился
Пешеход скрылся в циферблате Мнимого
Маятник швырял свой машинальный гранитный груз.

«Прекрасное здание и предчувствия» («Bel édifice et les pressentiments»)

Я слышу, море ходит подо мною
Вздыхает, мертвое, валы над головой
Ребенок, мол прогулочный безлюдный
Мужчина отблеск мнимый
Кристалльные глаза в лесах
Рыдая ищут голову-жилище⁶.

Концепция формы в данном произведении ярко индивидуализирована. Девять частей организованы в три микроцикла, согласно используемым текстам, причем объединение частей осуществлено на расстоянии, циклы встроены друг в друга — тем самым, используя часто применяемый им впоследствии принцип тропирования (прерывания), Булез приближается к реализации идеи структуры-лабиринта с ее отрицанием детерминированной процессуальности и замкнутости форм классико-романтического типа⁷. Первый цикл образуют I–III–VII части: крайние — инструментальные и средняя — вокально-инструментальная; второй цикл образуют четные II–IV–VI–VIII части: VI — вокально-инструментальная и три инструментальные; третий цикл образуют вокально-инструментальные V и IX части, являющиеся версиями друг друга. Композитор группирует инструментальные (развивающие) разделы вокруг вокально-инструментальных, наделяя их функциями предисловия («avant»), послесловия («après») и комментария («commentaire»). В итоге складывается система взаимопроникающих циклов, смысл которой автор видит в выстраивании сложной траектории

которых орден Искусств и литературы Франции. По словам Булеза, в поэзии Шара его привлекла «исключительная концентрация образов. Весь мир сосредоточен у него в одном слове или выражении (фразе)» (Пьер Булез. С. 362–363).

⁶ Пер. с фр. В. Козового.

⁷ То, что найдет вершинное воплощение в проекте Третьей фортепианной сонаты — см. раздел 6.5 настоящего пособия. «Отныне на нас возлагаются обязанности — в этом нас вдохновляют примеры Джойса и Малларме — не представлять более произведение как простую траекторию, пролегающую между началом и окончанием. <...> Самым важным понятием для меня является существующее с недавних пор понятие лабиринта, введенного в творческий процесс...» (Булез П. «Соната». С. 150).

композиционного продвижения, порывающего с одновекторностью формы и насыщенного реминисценциями и скрытыми связями на расстоянии, — об этом он говорит в статье «Dire, jouer, chanter» («Говорить, играть, петь»), фрагмент которой опубликован в качестве предисловия к изданию партитуры⁸. Схема следования частей такова:

- I. avant *L'Artisanat furieux*
- II. Commentaire I de *Bourreaux de Solitude*
- III. *L'Artisanat furieux*
- IV. Commentaire II de *Bourreaux de Solitude*
- V. *Bel édifice et les presentiments* — version 1^{re}
- VI. *Bourreaux de Solitude*
- VII. après *L'Artisanat furieux*
- VIII. Commentaire III de *Bourreaux de Solitude*
- IX. *Bel édifice et les presentiments* — double

Аналогичным образом отношения скрытого подобия возникают внутри тембрового ансамбля «Le Marteau sans maître», представленного голосом, альтовой флейтой, альтом, гитарой, ксилоримбой, вибратоном и группой ударных без определенной высоты. Булез указывает на эту иерархию связей: голос и флейту объединяет человеческое дыхание и монодический тип высказывания ⇒ монодия связывает флейту и с альтом как представителем смычковых ⇒ щипковая техника, возможная на альте (*pizzicato*), связывает его с гитарой ⇒ резонирующая гитара соотносится с вибратоном ⇒ вибратон, играющий без резонирования, приближается к сухому тембру ксилоримбы (разновидности ксилофона). Что касается ударных, то, по словам композитора, они играют роль некоего маргинального инструментария, обогащающего европейский звуковой «словарь» экзотическими неевропейскими звучаниями (без воспроизведения конкретной музыкальной стилистики): ксилофон (ксилоримба) воплощает звуковой образ африканского балафона, вибратон — балийский гендер (набор гонгов), а гитара — японский кото⁹. Подчеркивая генетическую преемственность своего сочинения с «Лунным Пьеро» Шёнберга, Булез указывает на прямые аллюзии: в III разделе, как и в VII части цикла Шёнберга, голос звучит в сопровождении одной флейты¹⁰.

⁸ См.: *Boulez P. Le Marteau sans maître pour voix d'alto et 6 instruments: Partition*. London; Wien: Universal Edition, 1957. P. VII. С одноименной лекцией Булез-дирижер выступил перед аудиторией одного из концертов в Базеле, где под его руководством были исполнены «Le Marteau sans maître» и «Pierrot lunaire» А. Шёнберга.

⁹ Ibid. P. VIII.

¹⁰ Ibid. P. VII. Можно говорить и об общей для обоих опусов системе внутреннего структурирования (по три подцикла в каждом), а также о родстве тембровых ансамблей и индивидуализации тембрового решения в каждом из разделов. Тембровая драматургия «Le Marteau sans maître» подробно проанализирована Ф. Караевым (см.: Теория. С. 241–246).

Наряду с новаторским типом структурной организации, первый цикл и кода IX части «Le Marteau sans maître» представляют оригинальный серийный метод Булеза, названный им *техникой мультипликации частот* (*fréquence multiplication*) и теоретически осмысленный в статье «Случайно...» и книге «Мыслить музыку сегодня»¹¹. Композитор исходит из трактовки звуковысотной серии не как целостного двенадцатитонового образования, но как сегментной структуры, каждый отрезок («объект») которой образован определенным (как правило, асимметричным) количеством высот (частотных групп)¹². Формулой сегментации становится пропорциональный ряд 2 4 2 1 3:

55

P es - fis

Области	Ротация числового ряда
I	24213
II	42132
III	21324
IV	13242
V	32421

Последовательная ротация ряда приводит к образованию пяти областей, или производных серийных рядов:

56

¹¹ Комплексный гармонический анализ сочинения выполнен Л. Кобляковым (см.: Koblyakov L. Pierre Boulez): на примере трех циклов «Le Marteau sans maître» рассмотрены три типа серийной организации. О принципах серийного конструирования первого цикла см. также статью: Koblyakov L. Boulez's «Le Marteau sans maître».

¹² Термином *частота* Булез заменяет слово *звук*, акцентируя первостепенное значение тембровой (сонорной) характеристики (см.: Курбатская С. С. 48).

Собственно серийная работа представляет собой выведение из начального блока новых частотных комбинаций — производных звуковых объектов — с помощью метода мультипликации (умножения) частот, представляющего собой перекрестную транспозицию, в ходе которой «гармонический объект» у последовательно перемещается на высотные позиции «гармонического объекта» x . Иными словами, из простых исходных групп путем их «перемножения» формируются сложные (yx), из которых удаляются все повторения высот, после чего полученный комплекс транспонируется на один из интервалов, участвующих в вертикальном структурировании частотной группы x , а высоты полученного гемитонного поля располагаются в произвольном порядке. В качестве иллюстрации техники мультипликации Булез приводит пример препарации частотных групп, соответствующих пятой области: все группы умножаются на показатель c^{13} , в результате чего образуется новое гармоническое поле:

57

1 [a b c d e] [= 3 2 4 2 1]

2 [= ca, cb, cc, cd, ce]

3 [= 6]

4 [= 3]

5 [= 5]

И
н
т
е
р
в
а
л
т
р
я
н
с
п
о
з
и
и
и

В целом складывается система из 25 гармонических полей (5 частотных групп участвуют в процессах умножения — и в качестве множителей, и в качестве множимых), последовательность которых Булез называет «серией объектов мобильной плотности»¹⁴. Совокупность гармонических полей всех областей и является серийной структурой первого цикла «Le Marteau sans maître».

Представляя собой изысканную логическую конструкцию и образец индивидуализированной гармонической концепции, техника мультипли-

¹³ Данный пример, заимствованный из книги Булеза «Мыслить музыку сегодня», воспроизведен в ряде отечественных изданий, где также содержатся и дополнительные сведения о технике мультипликации (см.: Курбатская С. С. 130; Петрусёва Н. С. 170; Теория. С. 368).

¹⁴ Цит. по: Петрусёва Н. С. 172.

кации явилась одной из тех системных новаций послевоенного авангарда, к которым применимо определение Штокхаузена: *интегральная организация, выводимая из идеи*. В качестве конструктивного метода в сочетании с приемами сериальной организации эта техника была использована Булезом в Третьей сонате для фортепиано, второй тетради «Structures», цикле «Pli selon pli (S. Mallarmé)», а также в «Éclat», «Figures — Doubles — Prismes», «cummings ist der Dichter» и других сочинениях 1950-х — середины 1960-х.

Распространяя действие принципа мультипликации за пределы звуковысотного (частотного) параметра, композитор применяет его по отношению к длительностям и ритмическим ячейкам — единицей умножения здесь становится длительность, выраженная числовым значением (*модулем*, участвующим в процессе «перемножения»), а результатом процедуры — формирование определенного временного поля и временной области, в которых действует многоуровневая иерархическая система отношений между временными элементами и группами¹⁵.

Техника мультипликации Булеза наряду с формульной техникой Штокхаузена представляет этап постсериального мышления, характеризующийся проекцией принципов серийности на разномасштабные структуры — комплексы, группы или блоки «единиц» внутри того или иного параметра музыкальной композиции, в свою очередь, выполняющие функции первоэлементов, первичного материала композиции. Этот новый синтаксис, оперирующий понятиями группы, поля, области, является одновременно и развитием, и преодолением принципов додекафонии и сериализма, движением от тотальной заданности музыкальной ткани — к многовекторности выбора из полей возможного. Серия — *унифицирующая идея* у Шёнберга — в контексте композиционной методики Булеза выступает в качестве фундаментальной категории, порождающей *иерархию структур*¹⁶.

Новая композиционная техника Булеза способствовала естественности его перехода от сериализма к алеаторике как типу мышления версиями и вариациями одной и той же структурной идеи. Третья соната для фортепиано с ее прототипом открытой вариабельной формы явилась вершинным воплощением идеи и техники ограниченной (контролируемой) алеаторики композитора¹⁷, типичным булезовским *work in progress*¹⁸, балансирующим между «определенностью сочинения» и «неопределенно-

¹⁵ О типах времени и принципах их взаимоотношений см.: Курбатская С. С. 65–80; Петрусёва Н. С. 211–244, 246–268; Кон Ю. С. 175–186.

¹⁶ По точному замечанию А. Шнитке, серия обретает значение *шкалы, ушедшей в подсознание* (см.: Шнитке А. С. 65).

¹⁷ Булез выступает за управляемость случаем и против тотального индетерминизма, освобождающего композитора от ответственности за происходящее и язвительно именуемого им «случаем по недосмотру» (см.: Булез П. Aléa. С. 110).

¹⁸ Собственное определение композитора, которое может быть переведено как «произведение в процессе становления» (Булез П. «Соната». С. 153).

стью его отдельных мгновений»: «В музыкальном событии всегда должны сплетаться разные возможности, чтобы вести нас от объекта к объекту, понемногу удаляясь от истоков — к заключениям, абсолютно логичным, но и вполне непредвиденным, как это бывает в некоторых особенно впечатляющих новеллах Кафки. Полная определенность сочинения создается и поверяется неопределенностью его отдельных мгновений: именно между порядком и хаосом располагается самая нестабильная, летучая, но и самая богатая область, как творческого воображения, так и восприятия»¹⁹.

Проявлением тенденции роста производных структур из исходного инварианта стало и возвращение композитора (порой многократное) к собственным опусам с целью их переработки, инструментального переизложения или вовлечения в более крупные композиционные структуры — род «самоумножения», распространяющий действие универсального булезовского принципа на область творчества в целом. Так появляются четыре версии «Répons» («Респонсорий»), две версии «Notations» («Нотации»), три версии «...explosante-fixe...» («...взрывающаяся-неподвижная...»), а также «Livre pour cordes» («Книга для струнных»), являющаяся переработанной «Livre pour quatuor» («Книга для квартета»), и вокально-инструментальный цикл «Pli selon pli (S. Mallarmé)» («Складка за складкой (С. Малларме)», объединивший ранее написанные «Don» («Дар»), «Improvisations sur Mallarmé» («Импровизации на Малларме») I, II, III и «Tombeau» («Гробница»)»²⁰.

Две редакции имеет и композиция «Éclat» («Вспышка»), в оригинале написанная для 15 инструментов (1965) и затем переработанная в «Éclat-Multiples» для 27 инструментов (1970), — сочинение, в свою очередь, возникшее как продолжение идеи хронологически более раннего опуса «Don» («Дар»). Это небольшая одночастная камерная пьеса, сонорную драматургию которой образует взаимодействие двух тембровых категорий: I — инструменты с «гаснущим» звуком (фортепиано, челеста, арфа, гlockenspiel, вибрафон, мандолина, гитара, цимбалы, трубчатый колокол); II — инструменты с «тянущимся» звуком (альтовая флейта, английский рожок, труба, тромбон, альт и виолончель). Вторая группа играет роль своеобразного звукового фона, на котором осуществляются тембровые «события» первой группы, или «развитие» (Entwicklung), трактуемое автором метафорически, как «движение», демонстрирующее тематические элементы с различными фактурными модификациями в виде трелей, *арабесок* (термин Булеза) и т. д. Намерение Булеза состояло в осво-

¹⁹ Цит. по: Булез П. Между порядком и хаосом. С. 75.

²⁰ «Мне представляется всё более чуждым задумывать сочинения в виде отдельных произведений; у меня ярко выраженное предпочтение к большим “ансамблям”, “комплектam”, центрированным вокруг пучка определенных возможностей» (Булез П. «Соната...». С. 153).

бождении классического инструментария от «музыкальной памяти». Так родилась концепция импульсного музыкального времени — времени-момента и времени-процесса, близкая идеям статического времени Мессиа-на и Штокхаузена.

В небольшой прамбуле к исполнению сочинения автор говорит о *модусе осознания времени*, а также о роли тембра как наиболее существенной для композиции категории, подчеркивая значение того, что материал может «иметь сам что сказать»²¹.

Партитура «Éclat» представляет собой образец контролируемой алеаторики: музыканты и дирижер связаны системой знаков, при помощи которых выстраивается блочно-сегментная форма сочинения. Ремарки автора подробно инструктируют исполнителей: например, цифры в кружках обозначают порядок и комбинации звуковых групп, циклически воспроизводимых по знаку дирижера, а волнистая вертикальная черта — условный «каданс», знак прекращения звучания той или иной группы. В нижеследующем примере 58 арфа по знаку дирижера, независимо от остальных инструментов и с относительной метрической регулярностью циклически воспроизводит флажолетную последовательность звуков, в то время как фортепиано, челеста, вибрафон и маримба, напротив, подчеркнута нерегулярно осуществляют ротацию элементов собственной звуковой шкалы²².

Элементы алеаторики вписаны в жесткую конструктивную схему, координируемую дирижером, — сочинение, при каждом исполнении возникая заново, мыслится сложной траекторией и, вместе с тем, все потенциальные «отклонения» заранее просчитаны и включены в спектр структурных возможностей.

Центральный раздел (ц. 14–20) вводит звуковысотную серийную структуру, пять звеньев (частотных групп) которой обозначены в партитуре римскими цифрами, — весь раздел демонстрирует «игру» с этими пятью звеньями, заключающуюся в варьировании их плотности, транспонировании, вкраплении циклических повторений мотивных групп и т. д.

²¹ «Речь идет не о пассивном отношении к музыкальному материалу, а о вещи куда более принципиальной: дать возможность материалу расти, распространяться из себя самого и задерживать нас в нашем устремленном движении. Это не означает, что наши произведения лишатся своей траектории, что они не будут иметь никакой направленности, что они не должны вести к концу, коль скоро это неотъемлемо от нашей ментальности. Но я думаю, что их траектория может быть более многосоставной и сложной, не такой беспокойной, менее прямой, что она может делать остановки — для отдыха. То, что меня интересует больше всего, — это замена активности созерцанием» (Булес П. Музыкальное время. С. 67).

²² Ремарка для дирижера: показывать знаки вступления в крайне иррегулярных интервалах зигзагообразно (пилообразно — *en dents de scie*). См.: Boulez P. Éclat für 15 Instrumente: Partitur. Vienna; London; New York: Universal Edition, 1965.

Libre, espace

sur signe du chef commencer par l'une des 4 figures et achever le cycle
Donner les signes à des intervalles très irréguliers, en dans de six

Large

sur signe du chef commencer à l'un des points marqués d'une flèche et continuer
circulairement jusqu'au point de départ (que l'on ne répète plus)
Lent, régulier

[Indépendamment des autres instruments]

Harpes

Vibr.

Mand.

Cymb.

disparaître peu à peu
sans s'arrêter
sur le geste du chef (m.s.)

Следуя установке на отмежевание от традиционных структурных типов, Булез сочиняет форму-конструкцию вместе с сочинением конструкции музыкальной. Уникальным примером индивидуализированной вариационной формы служит «**Rituel: in memoriam Bruno Maderna**» («Ритуал памяти Бруно Мадерны») для оркестра из восьми групп (1974–1975), посвященный памяти друга Булеза, дирижера и композитора. Сочинению предшествует эпиграф:

Чередование продолжается:

Подобно строфам и песнопениям
воображаемой церемонии.

Церемонии памяти — отсюда эти
многочисленные возвраты к тем же
формулам, меняющие контуры
и перспективы.

Церемонии угасания, ритуала
исчезновения и преемственности:
так отпечатываются образы
в музыкальной памяти —
присутствующие / отсутствующие, в сомнениях²³.

²³ В переводе с французского сохранены авторские цезуры между строфами (см.: Boulez P. *Rituel in memoriam Bruno Maderna für Orchester in acht Gruppen*: Partitur.

Обобщенная программа сочинения связана с отражением жанровых признаков траурной церемонии: почти непрерывного «рокового» фона ударных, ассоциаций с тембровостью похоронного марша, пунктирных ритмов-тират. Конструктивная идея, экспонированная начальной фразой эпиграфа — *чередование продолжается*, — определяет вариационный и тембровый процессы, реализуясь в форме перемежающихся двойных вариаций и антифонном звучании инструментальных групп²⁴. Кроме того, принцип чередования дирижируемых (нечетные вариации) и относительно свободных, недирижируемых разделов (четные вариации) также отвечает идее антифона или респонсория.

Драматургию пьесы выстраивает взаимодействие двух звуковысотных тембровых комплексов, первый из которых обладает вертикальной основой и представляет хроматическое «хоральное» созвучие с центральным тоном *es*, а второй имеет горизонтальное строение в виде последования кратких мотивов, обозначенных буквами (*a, b, c, d, e, f, g*) и концентрирует ламентозную интонационность. Комплексы различаются по темпу (*Très lent* и *Modéré*) и тембрально²⁵. Пятнадцать вариаций строятся по принципу строгого чередования «гармонической» и «мелодической» идей с постепенным усложнением каждого из исходных комплексов. Первый подчиняется принципу аддиции, при каждом новом появлении расширяясь вовне — увеличиваясь на одно звено (что в партитуре соответствует заглавному буквенному ряду *A, B* и т. д.), второй развивается вовнутрь путем разрастания тират, полифонического усложнения, мелодического раздвижения «секций», обозначенных прописными буквами (*a, b, c* и т. д.).

Инструментальный состав комбинирует тембры по группам, обозначенным в партитуре как схемой рассадки исполнителей, так и римскими цифрами (*I, II, III* и т. д.). Здесь семь групп, в каждой из которых есть ударник; восьмая группа — медь с двумя исполнителями на ударных — составляет остигатный пласт всех вариаций «гармонического» комплекса. Процесс тембрового варьирования, прослеживаемый как в вариациях на «гармонический», так и на «мелодический» комплексы, заключается в постепенном наращивании инструментальных групп.

Комбинаторность, управляющая тематическим процессом, связана с числовой символикой «7» — сакральным библейским числом — и охватывает разные уровни формы:

London: Universal Edition, 1975). Масштабный рост строф вписывается в общую логику разрастающегося тематического процесса внутри «*Rituel*».

²⁴ Принцип антифонного звучания косвенно связан с венецианским происхождением Мадерны и местной традицией антифонного литургического пения.

²⁵ Исходная звучность первого комплекса реализована в тембре меди и ударных (7 гонгов и 7 там-тамов), второго — сольным голосом гобоя, также сопровождаемым ударным инструментом (табла).

- 7 — число исходных инструментальных групп, расположенных перед дирижером (см. в партитуре схему рассадки); восьмая, «лишняя», входит в каждую вариацию;
- 7 вариаций образуют нечетный ряд, с I по XIII; вариация XV выполняет функцию коды, объединяя вертикальный и горизонтальный комплексы;
- 7 вариаций соответственно образуют четный ряд, со II по XIV;
- от 1 до 7 возрастает число совместно играющих групп, с I по XIII вариацию нечетного ряда;
- по 7 тематических единиц находится в основе комбинаторного процесса обоих рядов: в нечетном это *A AB ABC ABCD ABCDE ABCDEF ABCDEFG*; в четном ряду — *a, b, c, d, e, f, g*.

Развитие неуклонно направлено в сторону динамизации, мощного роста «ритуального действия». Кульминацией является вариация XV, представляющая редукцию ряда *A B C D E F G*: сегмент *A* составляет семь аккордов, сегмент *B* — шесть и т. д. — вплоть до приведения в последнем такте пьесы к исходному материалу в виде одного аккорда. Параллельно «вычитаются» и инструментальные группы: в *A* играют I–VIII, в *B* — II–VIII и т. д.

Числовая комбинаторика выступает в «*Rituel*» универсальным формообразующим средством, подчиняя все параметры — интонационность, вертикаль, ритм, тембр, темп — единому принципу организации и являясь, тем самым, еще одной системой, рожденной логикой интеллектуального конструирования.

Литература

- Булез П. Беседа с Эдисоном Денисовым / пер. с фр. Э. Денисова // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / ред.-сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. М., 2009. С. 131–143.
- Булез П. Вопрос наследия / пер. с фр. Н. Ренёвой // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / ред.-сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. М., 2009. С. 144–146.
- Булез П. Идея, реализация, ремесло / пер. с фр. В. Цыпина // *Homo musicus*'94: Альманах музыкальной психологии / ред.-сост. М. Старчеус. М., 1994. С. 91–136.
- Булез П. Между порядком и хаосом / пер. с фр. Р. Куницкой // Советская музыка. 1991. № 7. С. 23–28; 1991. № 9. С. 70–75.
- Булез П. Музыкальное время / пер. с фр. В. Цыпина // *Homo musicus*'95: Альманах музыкальной психологии / ред.-сост. М. Старчеус. М., 1995. С. 66–75.
- Булез П. Ориентиры I: Избранные статьи / пер. с фр. Б. Скуратова. М., 2004.
- Булез П. «Случайно...» // XX век. Зарубежная музыка: Очерки. Документы. Вып. 3 / под ред. М. Арановского и А. Баевой. М., 2000. С. 137–139.
- Булез П. Современные поиски. Что теперь?: Из интервью // Современное буржуазное искусство. Критика и размышления / сост. Л. Лейтес. М., 1975. С. 291–300.
- Булез П. «Соната, что ты хочешь от меня?» (Третья соната) / пер. с фр. Р. Куницкой // XX век. Зарубежная музыка: Очерки. Документы. Вып. 3 / под ред. М. Арановского и А. Баевой. М., 2000. С. 148–159²⁶.

²⁶ См. также: Булез П. Соната «чего ты хочешь от меня?» / пер. с фр. Б. Скуратова // Булез П. Ориентиры I: Избранные статьи. М., 2004. С. 135–150.

- Булез П. Текучесть в звучащем / пер. с фр. Б. Скуратова // Ориентиры I: Избранные статьи. М., 2004. С. 123–127.
- Булез П. Тенденции недавней музыки // XX век. Зарубежная музыка: Очерки. Документы. Вып. 3 / под ред. М. Арановского и А. Баевой. М., 2000. С. 140–147.
- Булез П. Форма / пер. с фр. Т. Цареградской // Слово композитора (по материалам второй половины XX века) / отв. ред. и сост. Н. Гуляницкая. М., 2001. (Сб. тр. РАМ имени Гнесиных; вып. 145). С. 14–19.
- Булез П. L'in (dé) fini et l'instant / пер. с фр. Ю. Пантелеевой // Слово композитора (по материалам второй половины XX века) / отв. ред. и сост. Н. Гуляницкая. М., 2001. (Сб. тр. РАМ имени Гнесиных; вып. 145). С. 20–21.
- Григорьева Г. Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений»: Учебное пособие. М., 2004.
- Григорьева Г. «Ритуал» П. Булеза // Миф. Музыка. Обряд: Сб. статей / ред.-сост. М. Катунян. М., 2007. С. 253–262.
- Иванова И. Серийная идея и ее реализация в композиции Пьера Булеза: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2000.
- Кон Ю. Пьер Булез как теоретик. (Взгляды композитора в 1950–60-е годы) // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 4. М., 1983. С. 162–196.
- Куницкая Р. Пьер Булез // XX век. Зарубежная музыка: Очерки. Документы. Вып. 3 / под ред. М. Арановского и А. Баевой. М., 2000. С. 98–136.
- Куницкая Р. Пьер Булез: теоретические концепции тотальной серийности и ограниченной алеаторики // Современные зарубежные музыкально-теоретические системы / отв. ред. Э. Федосова. М., 1989. (Сб. тр. ГМПИ имени Гнесиных; вып. 105). С. 88–104.
- Курбатская С. К анализу «Молотка без мастера» П. Булеза // Курбатская С., Холопов Ю. Пьер Булез. Эдисон Денисов. Аналитические очерки. М., 1998. С. 34–137.
- О полифонии X и «Поэзии власти»: Интервью Доменик Жамё с Пьером Булезом / пер. с фр. Т. Красниковой // Слово композитора (по материалам второй половины XX века) / отв. ред. и сост. Н. Гуляницкая. М., 2001. (Сб. тр. РАМ имени Гнесиных; вып. 145). С. 95–98.
- Петрусёва Н. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. М.; Пермь, 2002.
- Пьер Булез // История зарубежной музыки. XX век / отв. ред. Н. Гаврилова. М., 2005. С. 352–369.
- Пузько О. Дармштадтские международные летние курсы Новой музыки и западно-европейский послевоенный авангард: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2009.
- Соколов А. Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества. М., 1992.
- Теория современной композиции: Учебное пособие / отв. ред. В. Ценова. М., 2005.
- Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М., 2006.
- Цареградская Т. Критический анализ композиционных методов П. Булеза, К. Штокхаузена, М. Бэббита: к проблеме сравнительного изучения музыкального авангарда 50-х годов: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1987.
- Шнитке А. Новое в методике сочинения — статистический метод // Шнитке А. Статьи о музыке / ред.-сост. А. Ивашкин. М., 2004. С. 60–65.
- Aguila J. Le Domaine Musical: Pierre Boulez et vingt ans de création contemporaine. Paris, 1992.

- Born G. Rationalizing Culture: IRCAM, Boulez and the Institutionalization of the Musical Avant-Garde. Berkeley, 1995.
- Boulez P. Jalons (pour une décennie). Paris, 1989.
- Boulez P. Le pays fertile: Paul Klee. Paris, 1989.
- Boulez P. Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège. Paris, 1975.
- Boulez P. Penser la musique aujourd'hui. Paris, 1963²⁷.
- Boulez P. Perspective-Prospective // Recherche et creation vers de nouveaux territoires. Paris, 1985.
- Boulez P. Points de repère. Paris, 1985²⁸.
- Boulez P. Relevés d'apprenti. Paris, 1966²⁹.
- Butor M. Mallarmé selon Boulez // Melos. 1961. XXVIII. S. 356–359.
- Chanan M. Boulez's Eclat / Multiples // Tempo. 1970–1971. № 95. P. 30–33.
- Deliège C. Invention musicale et idéologies. Paris, 1986.
- Denhoff M. Rituel von Pierre Boulez: Anmerkungen zur Raum- und Zeit-Konzeption // Festschrift Emil Platen zum sechzigsten Geburtstag / hrsg. v. M. Gutiérrez-Denhoff. Bonn, 1986. S. 208–219.
- Derrien J.-P. Dossier Pierre Boulez // Musique en jeu. 1970. № 1. P. 103–132.
- Dossier Pierre Boulez // L'avant-scène opéra. 1981. № 36. P. 162–197.
- Dufourt H. De Schönberg à Boulez: logique et dialectique de la création musicale // Esprit. 1985. № 99. P. 21–36.
- Dufourt H. Pierre Boulez: musicien de l'ère industrielle // Komponisten des 20. Jahrhunderts in der Paul Sacher Stiftung / hrsg. von F. Meyer, J. M. Jans und I. Westen. Basle, 1986. S. 371–380.
- Éclats: Boulez / ed. par C. Samuel. Paris, 1986.
- Gehrlach R. Pierre Boulez und Stéphane Mallarmé: ein Fragment über das Artifizielle // Über Musik und Sprache / hrsg. von R. Stephan. Mainz, 1974. S. 70–92.
- Griffiths P. Boulez. London, 1978.
- Häusler J. Pierre Boulez in Salzburg. Salzburg, 1992.
- Heinemann S. Pitch-Class Set Multiplication in Theory and Practice // Music Theory Spectrum. 1998. XX/1. P. 72–96.
- Hirsbrunner T. Pierre Boulez und sein Werk. Laaber, 1985.
- Hübler K.-K. Errungenschaften des Serialismus: Pierre Boulez und die zahmen Wilden der Neuen Musik // MusikTexte. 1988. № 23. S. 3–5.
- Jameux D. Pierre Boulez. Paris, 1984.
- Jameux D. Mallarmé, Debussy, Boulez // Silences. 1987. № 4. P. 191–202.
- Jeux de Boulez / ed. by T. Muller. Rotterdam, 1994.
- Koblyakov L. Boulez's «Le Marteau sans maître»: Analysis of Pitch Structure // Zeitschrift für Musiktheorie. 1977. № 1. S. 24–39.
- Koblyakov L. Pierre Boulez: a World of Harmony. Chur, 1990.
- Lee J. S. Mimesis and Beyond: Mallarmé, Boulez, and Cage // Writings about John Cage / ed. by R. Kostelanetz. Ann Arbor, 1993. P. 180–217.
- McCalla J. Sea-Changes: Boulez's Improvisations sur Mallarmé // Journal of Musicology. 1988. VI. P. 83–106.

²⁷ Нем. перевод: *Boulez P. Musikdenken heute*. Mainz, 1963; Англ. перевод: *Boulez P. Boulez on music today*. London, 1971.

²⁸ Англ. перевод: *Boulez P. Orientations. Collected writings* / trans. by M. Cooper; ed. by J. J. Nattiez. London; Boston, 1986.

²⁹ Англ. перевод: *Boulez P. Notes of an Apprenticeship*. New York, 1968.

- Peyser J.* Boulez: Composer, Conductor, Enigma. New York; London, 1976.
- Piencikowski R.T.* René Char et Pierre Boulez: esquisse analytique du Marteau sans maître // Schweizer Beiträge zur Musikwissenschaft / hrsg. von J. Stenzl. Stuttgart, 1980. S. 193–264.
- Pierre Boulez. München, 1995. (Musik-Konzepte; № 89–90 / hrsg. von H.-K. Metzger, R. Riehn).
- Pierre Boulez II. München, 1997. (Musik-Konzepte; № 96 / hrsg. von H.-K. Metzger, R. Riehn).
- Pierre Boulez: a Symposium / ed. by W. Glock. London, 1986.
- Pierre Boulez: eine Festschrift zum 60. Geburtstag am 26. März 1985 / hrsg. von J. Häusler. Wien, 1985.
- Pierre Boulez: komponist — dirigent — utopist / ed. by M. Andersen and M. Wenzel Andersen. Copenhagen, 1985.
- Profil Pierre Boulez. Klagenfurt, 1995.
- Siegele U.* Zwei Kommentare zum «Marteau sans maître» von Pierre Boulez. Tübingen, 1979.
- Stoianowa I.* «Pli selon pli: portrait de Mallarmé» // Musique en jeu. 1973. № 11. P. 75–98.
- Wentzel W.* Dynamic and Attack Associations in Boulez's Le Marteau sans maître // Perspectives of New Music. 1991. XXIX. P. 142–170.
- Winick S. D.* Symmetry and Pitch-Duration Association in Boulez's Le Marteau sans maître // Perspectives of New Music. 1986. XXIV. P. 280–321.
- Worton M. J.* Archipel et labyrinthe: l'importance de la poésie de René Char pour la musique de Pierre Boulez // Interférences. 1981. № 13. P. 55–69.

6.10. Новая техника вокального интонирования:

Лучано Беррио — «Circles», «O King», «Cries of London»
(«A-Ronne», «Coro»)

В современной музыке, привлекающей человеческий голос в качестве инструмента, используется богатейший тембровый спектр вокальных звуков и множество нетрадиционных приемов пения и произнесения текста — вместе с развитием композиционных техник расширяется и эта сфера композиторского и исполнительского творчества. Традиционное (академическое) пение соседствует с фольклорным (этнозвуковым), музыкальные тоны — с высотно неопределенными, вокальная манера интонирования — с инструментальной техникой исполнительства. Композиторы экспериментируют с голосовым аппаратом, задействуя губы, язык, гортань, дыхательные процессы — всё, что может влиять на звукоизвлечение и звукопроизводство.

Параллельные процессы характеризуют и область поэзии XX века, в частности, ее фонетическую ветвь, сформировавшуюся на пересечении литературы и музыки. Эта пограничная, интермедияльная область, основанная на комбинировании *звукового жеста* (Lautgestik), *звуковых событий* (Lautgeschehen) и *звуковых процессов* (Lautprozesse), речевой экспрессии и микроартикуляционных процессов, представляет лоно, из которого вышли *фонетические* (phonetische Gedichte) и *оптофонетические* (optophonetical poems) стихотворные опыты начала века (П. Шеербарт, К. Моргенштерн), лингвистические студии цюрихских и берлинских дадаистов 1920-х (Х. Балль, К. Швиттерс, Р. Хаусманн), движение леттризма в 40-х годах XX столетия (И. Ису, Фр. Дюфрен, Ж. Вольман, Г. Померан), работа с первоэлементами речи Фр. Мона и К. Клауса в 1960-е, арсенал приемов конкретной поэзии Венской группы (Г. Рюм, Э. Яндль), увлечение изобретением собственных диалектов — *элементики* (élémentique) И. Ису, *крикоритма* (crirythme) Фр. Дюфрена, *расширенной поэзии* (erweiterte Poesie) Х.-К. Артмана, *языков-монстров* (monster-languages) Э. Фальстрёма, экспериментальная поэзия О. Пастiorsа с ее разрушением межъязыковых границ и использованием лингвистического материала различного происхождения.

В последней четверти XX века творческие альянсы представителей конкретной и сонорной поэзии с музыкантами и композиторами (работающими преимущественно в области электроакустической музыки) достаточно распространены: А. Шопен — С. Хансон, М. Метай — Л. Рокен, Б. Гайсин — С. Лейси, Я. Блонк — трио «Braaxtaal»; в России в данном направлении работают Д. Булатов, Б. Кипнис, Б. Констриктор, Ры Никонова, С. Сигей, А. Горнон. В 1950–1970-е в европейской саунд-поэзии

формируется ряд авторских концепций звукофонетической композиции — так, А. Петронио развивает стиль *вербофонии* (*verbophonie*), записывая собственные оркестровки вербальных текстов; Л. Гринхэм увлечена синтетическими формами *языковой музыки* (*Lingual Music*); Й. А. Ридль представляет свои вокально-инструментальные опусы как акустические стихи. И. Бурихин (Германия) при исполнении стихов пользуется литургическим распевом, а Б. Гайсин и Дж. Джорно в 1980-е декламировали свои стихи под аккомпанемент рок-групп, причем для этих целей Гайсин организовал собственный коллектив музыкантов. Впрочем, известно, что еще в первой трети XX века К. Швиттерс использовал во время выступлений руссолофон, И. Северянин напевал свои поэмы, А. Туфанов читал нараспев свою *фоническую музыку*, а В. Каменский и А. Чичерин исполняли собственные стихи в сопровождении танцующей балерины.

Наряду с уже устоявшимися в концертной практике формами вокального интонирования — *Sprechstimme* (*Sprechgesang*), *parlando* и другими разновидностями техники на границе между пением и говором, — широкое распространение получили сонорно-шумовые звуки, трактуемые в качестве особых исполнительских приемов: смех, кашель, свист, шипение, шепот, звуки вдоха / выдоха. В арсенале неклассической методики вокала — экмелическое, спектральное и сонорное пение, артикулирование на основе акустических особенностей фонем, интонирование с эффектом реверберации¹. Потенциал человеческого голоса далеко не исчерпан, как не исчерпаны и формы его взаимодействия со словом, музыкальными и немusическими инструментами, конкретной (природной) средой.

Открытием и разработкой новых способов вокализации европейский авангард и поставангард во многом обязаны одному из своих классиков — **Лючано Берио**², в отношении творчества которого справедливо говорить

¹ Такой эффект возникает при использовании микрофона, препарации голоса с помощью электронной техники, а также при пении в резонатор или резонансные отверстия (в струны рояля, раструб духового или в эфы струнного инструмента).

² Лючано Берио (1925, Онелья — 2003, Рим) окончил факультет права Миланского университета и Миланскую консерваторию (класс Дж. Ф. Гедини). В 1952 занимался с Л. Даллапикколой в Музыкальном центре в Тэнглвуде (Tanglewood Music Center, США). В 1954–1959 был постоянным участником Дармштадтских курсов Новой музыки. В 1954 совместно с Б. Мадерной основал миланскую Студию фонологических исследований (Studio di Fonologia) при Итальянском радиотелевидении (RAI), которой руководил, начиная с 1955 года. В 1956–1960 — главный редактор журнала «Incontri musicali» и художественный руководитель серии концертов с тем же названием. В 1960-е годы жил в США и преподавал композицию в Дартингской летней школе (Dartington summer school), Беркширской школе музыки (Berkshire music school), Миллсовском колледже (Mills College), Джульярдской музыкальной школе (Juilliard School); в 1993–1994 в рамках программы «The Charles Eliot Norton Lectures»

уже не столько о применении отдельных приемов, сколько о системе новых взаимоотношений текста и музыки. Живой исследовательский интерес к возможностям человеческого голоса, сопутствовавший творческим поискам композитора на протяжении всей его жизни, отчасти был инициирован его ранней женитьбой на Кэти Берберян³ — незаурядной американской певице армянского происхождения, ставшей исполнительницей вокальных сочинений не только самого Беррио, но и его коллег.

Первым опусом, одухотворенным идеей взаимосвязи вербального и музыкального языков, стала электронная композиция «Thema (Omaggio a Joyce)» («Тема (Приношение Джойсу)», 1958), созданная в миланской Студии фонологии и отразившая увлечение композитора структурной лингвистикой⁴. Под воздействием электронной препарации текст фрагмента XI главы «Улисса» Дж. Джойса, читаемый К. Берберян, подвергается последовательной деструкции, в результате которой происходит распад на слова, гласные и согласные звуки, шумы. Спустя три года Беррио воссоздал обратный процесс структурирования текста из отдельных фонем и слогов в электронном сочинении «Visage» («Лик», 1961). Отойдя от опытов с электроникой, композитор развивал найденные принципы работы со словом в сочинениях, использующих традиционный акустический инструментарий. Одним из наиболее показательных в этом отношении опусов является *одночастная музыка для состава* — композиция «Circles» («Круги») **для женского голоса, арфы и ударных** (1960) на стихи Э. Э. Каммингса⁵.

прочел курс лекций в Гарвардском университете. В 1967 году основал Джульярдский ансамбль (Juilliard Ensemble), специализирующийся на исполнении современной музыки. С 1972 года — в Италии. В 1974–1980 заведовал электроакустическим отделением IRCAM (Париж), параллельно вел активную дирижерскую деятельность. Основал исследовательский центр «Tempo Reale» (Villa Strozzi, Флоренция). Был одним из художественных директоров Тосканского регионального оркестра (L'Orchestra Regionale della Toscana, 1982) и оперного фестиваля «Флорентийский музыкальный май» («Maggio Musicale Fiorentino», 1984). Лауреат премий: Ernst von Siemens Musikpreis (1989), Praemium Imperiale (1996). Почетный доктор Лондонского городского университета (1980) и Университета Сиены (1995), почетный член Лондонской королевской академии музыки (1988), президент Римской национальной академии Св. Цецилии (2000–2003).

³ Беррио познакомился с певицей, работая аккомпаниатором в вокальном классе Миланской консерватории.

⁴ Тогда же появляется статья Беррио «Поэзия и музыка: опыт» («Poesia e musica: un'esperienza», 1959). Немаловажным в этой связи оказалось и общение с Умберто Эко, примкнувшим к творческой группе, которая сформировалась вокруг Studio di Fonologia.

⁵ Эдвард Эстлин Каммингс (1894–1962) — американский поэт, писатель, художник, драматург, увлекавшийся радикальными экспериментами с формой, пунктуацией, синтаксисом и правописанием. Опубликовал более 900 стихотворений, два романа, несколько пьес и эссе. Каммингс также является автором большого количества

Текст использован произвольно: его структурными единицами являются синтагмы, слова и слоги, а также введенный композитором фонетический материал⁶. Композиция сочинения исходит из идеи кругов, воплощенной и музыкально, и сценически. По отношению друг к другу тексты располагаются концентрическим образом, соответствующим принципу зеркальной симметрии: 1 2 3 2 1. Во время исполнения певица отмечает начало каждого из пяти разделов сменой местоположения относительно сидящих полукругом инструменталистов; при этом, двигаясь по сцене и извлекая звуки из различных ударных, она и сама совершает круги и полукруги — музыка объединяется со словом и жестом, становится в равной степени и слышимой, и зримой.

Атмосфера ритуальности, магического действия складывается во многом благодаря этим круговым вращениям, воспроизводящим древний архетипический символ круга. Немаловажную роль играют и необычные певческие приемы: певица и ударники издают аффектированные возгласы, изощренная вокальная партия включает говор, *Sprechstimme*, шепот, крики, пение. Звуковая структура крайних разделов организована в соответствии с техникой двенадцатитоновых рядов⁷, допускающей свободу звуковых повторов в сочетании с широким использованием глиссандирования и регистровых разрывов⁸.

В «*Circles*» возникает оригинальная концентрическая текстовая форма, развивающаяся параллельно музыкальной⁹. Ее истоки — в романтической *durchkomponiertes Lied* XIX века, где музыкальное развитие подчинялось содержанию текста. Первый раздел (I) наиболее традиционен с точки зрения вокальной формы; второй (II) носит развивающе-переходный характер, активизируя неустойчивость, мобильность отдельных элементов ткани. В центральном разделе (III) партитура представляет собой совокупность алеаторических «квадратов», вокальная партия становится дробной — вплоть до распада на высотно неопределенные звуки (выкрики, визг, шепот); нарастающий хаос предельно деструктурированной речи приводит

рисунков, набросков и картин. Поэзия Каммингса стала текстовой основой ряда музыкальных сочинений: «*cummings ist der Dichter*» П. Булеза, монооперы Ф. Караева «*Journey to love*», «*Forever and Sunsmell*», «*Experience No 2*» Дж. Кейджа, «*4 Songs (e. e. cummings)*» М. Фелдмана. Обратившись к творчеству поэта в «*Circles*», Беррио использовал 25-й, 76-й и 221-й стихи из его «*Collected poems. 1923–1954*».

⁶ *Tk, t, s* и т. д. Принцип использования специально сочиняемых фонетических рядов характерен для вокального творчества Беррио в целом.

⁷ Как и его коллеги по Дармштадтским курсам, в 1950-е Беррио отдал дань увлечению сериализмом, свидетельством чего стали сочинения «*Nones*» («*Ноны*») и «*Allelujah*» I и II («*Аллилуйя*» I и II) для шести и пяти инструментальных групп.

⁸ Аналогичные формы праинтонирования будут использованы им в вокальных опусах с фольклорной ориентацией, в частности, в «*Folk songs*» и «*Сого*».

⁹ Текстовые разделы перемежаются с инструментальными связками — вступление ударных из разных групп обозначает грани формы.

к кульминации, в которой певица, двигаясь по сцене и хлопая в ладоши, произносит набор звуков (*tktktk*). Текстовая и музыкальная реприза (IV) начинает «собрание» разрушенной текстовой основы — процесс, который завершит заключительный раздел (V). Постепенно звучность иссякает, слова обрываются, певица допевает фразу с закрытым ртом, тембр ее голоса вписан в общий инструментальный контекст. Замыкая круг, вокальная партия приходит к точке своего отсчета — звуку *d*, центру «тонального притяжения» композиции.

Берио интересуют все возможные формы выражения вокальной экспрессии¹⁰: богатейшая шкала звуков — от говора до смеха и кашля — составляет музыкальную ткань монооперы «Passaggio» («Переход») (1961–1962), опусов «Sequenza III» («Секвенция III», 1965–1966) и «Recital I (for Cathy)» («Концерт I (для Кэти)», 1972). В трактовке текста композитора всё больше интересует фоническая составляющая слова, реализуемая в тембре человеческого голоса.

Созданная в 1967 году небольшая вокально-инструментальная пьеса «**O King** для сопрано, флейты, кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано»¹¹ знаменовала полный отказ от содержательной функции текста. Посвященная памяти борца за права черных американцев Мартина Лютера Кинга, она выдержана в мемориальном характере, который запечатлен в выборе выразительных средств и особой технике композиции.

Из единственной фразы текста «O Martin Luther King»¹² Берио выводит фонетический ряд гласных: *o a i u e i*, трактуемый им в качестве серии, дополненной дифтонгами *Th* и *Ng* (см. пример 59).

Девять проведенных полной фонетической серии постепенно приводят к становлению ключевой фразы текста. Текстовые техника и форма проецируются на уровень целостной композиции, организованной в соответствии с сериальной логикой (звуковысотность, тембр, ритмика)¹³. Полутоновые опевания, острота тритона, тембровые переокраски по принципу *Klangfarbenmelodie* создают эффект траурности, который в большой степени зависит именно от вокальной партии и специфики работы с фонемами.

Фонетическая серия по своим структурным границам не совпадает с музыкальной строфой: на пять строф приходится девять проведенных фонети-

¹⁰ Известны его высказывания: «Музыка есть всё, что слышится с намерением слышать музыку» и «от сильнейших шумов до нежнейшего пения голос всегда что-то значит, всегда соотносится с чем-то вне себя и создает широкую шкалу ассоциаций: культурных, музыкальных, эмоциональных, физиологических или почерпнутых из обыденной жизни» (Берио Л. Фрагменты. С. 110, 118).

¹¹ Годом позже пьеса станет II частью Симфонии для восьми голосов и оркестра. См. раздел 6.11.

¹² Фраза, заключающая в себе игру слов: *король, Кинг*.

¹³ Основная фонетическая идея, как и звуковысотная серия — 7 основных и 5 добавочных тонов, — выписаны Берио в наброске пьесы (см.: Григорьева Г. С. 126–128).

Flauto: *sempre senza vibrato*, *ff pppp (come la voce)*

Clarinetto (B): *pppp (come la voce)*

Violino: *sord. senza vibrato*, *pppp (come la voce)*, *pont.*

Violoncello: *sord. senza vibrato*, *pppp (come la voce)*, *pont.*

Voce: *pppp (come gli strumenti: non più f)*, (i) (3) --- (a) --- (o) --- (u) ---

Piano: *ff*, *pppp*, *due ped. sempre*

ческого ряда. Три первых проведения используют пермутации звуков, при которых на повторяющиеся тоны серии каждый раз попадает иная гласная или дифтонг; обновляются также ритм и тембр. В четвертом проведении фонетической серии устанавливается ее основной вид, соответствующий будущей строке с именем Мартина Лютера Кинга. Далее ряд обрastaет слогами (*ma, lu*), готовящими заключительную строку, постепенно активизируется и динамика, достигая кульминации на слове «King» — самом широком (тритоновом) интонационном броске.

Дальнейшая разработка фонетической идеи связана с расширением шкалы звуков человеческого голоса и использованием сложносоставной текстовой основы в виде полиязычного коллажа. Эта направленность характеризует ряд сочинений Беріо, возникших в сотрудничестве с поэтом и литературоведом Э. Сангвинети: «Epifanie» («Эпифания») для меццо-сопрано и оркестра (1959–1961)¹⁴, «Laborintus II» («Лаборинтус II») для вокального трио, восьми актеров, чтеца, инструментального ансамбля и маг-

¹⁴ Сочинение дважды переработано — в 1965 году и в 1991–1992; в последней версии оно получило заголовок «Epiphanies» («Эпифании»).

нитной ленты (1965) и «A-Ronne» («А-Ронне») для восьми голосов (1975)¹⁵, а также такие знаковые для композитора опусы, как *Symphonia* (Симфония) для восьми голосов и оркестра (1968–1969), *Opera* (Опера) (1969–1970) и «Сого» («Хор») для голосов и инструментов (1975–1976)¹⁶.

Текстовый коллаж является также основой композиции **«Cries of London» («Крики Лондона») для восьми певцов** (1975)¹⁷. Опус создан под впечатлением слышанных автором на Сицилии выкриков уличных торговцев — демократичность стилевой ориентации обусловлена и желанием воспроизвести специфический «аромат улицы», и посвящением сочинения солистам ансамбля «Swingle Singers II»¹⁸. Тексты подлинных выкриков уличных зазывал скомпонованы самим Берио¹⁹, сюда же вмонтирован текст шансон К. Жанекена «Крики Парижа». Семичастный цикл выстроен как рондо с четырехкратным проведением рефрена (части I, IV, VI, VII) — музыкально-текстового и текстового (финал²⁰); формы отдельных разделов организованы по принципу куплетности или на основе сквозного строения. Структуре целого свойственны черты концентричности, проявляющиеся в симметрии скерцозных эпизодов (II, IV) относительно центральной части (III). Музыкальный ряд «Криков» достаточно прост и исходит из песенных структур — это заметно в ладовой организации, фактуре, мелодике. Наиболее очевидна опора на фольклорный песенный прототип в I части с ее куплетно-вариационным строением. Музыкально-текстовый рефрен представлен песенной строфой «These are the cries of London town» («Это крики Лондона»). Опора на натуральный е-moll становится далее «тоникальным» рефреном цикла (III, V, VII части). В разделах II и VI «колорит улицы» обыгрывается через текстовую полифонию, воспроизводящую приемы гокета. Здесь, как и в других сочинениях, композитор использует фонетические ряды гласных или гласных в комбинации с согласными (см. части II, III, VI, VII) — их единовременное развертывание в контексте тембровой вертикали в сочетании с терпкими секундовыми «трениями» рождает эффект наслоения уличных голосов:

¹⁵ Также существует в виде версии, записанной на магнитную ленту.

¹⁶ Композиция «Сого» реализует идею объединения народного и академического музицирования, а также тенденцию инструментализации вокального параметра: 40 певцов рассредоточены внутри оркестра из 40 инструменталистов по принципу тесситурной близости.

¹⁷ В первоначальной редакции 1973–1974 годов — для шести певцов.

¹⁸ Этот же коллектив Берио имел в виду при написании Симфонии и композиции «A-Ronne».

¹⁹ В плане «аутентики» особенно выделяется музыкальная фраза со словами «old clothes to sell» — соло тенора в VI части, выполняющее функции местного рефрена.

²⁰ Наряду с рефреном, финал включает текстовый монтаж из разных частей цикла — неслучайно эта часть носит название «Cry of cries» («Крик криков»).

60

S. [u i u i] [u i u i]
[a] [o] [a] [o] [a] [o] [a] [o] [a] [o] [a] [o] [a] [o] [a]

A. *p* a rare con - [fection]
p

T. *p* a rare rare con - [fection]
p *mf* > con - [fection]

B. [e] [i] [e] [i] [e] [i] [e] [i] [e] [i] [e] [i] [e] [i]
[e] [o] [a] [e] [o] [a] [e] [o] [a] [e]

Приверженец концепционного уровня творчества, увлеченный идеей обогащения языка музыки не за счет технических средств или насилия над естеством тембра, но через исследование его внутренних ресурсов, Беріо говорил:

Я не питаю интереса к звуку как таковому — и еще менее к звуковым эффектам, будь то вокальные или инструментальные по происхождению. Я работаю со словами, так как я нахожу в них новый смысл, анализируя их акустически и музыкально. Я заново открываю слово. <...> Меня интересует в музыке то, что имитирует и в некотором роде описывает чудесный феномен, лежащий в основе языка: звук, становящийся смыслом²¹.

²¹ Беріо Л. Фрагменты. С. 117.

Литература

- Берио Л.* Отзвуки праздника (фрагмент) // Музыкальная жизнь. 1988. № 21. С. 26–27.
- Берио Л.* Постигание музыки — это работа души: Беседа с О. Игнашевой // Советская музыка. 1989. № 1. С. 126–129.
- Берио Л.* Размышление о двенадцатитоновом коне / пер. с нем. Е. Окуневой // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / ред.-сост. Т. Кюреган, В. Ценова. М., 2009. С. 195–200.
- Берио Л.* Фрагменты из интервью и статей / пер. Л. Кириллиной // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. Вып. 2. М., 1995. С. 110–125.
- Григорьева Г.* Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений»: Учебное пособие. М., 2004.
- Кириллина Л.* Лючано Берио // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. Вып. 2. М., 1995. С. 74–109.
- Лючано Берио* // История зарубежной музыки. XX век: Учебное пособие / отв. ред. Н. Гаврилова. М., 2005. С. 316–331.
- Теория современной композиции: Учебное пособие / отв. ред. В. Ценова. М., 2005.
- Albéra P.* Matériaux et composition: sur trois oeuvres vocales de Luciano Berio // Canadian University Music Review. 1983. IV. P. 66–91.
- Anhalt I.* Berio's «Sequenza III»: a Portrait // Alternative Voices. Toronto, 1984. P. 25–50.
- Avron D., Lyotard J.-F.* «A Few Words to Sing»: Sequenza III // Musique en jeu. 1971. № 2. P. 28–44.
- Berio / ed. by E. Restagno. Torino, 1995.
- Berio L.* Meditation über ein Zwölf-ton-Pferd // Melos. 1969. № 7/8. S. 293–295.
- Berio L.* Musik und Dichtung — eine Erfahrung // Darmstädter Beiträge zur neuen Musik. 1959. № 2.
- Berio L.* Two Interviews with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga / ed. by D. Osmond-Smith. London, 1985.
- Demierre J.* «Circles»: E. E. Cummings lu par Luciano Berio // Contrechamps. 1983. № 1. P. 123–180.
- Dressen N.* Sprache und Musik bei Luciano Berio: Untersuchungen zu seinen Vokalkompositionen. Regensburg, 1982.
- Eco U.* Pensée structurale et pensée sérielle // Musique en jeu. 1971. № 5. P. 45–56.
- Menezes F.* Luciano Berio et la phonologie: une approche jakobsonienne de son oeuvre. Bern, 1993.
- Osmond-Smith D.* Berio. Oxford, 1991.
- Schnaus P.* Anmerkungen zu Luciano Berios «Circles» // Musik und Bildung. 1978. X. S. 489–497.
- Stacey P. F.* Contemporary Tendencies in the Relationship of Music and Text, with Special Reference to «Pli selon pli» (Boulez) and «Laborintus II» (Berio). New York, 1989.
- Stoianova I.* Luciano Berio: chemins en musique // Revue musicale. 1985. № 375–377.

6.11. «Манифест постмодернизма»:

Лючано Берио — Симфония для восьми голосов и оркестра

Симфония для восьми голосов и оркестра (1968–1969) является одним из самых масштабных проектов Лючано Берио. Написанная к 125-летию Нью-Йоркского филармонического оркестра, она знаменует возрождение циклической разновидности жанра, на границе 1950–1960-х уступившей место камерным образцам и *музыке для состава*. По свидетельству самого композитора, при создании произведения он руководствовался этимологией слова *sinfonia*, акцентируя момент «совместного звучания», созвучия голосов и инструментов. Идея со-звучания проецируется и на целостную концепцию сочинения, реализуясь в музыкальном, текстовом и стилевом аспектах, соединении мифа и хроники, высокого и бытового, вечного и преходящего.

Необычен исполнительский состав: в симфонический оркестр (тройной состав), предполагающий стереофоническую пространственную рассадку, дополнительно введены фортепиано, два саксофона, электрогитара, электроорган, электроклавесин; вокальная партитура была предназначена для исполнения октетом «Swingle Singers»¹. В первой редакции Симфония представляла собой четырехчастную композицию; V часть, сообщившую целому черты концентричности, Берио включил в цикл позднее².

Симфонию можно рассматривать как манифест постмодернизма. Ее концепция, обращенная к прошлому и настоящему искусства, — в стилистической и стилевой многоплановости, причудливости и непредсказуемости смешения разного. «Музыкальная разноголосица», преднамеренная и принципиальная эклектика Ч. Айвза здесь умножены многоязычием и политекстовостью, музыкально-стилевой контраст обрел качество предельности. Специфика музыкального мышления XX века, предугаданная Айвзом, возведена Берио в некий принцип уже в иной, постмодернистский период, и в этом заключена суть неопрограммности на пути к индивидуализированным полистилистическим концепциям конца 1960–1970-х годов.

Индивидуализация художественного замысла заложена в текстовой «программе», постмодернистским образом смешивающей фрагменты бразильских мифов, взятых из трудов антрополога-структуралиста К. Леви-Стросса «Сырое и варёное», отрывки из романа С. Беккета «Неназываемый», цитаты из текстов Дж. Джойса, различного рода документальные материалы, бытовую лексику, фонетический слой, дополненный «конкрет-

¹ Звуковой образ этого коллектива ассоциативно соотносится с главными его исполнительскими векторами — джазовым вокалом и виртуозной транскрипцией классики, эти характеристики в «снятом» виде привносятся и в музыкальную ткань Симфонии.

² Зеркально-симметричный порядок частей второй версии сочинения с драматургическим центром — III частью — напоминает о конструкции «Circles» (см. раздел 6.10).

ными» звучаниями и сольфеджированием. Собственно музыкальный слой включает множество цитат и аллюзий, «нанизанных» на стержень музыки скерцо Второй симфонии Г. Малера, — речь об этом впереди.

Степень индивидуализированности формы предельна уже в I части, не имеющей структурных аналогов. Восьмиголосный ансамбль здесь — главное действующее лицо, а инструментальный пласт — фон, контекст, сонорный контрастирующий элемент. В музыке переплетены разные техники. Основной компонент хроматической звуковысотной ткани — центральный элемент системы (ЦЭС) — воплощен в структуре восьмизвучия, включающего нонаккорд и уменьшенное трезвучие. Основу звукообразования составляет большой минорный септаккорд *c-es-g-h*: это и лейтгармония, и диссонантная «тоника» произведения³. Техника ЦЭС лежит в основе формообразования I части: остинатные повторения аккорда *c-es-g-h* с добавлениями по вертикали (вплоть до 12 тонов⁴) образуют своего рода *рассредоточенные остинатные вариации*. Тянущийся аккорд то звучит ритмизованной в джазовой манере педалью хора (см. начало), то переходит в тянущийся фон электрооргана и электроклавесина с добавлением рояля и арфы, то выстраивается в многоголосное тутти оркестра и вокального ансамбля. Суть этих приемов чисто сонорная, ибо тембровые перекраски составляют главную задачу «продвижения», развития материала. Сонорика тембров предстает здесь в чрезвычайно изобретательном виде, чему способствует и выбор вокально-инструментальных средств, и специфические приемы звукоизвлечения — акцентная артикуляция и квазимпровизационная ансамблевая свобода в соотношении голосов⁵. При всей внешней простоте, почти абсурдности музыкальной и текстовой «событийности»⁶, симфоническая концепция являет себя в ассоциативных связях с семантикой тональности *c-moll*, мощнейших туттийных кульминациях, то есть в значительности скрытых музыкальных процессов. «Сонорика созвучий» и «сонорика линий» (термины Ю. Холопова) — важнейшие компоненты техники, создающей общий контур формы. Здесь четыре динамические волны, в кульминациях которых (буквы А, С, 6 тактов до J и 3-й такт L) звучат мощные оркестровые тутти, представляющие двенадцатизвуковые

³ III часть фактически написана в *c-moll* с политональными и сонористическими напластованиями, и это не только тональность малеровского скерцо, но и ответ внутрициклического единства; роль *c-moll* существенна и в двух заключительных частях цикла, репризных по своей функции.

⁴ См. начальный аккорд Симфонии с основанием *d* — полиаккорд в структуре восьмизвучия, включающего нонаккорд и уменьшенное трезвучие.

⁵ Джазовые элементы становятся определяющими в стилистическом наклонении музыки.

⁶ Так, текст соединяет разные планы: баритон читает не связанные по смыслу фрагменты из «Сырого и варёного», а остальные голоса ансамбля либо обыгрывают фонетический материал в виде сонорно-полифонической имитации гласных, либо подключаются к ансамблевой «игре в слова» вместе с баритоном.

полиаккорды на основе ЦЭС, а между кульминациями располагаются тембросонорные вариации рассредоточенного типа. Динамика подъемов и спадов регулирует процесс формообразования — типичная особенность сонорных музыкальных форм XX века. Сонорные приемы — тембровые метаморфозы, сгущения и разрежения фактуры, красочные преобразования точек, линий и созвучий — создают преднамеренно статический характер музыки, реализуемый в индивидуализированной четырехфазной композиции. Шесть вступительных и восемь заключительных тактов, репризные по отношению друг к другу, служат обрамлением целого.

II часть Симфонии «O King» имеет программный характер эпитафии, оригинально воплощенный с помощью фонетической серии текста и вариантно-серийной звуковысотной структуры⁷. Строфический принцип трактуется в высшей степени индивидуально, получая воплощение средствами Klangfarbenmelodie с тончайшими приемами тембрового варьирования в пяти проведениях, с продолжающим I часть обыгрыванием фонетического материала, с необычным сочетанием *lamento* и джазовых оттенков в звучании вокального ансамбля. Индивидуализированная форма II части строится на основе типовой вокальной структуры (строфичность).

III часть представляет собой огромный коллаж, фундаментом которого служит музыка скерцо Второй симфонии Г. Малера⁸, отсюда же заимствован и заголовок — ремарка *In ruhig fließender Bewegung*⁹. Берио признавался: «<...> Это самая “экспериментальная” музыка, которую я когда-либо писал. Она — еще один образец памятного приношения, на сей раз — Малеру, творчество которого, похоже, несет на себе бремя всей истории музыки, — и Леонарду Бернстайну за его незабываемое исполнение симфонии “Возрождения” в сезоне 1967/68 года. Результат — своеобразное “Путешествие на Цитеру”¹⁰, сделанное на борту третьей части Второй симфонии Г. Малера. Этот малеровский фрагмент трактуется как вместилище большого числа ассоциаций, которые множатся и разрастаются, будучи взаимосвязанными и вовлеченными в текучую структуру самого сочинения, взятого за основу»¹¹. И в другом месте: «Я давно намеревался предпринять исследование музыкального сочинения прошлого. Исследование творческое, которое

⁷ Анализ пьесы «O King» см. в разделе 6.10.

⁸ Основная тема скерцо Второй симфонии Малера (1894) — это автоцитата, тема песни «Проповедь святого Антония Падуанского рыбам» из вокального цикла «Волшебный рог мальчика» (1892). Музыка этой песни напоминала композитору «кружение танцующих фигур в ярко освещенном зале, куда вы заглядываете из ночной тьмы с такого расстояния, что музыка больше не слышна. Тогда жизнь становится для вас страшным сном, от которого вы, быть может, внезапно проснетесь с криком отвращения» (Малер Г. Письма. Воспоминания. М., 1968. С. 173).

⁹ В спокойно текущем движении (нем.).

¹⁰ «Путешествие на Цитеру» — название картины А. Ватто (1717).

¹¹ Берио Л. С. 114.

было бы в то же время анализом, комментарием и продолжением оригинала. Это согласуется с моим принципом: лучший способ для композитора проанализировать и прокомментировать пьесу — сделать нечто при помощи материала, извлеченного из этой пьесы. Самым плодотворным комментарием к симфонии или опере всегда была другая симфония или другая опера»¹².

По словам А. Шнитке, Берио создает здесь новый тип тематизма, где *семантической единицей становится не интонация, а целый интонационный блок (цитата)*, — реализация этой концепции осуществлена в форме *полистилистических вариаций на cantus firmus*, в функции которого выступает малеровское скерцо¹³. На эту непрерывно звучащую основу наложен сплошной поток цитат из произведений Баха (Первый Бранденбургский концерт), Бетховена (Шестая и Девятая симфонии), Брамса (Концерт для скрипки с оркестром, Четвертая симфония), Берлиоза («Фантастическая симфония»), самого Малера (Четвертая и Девятая симфонии), Р. Штрауса («Кавалер розы»), Хиндемита (Камерная музыка № 4), Дебюсси («Море»), Равеля («Вальс», «Дафнис и Хлоя»), Шёнберга (Пять оркестровых пьес ор. 16), Берга (Скрипичный концерт и «Воццек»), Веберна (Вторая кантата), Стравинского («Агон», «Весна священная»), Булеза («Дар»), Штокхаузена («Группы») и других композиторов, причем критерием отбора цитат служит наличие взаимосвязи между ними и музыкой скерцо (вальсовость, гаммообразные ходы, мажороминорное «мерцание», квартовый ход и т. д.). Поданные с минимумом трансформации, цитаты максимально «прилажены» друг к другу — этот тематический материал, а также многочисленные ассоциативные связи и аллюзии композитор называет «документальным материалом», отношение же между музыкой и текстом, с его точки зрения, предстает как «толкование снов»¹⁴.

Сложная трехчастная форма с трио у Малера отличается классической четкостью, в то время как форма III части Симфонии Берио, как бы накладываясь на структуру скерцо, представляет собой не имеющую аналогов композицию. Это происходит потому, что, используемая в качестве своеобразной *метацитаты*, музыка Малера (в оригинальной малеровской инструментовке) звучит лишь временами, как бы всплывая из глубины и вновь погружаясь в нее¹⁵.

Внутри словесного текста структурообразующую роль играют фрагменты из романа Беккета «Неназываемый», перемежаемые звуками сольфе-

¹² Цит. по: Кириллина Л. С. 94–95.

¹³ См.: Шнитке А. С. 88, 91. Метод Берио оказал огромное влияние и на концепцию полистилистики в творчестве самого Шнитке.

¹⁴ См.: Ландман Л. С. 59–60.

¹⁵ Об «образе реки, текущей через постоянно меняющиеся ландшафты, уходящей временами под землю — и появляющейся на поверхности в иной, отличающейся местности» в музыке этой части говорит сам автор (см.: Берио Л. С. 115).

джио, бытовыми разговорами, цитатами из «Улисса» Джойса, политически-ми лозунгами парижских митингов 1968 года, обрывками разговоров Берио с семьей, интонированием с сольмизацией, а также фонетическим материалом в виде гласных звуков. Причудливое наслоение этих пластов, выведение на первый план то одного, то другого, взаимозаменяемость с использованием приема перемены фактурной функции происходит через ряд аллюзий, осуществляющих «ссылки на скерцо»¹⁶. Словесный и музыкальный коллажи как будто независимы друг от друга, однако иногда их смыслы пересекаются. «Ссылки» разного рода — во внешне хаотичном, но строго продуманном расположении пестрого текстового материала: например, ремарка первого баса «кажется, будет исполняться скрипичный концерт в другой комнате, на три четверти» сопровождается цитатами из II и I частей Скрипичного концерта Берга (тт. 10–20 буквы С); цитата из «Игры волн» Дебюсси (II часть «Моря») — комментарием «как игра волн» в партии второго тенора (тт. 2–10 буквы Е); фраза первого тенора «хорошо знакомая пассакалия» — цитатой пассакалии из Четвертой симфонии Брамса (один такт до буквы Q — тт. 1–2 после буквы Q). Таких примеров в партитуре множество, они составляют как самостоятельный смысловой, так и технико-стилистический ряд¹⁷. А. Шнитке указывает на цитату из «Воццека» Берга (буква Т) как на образец «подводных» ассоциативных связей, более сложных, нежели лежащие на поверхности текстово-иллюстративные и интонационные: восклицания Капитана и Доктора, слышащих, как тонет Воцтек («Hören Sie? Ja dort! — Jesus! Das war ein Ton!»), косвенно отсылают к песне из малеровского цикла о проповеди Антония Падуанского рыбам. С одной стороны, возникает внешняя образно-литературная связь, с другой — во всех случаях (в сцене из «Воццека», Скерцо Малера и III части Симфонии Берио) воссоздано ощущение зыбкости, уходящей из под ног почвы¹⁸.

III часть развивает идею неопрограммности, исходящей из текстового и музыкального рядов. *Новый эклектизм*, заключающийся в свободном выборе разностилистических элементов, определяет уникальность этой формы, фрагментарность и калейдоскопичность музыкального материала которой отражают идею невозможности формального и идейного совершенства, присущего музыке XIX века. Эту мысль подчеркивает и Шнитке, видя в сознательном разрушении музыкальной структуры трагический смысл: «“Как невозможно вернуть этим прекрасным воспоминаниям реальную жизненность, так невозможно и восстановить разрушенную потрясениями идеологических демистификаций и изъеденную скептической рефлексией тотального техницизма живую музыкальную форму (если иметь в виду именно форму, а не конструкцию)”, — как бы утверждает компози-

¹⁶ Ландман Л. С. 61.

¹⁷ Более подробно о диспозиции музыкального и текстового материала см.: Коробейникова Е.; Коробова А.

¹⁸ См.: Шнитке А. С. 90.

тор, доказывая это экспериментом рождения и неизбежной преждевременной гибели новой полистилистически-контрапунктической формы»¹⁹.

IV часть, при всей необычности технико-стилистических средств, сохраняет сходство с классической структурой. По характеру она продолжает музыку части «O King», ибо признаки *lamento* в условиях главенствующего тембра вокального ансамбля достаточно ощутимы. Они основаны на фонетическом ряде гласных, который, в свою очередь, «вытянут» из ключевой синтагмы «*Rose de sang, doux appel bruyant*» («Кровавая роза, нежный шумный зов»)²⁰; отсюда же заимствован и ряд согласных, произносимых в определенные моменты изложения материала на манер «текстового каданса». Озвучение согласных членит форму, которая представляет собой оригинальную четырехфазную композицию, последовательно развивающую комплекс сонорных средств²¹ исходную интонацию (большая секунда), постепенно разрастающуюся до хроматических полиаккордов.

Кантабельность сонорного типа — качественно новое явление в музыке второй половины XX века, продолжающее нововенский принцип *Klangfarbenmelodie*, однако осуществляющее его в ином контексте, где связность, возврат к непрерывности звучания являются одним из ярких проявлений симфонической концептуальности, стилистической многоплановости. Четырехфазная конструкция IV части может быть определена как *сонорные вариации*, использующие принцип продвижения (прорастания) от исходной секундовой интонации с последующим тембровым и динамическим развитием.

Финал симфонии столь же необычен по форме, как и другие части. Классическую функцию синтезирования в финале тематического материала предыдущих частей, известную по множеству симфонических циклов XIX–XX веков, Берно трактует сквозь призму постмодернистской концепции. Тематизм первых трех частей воспроизводится здесь в оригинальной форме: например, музыка IV части представлена в виде дважды воспроизводимых начальных секундовых комплексов (4 такта до буквы А, буква В)²², полиаккорд I части (ЦЭС) проходит через весь финал, периодически организуя вертикаль в разных тембровых вариантах²³, а материал II части в более сложном сонорном изложении «всплывает» при воспроизведении целостных фрагментов «O King» (буквы D, G–H). В музыкальную ткань включены и реминисценции III части²⁴ — политематический, разностилистический и «разнотекстовый»

¹⁹ Шнитке А. С. 90–91.

²⁰ Текст, впервые появившийся в I части, во фрагменте, соответствующем буквам Е–Н партитуры.

²¹ Сонорика тянущихся линий и образующихся путем их разрастания сонорных созвучий.

²² Вербальный текст IV части звучит в начальных тактах финала.

²³ Он же завершает финал, выполняя репризно-обрамляющую функцию.

²⁴ Характеризуя Финал в целом как *реминисцентную форму*, Л. Ландман указывает на т. 27, в котором появляется квартовый затакт из малеровского скерцо, а также скри-

контекст финала продолжает ее идею, выполняя, в то же время, и функцию итогового осмысления всей концепции. Сонорная природа тематизма — как музыкального, так и вербального — реализуется в стилистически разнородной структуре, объединенной действием свинговой стилистики вокального пласта. В этой свободной сквозной композиции ощутимы и элементы классического формообразования: рефренные вкрапления комплекса ЦЭС, реминисценции сонорных вариаций во II и IV частях, репризная функция последних тактов финала по отношению к началу цикла.

Новизна Симфонии Берио — в абсолютной индивидуализированности ее замысла, структуры целого и отдельных частей, всей эстетической концепции, явившейся отражением современной ей *транскультурной* (по Берио) духовной ситуации и постмодернистского (поставангардного) типа мышления. Будучи противником элитарности и «стерильности» музыкального языка, композитор утверждал:

Всё время присутствующий шум истории предлагает нам много возможных вариантов. И мы способны фильтровать этот шум, ответственно и сознательно выбирая либо одно, либо другое и пытаюсь понять, какое сочетание избранных и пропущенных через фильтр явлений лучше всего соответствует нашим потребностям и позволяет лучше понять самих себя. Это верно как в отношении музыкальных процессов и функций, так и любых других.

...Никакой *tabula rasa* не может быть, особенно в музыке²⁵.

Литература

- Берио Л. Размышление о двенадцатитоновом коне / пер. с нем. Е. Окуневой // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / ред.-сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. М., 2009. С. 195–200.
- Берио Л. Фрагменты из интервью и статей / пер. Л. Кириллиной // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. Вып. 2. М., 1995. С. 110–125.
- Григорьева Г. Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений»: Учебное пособие. М., 2004.
- Кириллина Л. Лючано Берио // XX век. Зарубежная музыка: Очерки и документы. Вып. 2. М., 1995. С. 74–109.
- Коробейникова Е. «Симфония» Лючано Берио в ситуации «диалога культур» // Приношение музыке XX века: Сб. статей / сост. А. Коробова, М. Городилова. Екатеринбург, 2003. С. 107–128.
- Коробова А. Диспозиция вербального текста в третьей части Симфонии Берио // Приношение музыке XX века: Сб. статей / сост. А. Коробова, М. Городилова. Екатеринбург, 2003. С. 129–141.

пичное соло из Камерной музыки № 4 Хиндемита в качестве одной из цитат (см.: Ландман Л. С. 71).

²⁵ Цит. по: Берио Л. С. 113.

- Ландман Л.* О некоторых особенностях творческого метода Л. Берлио (на примере анализа Симфонии для восьми голосов и оркестра): Дипломная работа / науч. руководитель Э. Денисов; Московская консерватория. М., 1981.
- Лючано Берлио* // История зарубежной музыки. XX век: Учебное пособие / отв. ред. Н. Гаврилова. М., 2005. С. 316–331.
- Шнитке А.* Третья часть Симфонии Л. Берлио // *Шнитке А.* Статьи о музыке / ред.-сост. А. Ивашкин. М., 2004. С. 88–91.
- Altmann P.* «Sinfonia» von Luciano Berio: eine analytische Studie. Wien, 1977.
- Berio* / ed. by E. Restagno. Torino, 1995.
- Berio L.* Two Interviews with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga / ed. by D. Osmond-Smith. London, 1985.
- Hicks M.* Text, Music and Meaning in Berio's «Sinfonia», 3rd Movement // Perspectives of New Music. 1981–1982. XX. P. 199–224.
- Osmond-Smith D.* Berio. Oxford, 1991.
- Osmond-Smith D.* From Myth to Music: Lévi-Strauss's «Mythologiques» and Berio's «Sinfonia» // Musical Quarterly. 1981. LXVII. P. 230–260.
- Osmond-Smith D.* Playing on Words: a Guide to Luciano Berio's «Sinfonia». London, 1985.
- Stoïanova I.* Luciano Berio: chemins en musique // Revue musicale. 1985. № 375–377.

6.12. Сонорная модальность:

Джон Кейдж и его *prepared piano* —

«*Bacchanale*», «*Sonatas and Interludes*», «*Second construction*»

(«*Music for Marcel Duchamp*», «*A Room*», «*A Valentine out of Season*»,

«*Prelude for Meditation*», «*The Perilous Night*»)

Ярчайший новатор, первооткрыватель, философ и путешественник, революционер и изобретатель, живописец, поэт, именующий себя *декомпози-тором*, **Джон Кейдж**¹ вошел в историю современного искусства как глава

¹ Джон Кейдж (1912, Лос-Анджелес — 1992, Нью-Йорк) в 1928 поступил в Pomona College (Клермонт, штат Калифорния), от обучения в котором отказался спустя два года. В течение 18 месяцев проживал в Европе, изучая поэзию, живопись и музыку. В 1931 по возвращении в Америку самостоятельно занимался композицией, а также брал уроки игры на фортепиано у Р. Булига (1932–1933). В 1933 изучал гармонию и композицию под руководством А. Вайса, в 1933–1934 посещал класс Г. Кауэлла в Новой школе социальных исследований (New School for Social Research, Нью-Йорк). В 1933–1935 занимался гармонией, контрапунктом и формой с А. Шёнбергом — как в качестве вольнослушателя Южнокалифорнийского и Калифорнийского университетов (University of Southern California, University of California, Los Angeles — UCLA), так и частным образом. В конце 1930-х годов занимался разными видами деятельности, в том числе работал аккомпаниатором танца в UCLA. С 1938 — преподаватель в Mills College (Калифорния), а также преподаватель и аккомпаниатор на танцевальном отделении Школы искусств Корниш (Cornish School of the Arts, Сиэтл), где организовал ансамбль ударных (West Coast Percussion Ensemble, 1938). В 1941 читал курс лекций по современному искусству в Чикагской школе дизайна (Chicago School of Design) и работал в качестве аккомпаниатора в Университете Чикаго (University of Chicago). С 1944 по 1966 годы — музыкальный директор Танцевальной компании М. Каннингема. Изучал религию, философию и традиционную музыку Индии под руководством Гиты Сарабхай (с 1946), параллельно осваивая труды искусствоведа Ананды К. Кумарасвами. Проходил двухгодичный курс лекций по философии дзэн-буддизма у Дайсэцу Судзуки в Колумбийском университете (Columbia University). В 1948, 1950 и 1952 годах проводил летние курсы современной музыки в Black Mountain College (Северная Каролина); в 1949–1950 читал лекции в Гарварде и других университетах США; осуществил несколько европейских турне с Д. Тюдором и Танцевальной труппой М. Каннингема (1950–1960-е). В 1956–1960 читал курс лекций по экспериментальной музыке в Новой школе социальных исследований, в 1960–1961 работал в Центре ускоренного обучения при Весплеанском университете (Wesleyan University, Мидлтаун). С 1965 — директор Фонда современных исполнительских искусств и президент Фонда Каннингема; преподаватель нескольких университетов США. В 1988 посетил СССР. В том же году в рамках программы «The Charles Eliot Norton Lectures» прочел курс лекций в Гарвардском университете. Обладатель ряда престижных премий и наград, в том числе: Guggenheim Foundation (1949), Karl Szuka Prize, Kyoto Prize (1989), Skowhegan Medal (1990). Член Национальной академии искусств и литературы (1968), почетный член Американской академии искусств и наук (1978).

экспериментального направления, создатель оригинальных концепций и методик сочинения. Установка на производство радикально нового, не имеющего аналогов в прошлом, и, вместе с тем, стремление расширить мир музыки, впустив в него всё звучащее и незвучащее — природу, быт, естественные и искусственно сконструированные шумы и звуки, тишину, жест, движение, цвет, объем, изображение и слово, — порождает феномен художественной вселенной и творческого наследия Кейджа, не поддающийся каталогизации и оценке с позиции выработанных исторической практикой норм.

Концепция *взаимопроникновения*, «собирания» различного в едином, как и восприятие окружающего мира в качестве звучащей материи сложились у Кейджа под влиянием религиозно-философских положений дзэн-буддизма. Вот лишь некоторые высказывания композитора, отражающие систему его представлений о назначении художника: «В жизни мы сталкиваемся с событиями, обладающими уникальными качествами и характеристиками. Препарированное фортепиано, впечатления, полученные в результате совместной работы с художниками и друзьями, изучение дзэн-буддизма, блуждание по полям и лесам в поисках грибов — всё это научило меня получать удовольствие от вещей, как они есть, как они происходят сами по себе, а не какими они должны или обязаны или вынуждены быть»; «Обязанность композитора не сочинять, а принимать»².

«Я рассматривал искусство не как посредника в общении между художником и слушателями, а как деятельность в форме звуков, в которой композитор позволяет звукам быть самими собой, и в этом пребывании звуков самими собой открывает ум людей, дающий много возможностей, ранее им не известных»³.

«Ответственность художника состоит в том, чтобы имитировать природу ее способом действия»⁴.

С именем Кейджа связаны открытия в областях звука и звуковысотности, ритмических структур, тембра, формы, нотации, жанра, инструментария и способов игры на нём; им были предсказаны и разработаны многие из возможных путей и принципов развития музыкального искусства XX века — сонорика и сонористика, электронная (в том числе, *live electronic*), конкретная, пространственная, графическая, вербальная и виртуальная музыка, алеаторика и метод случайных действий, техника 25-звуковых хроматических рядов и техника временных пределов (*time-bracket technique*), репетитивность, индетерминизм и вариабельность, концептуализм, акциональность и музыкальный дизайн. Романтик, уверовавший в безграничность музыкального материала, утопист, одухотворенный идеей сти-

² Переверзева М. Джон Кейдж. С. 64–65, 66.

³ Цит. по: Там же. С. 67.

⁴ Кейдж Дж. Автобиографическое заявление. С. 20.

рания границ между жизненными процессами и искусством, превращения жизни в искусство, а искусства — в жизнь, Кейдж подверг сомнению идею предоформленности звучания, прогнозируемости звукового события, а вместе с этим — и понятие произведения как законченной целостности, несущей определенный и ожидаемый смысл.

Одной из важнейших составляющих музыкально-художественной концепции Кейджа является категория новизны звучащего материала⁵: как и его коллеги-авангардисты, он экспериментирует с шумами, электроникой, звуками окружающей среды, добивается необычных эффектов, используя нетрадиционные приемы игры и необычные тембровые комбинации. Однако главным открытием композитора в этой сфере становится изобретение *prepared piano* — *подготовленного (препарированного) рояля* — и связанной с ним техники *сонорной модальности*⁶ как принципа организации музыкального материала.

Вызванный к жизни чисто утилитарными задачами⁷, «соноряль» Кейджа⁸ обрел статус самоценного инструмента, обладающего богатой палитрой звучаний и воплотившего радикально обновленный образ фортепиано — в большей степени ударного и шумового, в меньшей — мелодического и высотно определенного⁹. Его звуковой материал, порождаемый разнообразными способами конвенциональной и неконвенциональной игры, включает музыкальные и шумовые «события» во всем спектре высотных и тембровых характеристик, находящихся в прямой зависимости от предмета препарации, способа контакта этого предмета со струной, а также от степени интенсивности атаки звуко- или шумоизвлечения¹⁰. Подготавливая рояль к звуковой реализации того или иного опуса, Кейдж использует

⁵ По словам Ю. Холопова, «Кейдж принадлежит к тем, кто сделал новую эру искусства звуков» (Холопов Ю. С. 82).

⁶ Термин «сонорная модальность» предложен М. Переверзевой (см.: Переверзева М. Сонорная модальность).

⁷ В 1938 году Кейдж принимал участие в подготовке сценического проекта танцовщицы Сивиллы Форт. Для сопровождения ее танца в африканском стиле была необходима специфическая звучность в духе ансамбля ударных инструментов, однако предполагаемая сценическая площадка могла вместить лишь небольшой рояль. Так возникла идея изменить звучание фортепиано, уподобив его индонезийскому гамелану (см.: Кейдж Дж. Автобиографическое заявление. С. 20).

⁸ Термин М. Переверзевой.

⁹ Как остроумно замечают составители сборника экспериментальных фортепианных пьес американского авангарда, рояль оказался «не конечным “продуктом” с заданными свойствами и способами использования, но как бы своего рода “полуфабрикатом”, открытым для любых модификаций и экспериментов» (Ивашкин А., Хитрук А. С. 3).

¹⁰ По словам исследователя, «эти соноры “бурчат” и “гудят”, как гонги, “шумят” и “бубнят”, как том-томы, наконец, “переливаются” и “звонят”, как колокольчики, изменяя окраску, как хамелеоны <...>» (Переверзева М. Сонорная модальность. С. 127).

имеющиеся в наличии подручные средства, вставляя между струн фрагменты резины, фетра, дерева или металлические объекты — болты, шурупы (с гайками или без); партитуры сочинений сопровождают инструктивные таблицы с описанием необходимого «инструментария», при этом автор указывает и его приблизительный размер, и то, какая струна из общего хора должна быть задействована, и на каком расстоянии от демпфера следует разместить предмет препарации¹¹. Впрочем, учитывая отличие конструкции роялей разных фирм производителей, Кейдж всякий раз оставляет за исполнителем право поиска лучшего решения, оговаривая лишь желаемый результат: достижение хорошего резонанса. Фактически для каждого нового исполнения пьесы требуется и создание нового *prepared piano* — в контексте актуальной для различных национальных школ общеевропейской направленности к алеаторике и индетерминизму эта идея бесконечного звукового обновления, опирающаяся на непрогнозируемость результата, представляет собой одну из многих версий взаимодействия стабильных и мобильных компонентов композиционного процесса¹².

Интерес Кейджа к изобретенному им инструменту продлился чуть более десятилетия, с конца 1930-х и до начала 1950-х годов. Подобно написанным в этот период опусам для фортепиано, ансамбля ударных и музыке для игрушечного фортепиано, многие пьесы для препарированного рояля имели прикладное значение, будучи созданы специально для того или иного танцевального проекта: так появились «*Bacchanale*» («Вакханалия») (1938–1940), «*Totem Ancestor*» («Тотемный предок»), «*And the Earth shall Bear Again*» («И земля будет рождать вновь»), «*Primitive*» («Примитив»), «*In the Name of the Holocaust*» («Имени Холокоста») (1942), «*Our Spring Will Come*» («Наша весна придет»), «*Tossed as it is Untroubled (Meditation)*» («Подброшенное, в той же мере, как и непотревоженное (Медитация)») (1943), «*Root of an Unfocus*» («Корень несфокусированности»), «*Spontaneous Earth*» («Спонтанная земля») (1944), «*Daughters of the Lonesome Isle*» («Дочери

¹¹ Более подробно об «инструментовке» рояля см.: Дубов М.

¹² Говоря о подготовке рояля Кейджа как о «кустарной табулатуре» и называя его решение «ремесленным, эмбриональным», Булез, тем не менее, отдает дань этому новаторству, открывающему перспективы будущего: «Если вспомнить, что каждой клавише на большей части клавира соответствуют три струны, и вообразить их различные модификации с помощью различных материалов в определенных точках этих трех струн, то мы получим идею разнообразия и сложности звуков. Отныне указан путь к будущей эволюции музыки, где инструменты могут служить табулатурами, становящимися всё более совершенными, в создании некоего звукового мира» (Булез П. Тенденции недавней музыки // XX век. Зарубежная музыка: Очерки. Документы. Вып. 3 / под ред. Г. Арановского и А. Басовой. М., 2000. С. 144). Необходимо учитывать и то, что реальное звучание препарированного инструмента всегда будет не совпадать с нотным текстом, зафиксированным с помощью обычной графики. От случайных звуковых сочетаний и комбинаций Кейдж постепенно перешел к методу случайных действий — одному из своих важнейших композиционных открытий.

одинокого острова»), «Mysterious Adventure» («Таинственное приключение» (1945). В то же время ряд сочинений был создан вне зависимости от какой бы то ни было функциональности, как автономные музыкальные композиции — фортепианные: «A Room» («Комната»¹³, 1943), «The Perilous Night» («Опасная ночь»), «Prelude for Meditation» («Прелюдия для медитации»), «The Unavailable Memory of» («Недоступная память о...»), «A Valentine Out of Season» («Валентинов день вне сезона»), «A Book of Music» («Книга музыки») (1944) «3 Dances» («3 танца», 1945), «Music for Marcel Duchamp» («Музыка для Марселя Дюшана», 1947), «Sonatas and Interludes» («Сонаты и интерлюдии», 1946–1948), «Two Pastorales» («Две пасторали», 1952) — и ансамблевые и оркестровые пьесы с участием препарированного фортепиано: «Second Construction» («Вторая конструкция», 1940), «4 Dances» («4 танца») и «Amores» («Аморес») (1943), Concerto (Концерт, 1950–1951).

В своей музыке для подготовленного рояля Кейдж в равной степени свободен как от нормативов тональности, так и от канонов серийности, — центральным элементом (ЦЭ) его новой модальной системы становится ряд звуковых объектов (сонорных единиц), или *соноряд*¹⁴, составляющий основу гармонии данной пьесы и индивидуально избираемый для каждой композиции¹⁵. Все компоненты данной *звуковой шкалы* (*tones scales* — термин Дж. Кейджа) наделены определенными свойствами — высотностью, тембром, артикуляцией, и равноправны между собой. Так, шкалу звуков пьесы «*Bacchanale*» («*Вакханалия*») (1938–1940) образуют 12 соноров: *A-B-H-c-des-d-es-g-as-b-c¹-f¹*, — препарация двух из которых (*b* и *f¹*) осуществляется с помощью шурупов (один — с гайкой), а остальных — с помощью небольших полосок фетра¹⁶. Комбинаторика, оstinatное повторение и варьирование (с акцентным смещением) мелодико-ритмических формул на основе данного ряда выстраивают общую секционную конструкцию и составляют суть драматургической «событийности» пьесы¹⁷.

Центральным сочинением периода *prepared piano* является цикл «*Sonatas and Interludes*» («*Сонаты и интерлюдии*») (1946–1948), таблица препарации рояля которого составляет 45 сонорных единиц, включающих как высотные, так ударные и шумовые образования (см. пример 61).

¹³ Эта пьеса допускает исполнение в двух версиях: на обычном и подготовленном рояле.

¹⁴ Термин М. Переверзевой.

¹⁵ Характеризуя сонорную модальность Кейджа в целом как «*колористический лад*», М. Переверзева предлагает классифицировать звукоряды по типу составляющих их единиц: «*соноряды* (из сонорных комплексов, звучностей), *сонористические гаммы* (из шумов), *аппроксиматические гаммы* (из звуков приблизительной высоты)» (см.: Переверзева М. Сонорная модальность. С. 128, 129; Переверзева М. Джон Кейдж. С. 179, 180).

¹⁶ См. авторскую таблицу препарации в сборнике: Пьесы американских композиторов XX века для фортепиано / сост. А. Хитрук. М., 1991. С. 28.

¹⁷ Отсюда — прямой путь к репетитивной технике американских минималистов. См. раздел 7 настоящего пособия.

В предисловии к партитуре автор указывает на то, что «сурдины, изготовленные из разных материалов, размещаются между струнами испол-

61

TONE	MATERIAL	STRINGS LEFT TO RIGHT	DISTANCE FROM BRIDGE (INCHES)	MATERIAL	STRINGS LEFT TO RIGHT	DISTANCE FROM BRIDGE (INCHES)	MATERIAL	STRINGS LEFT TO RIGHT	DISTANCE FROM BRIDGE (INCHES)	TONE
16va				SCREW	2-3	1 1/4"				A
				MED. BOLT	2-3	1 1/8"				G
				SCREW	2-3	1 1/8"				F
				SCREW	2-3	1 1/8"				E
				SCREW	2-3	1 1/8"				E
				SM. BOLT	2-3	2"				D
				SCREW	2-3	1 1/8"				C
				FURNITURE BOLT	2-3	2 1/8"				C
				SCREW	2-3	2 1/8"				B
				SCREW	2-3	1 1/8"				B
				MED. BOLT	2-3	2 1/8"				A
				SCREW	2-3	2 1/8"				A
				SCREW	2-3	3 1/8"				F
				SCREW	2-3	2 1/8"				F
	SCREW	1-2	3 1/8"	FORM. BOLT + 2 NUTS	2-3	2 1/8"	SCREW + 2 NUTS	2-3	3 1/8"	F
				SCREW	2-3	1 1/8"				E
8va				FURNITURE BOLT	2-3	1 1/8"				E
				SCREW	2-3	1 5/16"				C
				SCREW	2-3	1 1/8"				C
				MED. BOLT	2-3	3 1/8"				B
				SCREW	2-3	4 1/8"				A
	RUBBER	1-2-3	4 1/8"	FURNITURE BOLT	2-3	1 1/8"				A
				SCREW	2-3	1 3/8"				G
				SCREW	2-3	2 3/8"				F
	RUBBER	1-2-3	5 1/8"							F
	RUBBER	1-2-3	6 1/8"	FORM. BOLT + NUT	2-3	6 1/8"				E
				FURNITURE BOLT	2-3	2 1/8"				E
	RUBBER	1-2-3	3 5/8"							D
				BOLT	2-3	7 1/8"				D
				BOLT	2-3	2				C
	SCREW	1-2	10	SCREW	2-3	1	RUBBER	1-2-3	8 1/8"	B
	(PLASTIC (5/16" G))	1-2-3	2 5/8"				RUBBER	1-2-3	4 1/8"	G
Bva, Cva 15va, 16va	PLASTIC (OVER 1-2-3)	1-2-3	2 7/8"				RUBBER	1-2-3	10 1/8"	G
	PLASTIC (5/16" D)	1-2-3	4 1/8"				RUBBER	1-2-3	5 1/8"	D
	PLASTIC (OVER 1-2-3)	1-2-3	4 3/8"				RUBBER	1-2-3	9 3/8"	D
	BOLT	1-2	15 1/2"	BOLT	2-3	9/8"	RUBBER	1-2-3	14 1/8"	D
	BOLT	1-2	14 1/2"	BOLT	2-3	7 1/8"	RUBBER	1-2-3	6 1/2"	C
	BOLT	1-2	14 3/4"	BOLT	2-3	9/8"	RUBBER	1-2-3	14	B
	RUBBER	1-2-3	9 1/2"	MED. BOLT	2-3	10 1/8"				B
	SCREW	1-2	5 1/8"	LG. BOLT	2-3	5 1/8"	SCREW + NUTS	1-2	1	A
	BOLT	1-2	7 1/8"	MED. BOLT	2-3	2 1/4"	RUBBER	1-2-3	4 1/8"	A
	LONG BOLT	1-2	8 3/4"	LG. BOLT	2-3	3 1/4"				G
				BOLT	2-3	1 1/8"				D
	SCREW + RUBBER	1-2	4 1/8"							D
	ERASER (OVER D LOWER C) 2-3	1	6 3/4"							D

* MEASURE FROM BRIDGE.

зуемых клавиш таким образом, чтобы получить эффективную трансформацию фортепианных звуков в отношении всех их характеристик»¹⁸.

Изысканная тембровая композиция Кейджа обращена к утонченной чувственности неевропейской традиции: цикл отражает «неизменные эмоции» (расовые аффекты) индийской эстетики — «героику, эротику, удивление, веселье, печаль, страх, гнев, ненависть и общую для всех них тенденцию к спокойствию и созерцательности»¹⁹. Каждая из шестнадцати Сонат посвящена воплощению той или иной эмоции, функции четырех Интерлюдий — в переводе из одного аффекта в другой²⁰. И Сонаты, и Интерлюдии имеют секционное строение — границы секций выделены сменой метра, темпа, фактурного изложения, указанием знака репризы. Как правило, пьесы монотематичны, основаны на вариационных — ритмических, фигурационных, тембровых — преобразованиях исходных звуковых комплексов. Определенное количество соноров формирует соноряды, группирующиеся вокруг местных центров, нередко выполняющих функции «темы-мелодии». Так, в Сонате IV это ряды $as-h-c^1-d^1-des^1$ и $a^1-h^1-c^2-e^2-g^2$, с добавочными звуками e^1 , b^2 и d^3 (тембровый ансамбль с доминированием «металлических» звучностей образован с помощью сурдин в виде болтов, шурупов и кусочков пластика), с центрами в виде созвучий $h^1-c^2-e^2$ (верхний фактурный пласт в первой секции) и $as-h-c^1-des^1$ (нижний пласт во второй секции); в Сонате V — ряды $h-c^1-cis^1-d^1-es^1$ и $h^1-c^2-des^2-d^2-es^2$ с добавочным сонором as (комбинация металлических и резиновых заглушек) и центром в виде созвучия $h-c-cis-d-es$, представленного в двух регистровых версиях; в Сонате VIII — ряды $as-b^1-h^1-b^2-h^2$, $as^1-g^2-as^2-g^3$, $as-g^1-fis^2-as^2-g^4$, $as^2-es^3-fis^3-as^3$ и $g^3-a^3-c^4-d^4-es^4-e^4-g^4$ с добавочным сонором $f^{\#}$ (еще одно тембровое сочетание металлических и резиновых заглушек), с центром в виде созвучия $g^3-a^3-c^4-e^4-g^4$ (верхняя мелодическая линия).

Идея сонорной модальности дополнена разработкой числовых (метрических) рядов — последования особым образом структурированных временных отрезков, организующих ритм формы на разных уровнях: от количества долей в такте — до количества секций в масштабе всего произведения²¹.

¹⁸ Авторский комментарий и таблица препарации приведены по репринтному изданию: *Cage J. Sonatas and Interludes. Prepared piano. New York: Edition Peters, 1960.*

¹⁹ Дубинец Е. С. 183.

²⁰ Аналогично функции переключения слушательского внимания в Интермедиях «Книги для оркестра» В. Лютославского (см. раздел 6.5). М. Переверзева ссылается на указания Кейджа относительно 10-тактовых секций в Сонатах XIII–XVI, символизирующих покой и равновесие. Исследователь предлагает рассматривать Сонату I в аспекте воплощения эмоции гнева, Сонату V — эмоции героики, Сонату VI — эмоции удивления, Сонату XII — эмоции радости и Сонату XIV — эмоции страха и приводит мнение Дж. Притчетта, полагающего, что Соната III посвящена эротике, а Соната IX — аффекту страха (см.: *Переверзева М. Джон Кейдж. С. 188*).

²¹ Подробнее о числовых структурах в музыке Кейджа см.: *Переверзева М. Джон Кейдж. С. 201–224*; там же (на с. 220) приведена таблица ритмических структур всего цикла «Сонат и Интерлюдий».

Техника числовых рядов характеризует и пьесу «**Second Construction**» («Вторая конструкция», 1940) для ансамбля ударных (четыре исполнителя) с участием препарированного рояля²². Как и во многих других сочинениях Кейджа, партитуре предшествует предисловие, в котором автор указывает все тембровые звукоряды и дает директивы относительно игры на инструментах. Свои соноряды образуют группы санных колокольчиков (7 ступеней), том-томов (5 ступеней), храмовых гонгов и приглушенных (muted) гонгов (3 и 5 ступеней); за счет разницы звукоизвлечения²³ возникают мини-соноряды марак (2+2+2 ступени), малого барабана и там-тама (по 2 ступени) и даже водного гонга, который при опускании в бадью с водой меняет «тон».

Числовые (метрические) структуры выявляются во внутреннем членении секций. Общая конструкция пьесы образована последовательностью 16 секций, каждая из которых составлена из 16 тактов, сегментированных по модели 4-3-4-5²⁴. Партия фортепиано выстраивается на основе двух звуковых шкал, разведенных по разным секциям формы: E_1-F_1 -с (секции II, IV, VII, XI-XIII) и $a-c^2-des^2-es$ (секции V, VI, IX, XI-XII)²⁵:

62

²² Помимо препарированного рояля (в данном случае обозначенного в партитуре как String Piano), инструментальный состав включает 2 малые и большую маракы, малый барабан, 5 том-томов, там-там, семейство гонгов — 3 храмовых, водный, 5 приглушенных (muted) гонгов, а также такие экзотические инструменты, как санные колокольчики (Sleigh Bells), ветряное стекло (Wind Glass), индийскую трещотку (Indian Rattle) и лист, имитирующий удары грома (Thunder Sheet).

²³ При игре на одном и том же инструменте используются разные типы палочек, венчики, колотушки и т. д., а также удары правой и левой руками, приходящиеся на разные части звучащего корпуса.

²⁴ Секция I — с начала до ц. 1, секция II — с ц. 1 до ц. 2 и т. д. Более подробно о сонорной драматургии пьесы см.: *Переверзева М. Джон Кейдж. С. 182–186; Ее же. Сонорная модальность. С. 130–136.*

²⁵ Кейдж предписывает заглушку басовых струн e и f с помощью пальцев, а также использование шурупа и картона.

Музыкальный материал включает также комбинацию приемов tremolo / glissando (секции V, VIII, X, XIV–XVI) и glissandi по струнам в детерминированных звуковых пределах (секции VI, XIV, XV)²⁶.

Конструирование сонорных ладов как особый вид новомодальной техники композиции явилось одним из значительных достижений *деконструктивиста* и *декомпозитора* Кейджа, а его подготовленный рояль, навсегда изменивший образ освященного традицией «короля инструментов», заполнил звуковую брешь между тоном и шумом, представив одну из версий авторской концепции, выраженной фразой «всё, что мы делаем — музыка».

Литература

- Джон Кейдж // Музыкальная культура США XX века: Учебное пособие / отв. ред. М. Переверзева. М., 2007. С. 246–277.
- Дроздецкая Н. Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни. М., 1993.
- Дубинец Е. Джон Кейдж: Искусство избавления от клея // Дубинец Е. *Made in USA: Музыка — это всё, что звучит вокруг*. М., 2006. С. 180–204.
- Дубинец Е. Творчество сквозь призму нотации // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 191–201.
- Дубов М. Джон Кейдж. Фортепианное творчество. Идеи // Современное исполнительство: к проблеме интерпретации музыки XX века. Материалы научно-практической конференции / ред. И. Ромашук. М., 2003. С. 31–36.
- Дубов М. Джон Кейдж. Школа игры с фортепиано // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: Материалы научной конференции / редкол.: Ю. Холопов, В. Ценова, М. Переверзева. М., 2004. С. 111–118.
- Зенкин К. Джон Кейдж и «час нуль» культуры // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: Материалы научной конференции / редкол.: Ю. Холопов, В. Ценова, М. Переверзева. М., 2004. С. 67–78.

²⁶ Исполняя правой рукой на клавиатуре тремоло, левой рукой пианист водит по струнам металлическим цилиндром. По словам композитора, этим достигается эффект, подобный звуку сирен (*siren-like sound*); отдельно выписанное glissando осуществляется скольжением по басовым струнам колотушкой от гонга (см. предисловие к репринтному изданию: *Cage J. Second Construction for percussion orchestra* (4 players). New York: Henmar Press Inc., 1978).

- Ивашкин А., Хитрук А. В поисках традиций. О фортепианной музыке США XX века // Пьесы американских композиторов XX века для фортепиано / сост. А. Хитрук. М., 1991. С. 2–6.
- Кейдж Дж. Автобиографическое заявление / пер. с англ. М. Переверзевой // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: Материалы научной конференции / редкол.: Ю. Холопов, В. Ценова, М. Переверзева. М., 2004. С. 15–34.
- Кейдж Дж. Будущее музыки: CREDO / пер. с англ. Е. Дубинец и С. Завражновой // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 210–211.
- Кейдж Дж. История экспериментальной музыки в США / пер. с англ. Е. Дубинец // Дубинец Е. Made in USA: Музыка — это всё, что звучит вокруг. М., 2006. С. 347–355²⁷.
- Кейдж Дж. Предшественники современной музыки / пер. с англ. М. Переверзевой // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / ред.-сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. М., 2009. С. 33–38.
- Кейдж Дж. Экспериментальная музыка: доктрина / пер. с англ. М. Переверзевой // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / ред.-сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. М., 2009. С. 356–360.
- Козоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976.
- Переверзева М. Джон Кейдж: жизнь, творчество, эстетика. М., 2006.
- Переверзева М. Жизнь Кейджа: факты, даты // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: Материалы научной конференции / редкол.: Ю. Холопов, В. Ценова, М. Переверзева. М., 2004. С. 5–14.
- Переверзева М. Сонорная модальность, или Об одном методе композиции Кейджа // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: Материалы научной конференции / редкол.: Ю. Холопов, В. Ценова, М. Переверзева. М., 2004. С. 126–140.
- Самобытность музыкального авангарда. Джон Кейдж. Лу Харрисон // История зарубежной музыки. XX век: Учебное пособие / отв. ред. Н. Гаврилова. М., 2005. С. 483–486.
- Холопов Ю. Вклад Кейджа в музыкальное мышление XX века // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: Материалы научной конференции / редкол.: Ю. Холопов, В. Ценова, М. Переверзева. М., 2004. С. 79–90.
- Эммерик П. ван. Джон Кейдж и «креолизация» сериализма // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 201–205.
- A John Cage Reader: in Celebration of his 70th Birthday / ed. by P. Gena and J. Brent. New York, 1982.
- Bodin L. G., Johnson B. E. Semikolon: Musical Pleasure / interview with John Cage // Dansk musiktidsskrift. 1966. XLI. P. 36–43.
- Bosseur J.-Y. John Cage. Paris, 1993.
- Bunger R. The Well-Prepared Piano. Colorado Springs, Colorado, 1973.
- Cage J. A Year from Monday: New Lectures and Writings. Middletown, Connecticut, 1967.
- Cage J. Composition in Retrospect. Cambridge, Massachusetts, 1993.
- Cage J. Diary: Part III. New York, 1967.
- Cage J. Diary: Part IV. New York, 1968.
- Cage J. Empty Words: Writings '73–78. Middletown, Connecticut, 1979.
- Cage J. M: Writings '67–72. Middletown, Connecticut, 1973.
- Cage J. Notations. New York, 1973.

²⁷ См. также: Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 205–210.

- Cage J.* Silence: Lectures and Writings. Middletown, Connecticut, 1961.
- Cage J.* Themes and Variations. New York, 1982.
- Cage J.* To Describe the Process of Composition Used in Not Wanting to Say Anything about Marcel. Cincinnati, Ohio, 1969.
- Cage J.* Writings through Finnegans Wake. New York, 1978.
- Cage J.* X: Writings '79–82. Middletown, Connecticut, 1983.
- Cage J.* I–VI. Norton Lectures. New England, 1997.
- Campana D.* Sound, Rhythm and Structure: John Cage's Compositional Process Before Chance // Interface. 1989. XVIII/4. P. 223–241.
- Charles D.* Cage et l'expérience du non-vouloir // Revue musicale. 1971. № 276–277. P. 19–25.
- Charles D.* Soixante réponses à trente questions // Revue d'esthétique. 1968. XXI/2–4. P. 9–21.
- Charles D.* Gloses sur John Cage. Paris, 1978.
- Conversing with Cage / ed. by R. Kostelanetz. New York, 1988.
- Cowell H.* Current Chronicle // Musical Quarterly. 1952. XXXVIII. P. 123–134.
- Curjel H.* Cage oder das wohlpräparierte Klavier // Melos. 1955. XXII. S. 97–100.
- Dibelius U.* John Cage oder gibt es kritische Musik? // Melos. 1968. XXXV. S. 377–383.
- Duckworth W.* Talking Music: Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson and Five Generations of American Experimental Composers. New York, 1995.
- Everett T.* 10 Questions: 270 Answers // Composer. 1980. X–XI. P. 57–103.
- Fürst-Heidtmann M.* Das präparierte Klavier des John Cage. Regensburg, 1979.
- Gagne C., Caras T.* John Cage // Soundpieces: Interviews with American Composers. Metuchen, New Jersey, 1982. P. 69–86.
- Gann K.* John Cage and the New York School Revolution // American Music in the Twentieth Century. New York, 1997. P. 127–153.
- Gann K.* Post-Cage Conceptualism // American Music in the Twentieth Century. New York, 1997. P. 154–183.
- Griffiths P.* Cage. London; New York; Melbourne, 1981.
- Hering D.* John Cage and the «Prepared Piano» // Dance Magazine. 1946. XX/3. P. 21, 52–53.
- John Cage / ed. by R. Kostelanetz. New York, 1970.
- John Cage Remembered / ed. by Y. Suenobu. Tokyo, 1996.
- John Cage, Writer: Previously Uncollected Pieces / ed. by R. Kostelanetz. New York, 1993.
- John Cage: Anarchic Harmony: ein Buch der Frankfurt Feste'92 / hrsg. von S. Schädler und W. Zimmerman. Mainz, 1992.
- John Cage: Composed in America / ed. by M. Perloff and C. Junkerman. Chicago, 1994.
- John Cage / ed. by G. Young. Musicworks. 1992. № 52.
- Kirby M., Schechner R.* An Interview with John Cage // Tulane Drama Review. 1965–1966. X/2. P. 50–72.
- Kostelanetz R.* John Cage (ex)plain(ed). New York, 1996.
- Kostelanetz R.* The American Avant-Garde, Part II: John Cage // Stereo Review. 1969. XXII/5. P. 61–69.
- Kubota S.* Marcel Duchamp and John Cage. New York, 1968.
- Kunst als Grenzbescheidung: John Cage und die Moderne / hrsg. von U. Bischoff. München, 1991.
- Lebeer I.* La vie peut être tellement excellent: entretien avec John Cage // Les cahiers du Musée National d'Art Moderne. 1995. № 52. P. 115–135.

- Leonard G. J.* Into the Light of Things: the Art of Commonplace from Wordsworth to John Cage. Chicago, 1994.
- Markgraf B.* John Cage: Ideas and Practices of a Contemporary Speaker // Quarterly Journal of Speech. 1962. XLVIII. P. 128–135.
- Montague S.* John Cage at Seventy: an Interview // American Music. 1985. III. P. 205–216.
- Nyman M.* Experimental Music: Cage and Beyond. New York; London, 1974.
- Pritchett J.* The Music of John Cage. Cambridge, 1993.
- Revill D.* The Roaring Silence: John Cage, a Life. New York, 1992.
- Rockwell J.* The American Experimental Tradition and its Godfather // All American Music: Composition in the Late Twentieth Century. New York, 1983. P. 47–59.
- Schultis C.* Cage in Retrospect: a Review Essay // Journal of Musicology. 1996. XIV. P. 400–423.
- Shaw-Miller S.* «Concerts of Everyday Living»: Cage, Fluxus and Barthes, Interdisciplinarity and Inter-Media Events // Art History. 1996. XIX/1. P. 1–25.
- Shultis C.* Silencing the Sounded Self: John Cage and the American Experimental Tradition. Boston, 1998.
- Solomon L.* John Cage. Chronological catalog of Music. Tucson, 1998.
- Special John Cage Issue. Schwann Opus. 1995–1996. VII/1.
- Stevenson R.* John Cage on his 70th Birthday: West Coast Background // Inter-American Music Review. 1982–1983. V/1. P. 3–17.
- Thomson V.* Cage and the Collage of Noises // A Virgil Thomson Reader. Boston, 1981. P. 475–486.
- Writings about John Cage / ed. by R. Kostelanetz. Ann Arbor, 1993.
- Zimmermann W.* John Cage // Desert Plants: Conversations with 23 American Musicians. Vancouver, 1976. P. 47–68.

6.13. «Формализованная музыка»:

Яннис Ксенакис — «Metastaseis», «Nomos gamma», «Phlegra»
(«Anaktoria», «Jonchaies», «Palimpsest», «Jalons»)

Уникальность позиции и личности **Янниса Ксенакиса**¹ — одного из бесспорных лидеров второго авангарда — определяется исключительностью концепции и методики его творчества. Композитор и музыкальный теоретик, архитектор и математик, автор архитектурных и пространственно-визуальных проектов, предложивший новые способы структурного описания музыки и электронного синтеза звука, Ксенакис создал 147 опусов²,

¹ Яннис Ксенакис (1922, Браила, Румыния — 2001, Париж) начал обучаться музыке с 10 лет, когда его семья вернулась на историческую родину, в Грецию (о. Спетсес). В 1940–1946 учился на факультете архитектуры в Афинском политехническом университете (Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο), параллельно занимаясь контрапунктом и композицией у А. Кундуrowa. Участник греческого Сопротивления. В 1941 присоединился к Национально-освободительному фронту (ΕΑΜ), с 1941 по 1944 воевал в партизанском отряде Народно-освободительной армии Греции (ΕΛΑΣ). В результате тяжелого ранения и контузии потерял глаз. После мобилизации в регулярную греческую армию скрылся, был объявлен государственным преступником и приговорен к смертной казни. Бежал в Италию, затем во Францию (1947). С 1948 по 1959 работал в парижской мастерской Ле Корбюзье в качестве инженера и архитектора, участвовал в разработке многих его концепций, включая знаменитый проект «Электронная поэма» (совместно с Э. Варезом). Возобновив музыкальные занятия, брал уроки у А. Онеггера и Д. Мийо (École Normale Supérieure de Musique de Paris, 1948–1950), занимался в классе эстетики О. Мессиана (Парижская консерватория, 1950–1952). В период 1955–1966 по приглашению Г. Шерхена посещал электроакустическую студию в Гравезано (Швейцария). С 1957 по 1962 работал в Исследовательской группе конкретной музыки (GRMC) П. Шеффера. Основатель Группы математики и автоматизации в музыке (Equipe de Mathématique et Automatique Musicales — ΕΜΑΜу, 1966), на базе которой был сформирован Центр исследований математики и автоматизации в музыке (Centre d'Études de Mathématique et Automatique Musicales — СΕΜΑΜу, 1972). В 1967–1972 преподавал в университете Блумингтона (штат Индиана), возглавляя там же центр по изучению связей музыки и математики (Center for Mathematical and Automated Music). Разработал Полиагогическую вычислительную компьютерную систему UPIС (Unité Polyagogique Informatique du СΕΜΑΜу, 1975) с графическим вводом информации, компьютерную программу GENDY (GENDY 3) (1991) и алгоритм *Synthèse Dynamique Stochastique*. Основатель Центра современной музыки «Les Ateliers UPIС» (позднее — Центр музыкального творчества Янниса Ксенакиса — Centre de Création Musicale Iannis Xenakis, C.C.M.I.X.). Приглашенный профессор Сорбонны (1973–1989). Доктор наук в области междисциплинарных исследований (тема диссертации «Arts / Sciences: alliages», 1976), член Берлинского университета искусств (Universität der Künste Berlin, 1983), почетный профессор Сорбонны (1990), почетный член Римской национальной академии Св. Цецилии (1992). Кавалер орденов: Золотого Креста правительства Франции (1986), Почетного легиона, Искусств и литературы Франции (1991), греческого Легиона Феникса, «За заслуги» (1995); лауреат премии Киото (1997).

² Согласно информации, содержащейся на официальном сайте Янниса Ксенакиса (см.: «Iannis Xenakis»: сайт. URL: <http://www.iannis-xenakis.org>).

большая часть которых реализует идею вероятностного (стохастического) моделирования — фундамент авторской системы композиторской работы.

Блестящий аналитик, Ксенакис рассматривает процесс создания музыки как род интеллектуальной деятельности: «Создавать музыку — значит, выражать человеческий интеллект звучащими средствами»³. Убежденность в возможности моделирования (частичного или полного) художественного творчества приводит его к использованию на прекомпозиционном этапе универсальных законов абстрактной логики⁴.

Композитором написано множество теоретических статей, часть которых была включена в его основополагающий труд — книгу «Musiques formelles» («Формализованная музыка»), где применительно к сочинению музыки сформулированы методы теории вероятности и родственных ей логических процедур. Ксенакису принадлежит термин *стохастическая музыка*⁵ (1956), обозначающий тип композиционной техники, основанный на принципе индетерминизма, при котором законы теории вероятности и больших чисел определяют факт появления тех или иных элементов композиции, — при обусловленности общих формальных данных случайность событий и связей звуковых элементов является неотъемлемой частью «программы» сочинения. Содержание книги изложено в следующих главах: I. Свободная стохастическая музыка; II.–III. Марковская стохастическая музыка (теория и применение); IV. Музыкальная стратегия; V. Свободная стохастическая музыка с применением ЭВМ; VI. Символическая музыка⁶.

³ Цит. по: Соколов А. Музыкальная композиция. С. 144.

⁴ Вот лишь ряд методов и стратегий математики и математической физики, примененных композитором в своем творчестве: теория вероятности, теория игр, теория групп, теория множеств, теория чисел, теория решета, теория струн, а также математическая статистика, Марковские цепи, закон распределения частиц Максвелла — Больцмана из кинетической теории газов, закон Пуассона, закон Бернулли, аксиомы Пеано и др. В одном из интервью композитор говорит о том, что его интересует, «как сделать нечто новое из данностей»: «Моя работа состоит в распространении формулы. Представьте, что мы могли бы создать перечень всех музыкальных возможностей. Факт сочетания их тем или иным способом был бы всегда чем-то более значительным, чем сам перечень или законы, которые можно бы к нему применить. Формула <...> — это только кирпич, которым я в свое время воспользовался для постройки некоего храма» (цит. по: Кон Ю. О теоретической концепции. С. 132); «Эти [вероятностные] законы, встречающиеся в самых различных областях, представляют собой подлинные жемчужины современной мысли. Они управляют законами бытия и становления. Нужно глубокое понимание того, что они — не цель, но чудесные орудия логики более общей, чем логика Аристотеля» (Там же. С. 118).

⁵ Термин *стохастический* (от греч. *στοχαστικός* — умеющий угадывать) используется в математике, физике, социологии и означает неопределенность, хаотичность, случайность переменных, значения которых меняются во времени.

⁶ Иллюстрируя основные положения примерами из собственной музыки, Ксенакис анализирует методику сочинения музыки на основе общих принципов теории

Создавая композиционную модель стохастического опуса, Ксенакис предусматривает последовательность определенных фаз:

а) начальные концепции (интуиция, предварительные исходные данные);

б) определение акустических сущностей-объектов (звуки музыкальных инструментов, электронные звуки, шумы, множества упорядоченных звуковых элементов и т. д.);

в) макрокомпозиция — определение трансформаций, которым эти акустические сущности-объекты подвергаются в процессе сочинения (выбор логического остова: элементарных алгебраических действий и порядка этих действий во времени);

г) микрокомпозиция — выбор и подробная фиксация функциональных или стохастических отношений элементов пункта б);

д) последовательное программирование пунктов в) и г) (составление схемы, плана произведения);

е) осуществление расчетов и окончательные преобразования программы после необходимой проверки;

ж) получение окончательного результата программирования в символической форме (музыкальная партитура, запись числовых выражений на бумаге, диаграммы, графика);

з) акустическая реализация программы (оркестровое исполнение, электромагнитная запись, механическое звуковое воплощение)⁷.

Допуская возможность «пермутаций» внутри данной последовательности фаз прекомпозиционного моделирования, Ксенакис рассматривает любую акустическую сущность, или звуковой объект пункта б) как четырехмерный вектор E_r , характеризующий совокупностью тембра (c_a), высоты (h_r), силы (g_r) и длительности (u_k) и рассматриваемый относительно оси лексикографического времени t . На основе полученного двумерного пространства (E_r, t), в котором располагаются все «звуковые облака» или «звуковые полосы» (термины Ксенакиса), становится возможным переход

вероятности и возможность произвольного выбора для того или иного опуса формул вероятностных распределений (глава I); рассматривает метод композиции на основе вероятностных процессов, получивших название «цепей Маркова» (главы II и III), и потенциал применения теории игр (глава IV); касается технологии программирования (глава V) и демонстрирует возможности символической логики, математизации творческого процесса для решения композиторских задач (глава VI). См.: *Xenakis I. Formalized Music*; Кон Ю. О теоретической концепции; Кон Ю. Яннис Ксенакис; Харьковский А.

⁷ См.: *Xenakis I. Formalized Music*. P. 22–23; Соколов А. Музыкальная композиция. С. 145; Кон Ю. О теоретической концепции. С. 115; Кон Ю. Яннис Ксенакис. С. 183–184. Анализируя тембровую партитуру «Metastaseis», Ф. Караев ссылается на те же восемь этапов творчества, описанных Ксенакисом, объединяя их в две основные группы, характеризующиеся им с позиции «интуитивной математики» и «музыкальной интуиции» (см.: Теория. С. 239).

к этапам, обозначенным пунктами в) и г), в частности, определение вероятностей, обуславливающих густоту «облака» или «полосы» в определенном секторе этого пространства.

Стохастическая музыка оперирует не отдельными «дискретами», но звуковыми массивами, звуковым континуумом, звучание традиционного симфонического оркестра при этом нередко приближается к эффектам, достигаемым с помощью электроники. Представляя статистические закономерности в качестве универсальных, Ксенакис в ряду предпосылок своей композиционной системы называет не только стремление к преодолению детерминистских установок сериализма, но и явления природы: «В результате тупикового положения сериальной музыки, так же, как и по другим причинам, в 1954 году я создал музыку, сконструированную на принципе индетерминизма; двумя годами позже я назвал ее “стохастической музыкой”. Законы исчисления вероятностей вошли в композицию как следствие музыкальной необходимости. Но другие пути также ведут к стохастическому перекрестку — прежде всего, природные явления, такие, как звук падения града или дождя на твердые поверхности или пение цикад в летнем поле. Эти звуковые события составлены из тысяч отдельных звуков; масса звуков, увиденная как целостность, рождает новое звуковое событие»⁸.

Интеллектуальный универсализм Ксенакиса, его двойная профессия композитора-архитектора обусловили творческую взаимосвязь и взаимовлияние музыкальных и архитектурных идей. Среди его архитектурных проектов, так или иначе связанных с музыкальным предназначением⁹, самым знаменитым является проект павильона фирмы «Philips» (1956) для Всемирной выставки ЭКСПО-58, при создании которого композитор воспользовался опытом работы над своей музыкальной композицией **«Metastaseis» («Мерастазис»)** для 61 исполнителя (1953–1954).

В своей статье 1954 года «Metastasis — *Analise*» Ксенакис пишет о «строительном материале» сочинения (оркестровых звучностях), уподоб-

⁸ *Xenakis I. Formalized Music*. P. 8–9. Здесь же Ксенакис говорит и о другом типе «натуральных» звуков, стимулировавшем поиски им «новой сонорики», — звучностях, производимых большими массами людей: единовременном скандировании лозунгов на демонстрациях, ритмике марширующего строя солдат, уличной стрельбе («ужасающий кластер хаотичных выстрелов») и оружейной канонаде, свисте пуль, криках разбегающейся в страхе толпы и т. д. Композитор вспоминает о кадрах фильма Эйзенштейна «Броненосец Потёмкин» (1925), где воспроизведена модель хаотического перемещения огромного скопления людей (см.: *Ксенакис Я. Из московских бесед*. С. 81). Критике сериальных принципов композиции посвящена статья Ксенакиса «Кризис сериальной музыки» («La crise de la musique sérielle», 1955), по словам композитора, послужившая ему «мостом для ввода математики в музыку» (*Xenakis I. Formalized Music*).

⁹ Например, заказанный Г. Шерхеном проект «Studio de musique expérimentale» в Гравезано (1961) или проект концертного зала парижского Cité de la Musique (1984).

для его кирпичу, камню, воде¹⁰. Греческое *meta + staseis* он переводит как *после + покоя*, или *диалектические трансформации*¹¹, подразумевая под этим, с одной стороны, эволюционные континуальные процессы в области глissандирования массивных звуковых объемов, с другой — «дисконтинуум» высотных транспозиций и пермутаций. Концепт трансформации в аспекте математических отношений звуковых структур, понимаемых, в свою очередь, как иерархия отношений разных параметров, впоследствии составит суть авторской методики композиции, и в этом смысле «*Metastaseis*» сыграл роль поворотного пункта на пути к системе «формализованной музыки»¹².

Чертежи, выполненные на миллиметровой бумаге и представляющие собой предварительный расчет математических функций каркаса сочинения, визуализируют концепцию музыкального пространства-времени Ксенакиса, одновременно являясь и *фонической моделью* (термин А. Соколова) композиции. Партитурная версия графика выявляет геометрические прогрессии звуковых полос, образующих сложные кривые — графическое представление определенных математических функций (см. примеры 64 и 65).

Двумя годами позже, проектируя павильон фирмы «Philips», композитор использует те же расчеты¹³.

¹⁰ См.: «Iannis Xenakis»: сайт. URL: <http://www.iannis-xenakis.org>

¹¹ См. предисловие к изданию: *Xenakis I. Metastaseis*. London: Boosey & Hawkes, 1967.

¹² Ксенакис рассматривал «*Metastaseis*» как переходное сочинение, еще сохраняющее связи с прежней (в широком смысле слова, классической) системой композиции, включая сериальную. Укажем, в частности, на использование техники рядов в средней части и репризность общей конструкции.

¹³ «Если глissандо продолжительны и достаточно переплетены, мы получаем звуковое пространство непрерывной эволюции. Можно получить линейчатые поверхности, зарисовав глissандо как прямые линии. Я произвел этот эксперимент с «*Metastaseis*» (премьера этого сочинения состоялась в 1955 году в Донауэшингене). Несколько годами позже, когда архитектор Ле Корбюзье, соавтором которого я был, обратился за советом по архитектурному проекту павильона «Philips» в Брюсселе, мое вдохновение было точно сориентировано экспериментом с «*Metastaseis*». Я полагаю, что именно по этой причине музыка и архитектура обрели глубокую связь. Рисунки I-1-5 (здесь композитор ссылается на ряд изображений, включающий этапные схемы проекта, модель и фоторепродукцию павильона «Philips», а также фрагмент партитуры «*Metastaseis*» и график математических расчетов, см. примеры 64 и 65. — *Примеч. авт.*) демонстрируют причинную цепь идей, приведшую меня к разработке архитектурного проекта павильона «Philips», выведенного из партитуры «*Metastaseis*»» (*Xenakis I. Formalized Music*. P. 10). Внешний облик павильона отчасти напоминает гигантскую арфу, его новаторская вантовая конструкция предвосхитила появление определенного направления в строительстве павильонов. Подчеркивая желание «создать мобильное пространство, которое бы постоянно видоизменялось при перемещении прямой линии», Ксенакис резюмирует: «В результате в архитектуре появляются гиперболические параболоиды, а в музыке — глissандо» (цит. по: Музыка и наука. С. 208).

Handwritten musical score for a large ensemble, featuring multiple staves and measures. The score is divided into sections labeled with letters and numbers.

Section 1 (Measures 305-312):

- 305
- 306
- 307
- 308
- 309
- 310
- 311
- 312

Section 2 (Measures 313-319):

- 313
- 314
- 315
- 316
- 317
- 318
- 319

Section 3 (Measures 320-326):

- 320
- 321
- 322
- 323
- 324
- 325
- 326

Section 4 (Measures 327-333):

- 327
- 328
- 329
- 330
- 331
- 332
- 333

Section 5 (Measures 334-340):

- 334
- 335
- 336
- 337
- 338
- 339
- 340

Section 6 (Measures 341-347):

- 341
- 342
- 343
- 344
- 345
- 346
- 347

Section 7 (Measures 348-354):

- 348
- 349
- 350
- 351
- 352
- 353
- 354

Section 8 (Measures 355-361):

- 355
- 356
- 357
- 358
- 359
- 360
- 361

Section 9 (Measures 362-368):

- 362
- 363
- 364
- 365
- 366
- 367
- 368

Section 10 (Measures 369-375):

- 369
- 370
- 371
- 372
- 373
- 374
- 375

Section 11 (Measures 376-382):

- 376
- 377
- 378
- 379
- 380
- 381
- 382

Section 12 (Measures 383-389):

- 383
- 384
- 385
- 386
- 387
- 388
- 389

Section 13 (Measures 390-396):

- 390
- 391
- 392
- 393
- 394
- 395
- 396

Section 14 (Measures 397-403):

- 397
- 398
- 399
- 400
- 401
- 402
- 403

Section 15 (Measures 404-410):

- 404
- 405
- 406
- 407
- 408
- 409
- 410

Section 16 (Measures 411-417):

- 411
- 412
- 413
- 414
- 415
- 416
- 417

Section 17 (Measures 418-424):

- 418
- 419
- 420
- 421
- 422
- 423
- 424

Section 18 (Measures 425-431):

- 425
- 426
- 427
- 428
- 429
- 430
- 431

Section 19 (Measures 432-438):

- 432
- 433
- 434
- 435
- 436
- 437
- 438

Section 20 (Measures 439-445):

- 439
- 440
- 441
- 442
- 443
- 444
- 445

Section 21 (Measures 446-452):

- 446
- 447
- 448
- 449
- 450
- 451
- 452

Section 22 (Measures 453-459):

- 453
- 454
- 455
- 456
- 457
- 458
- 459

Section 23 (Measures 460-466):

- 460
- 461
- 462
- 463
- 464
- 465
- 466

Section 24 (Measures 467-473):

- 467
- 468
- 469
- 470
- 471
- 472
- 473

Section 25 (Measures 474-480):

- 474
- 475
- 476
- 477
- 478
- 479
- 480

Section 26 (Measures 481-487):

- 481
- 482
- 483
- 484
- 485
- 486
- 487

Section 27 (Measures 488-494):

- 488
- 489
- 490
- 491
- 492
- 493
- 494

Section 28 (Measures 495-501):

- 495
- 496
- 497
- 498
- 499
- 500
- 501

Section 29 (Measures 502-508):

- 502
- 503
- 504
- 505
- 506
- 507
- 508

Section 30 (Measures 509-515):

- 509
- 510
- 511
- 512
- 513
- 514
- 515

Section 31 (Measures 516-522):

- 516
- 517
- 518
- 519
- 520
- 521
- 522

Section 32 (Measures 523-529):

- 523
- 524
- 525
- 526
- 527
- 528
- 529

Section 33 (Measures 530-536):

- 530
- 531
- 532
- 533
- 534
- 535
- 536

Section 34 (Measures 537-543):

- 537
- 538
- 539
- 540
- 541
- 542
- 543

Section 35 (Measures 544-550):

- 544
- 545
- 546
- 547
- 548
- 549
- 550

Section 36 (Measures 551-557):

- 551
- 552
- 553
- 554
- 555
- 556
- 557

Section 37 (Measures 558-564):

- 558
- 559
- 560
- 561
- 562
- 563
- 564

Section 38 (Measures 565-571):

- 565
- 566
- 567
- 568
- 569
- 570
- 571

Section 39 (Measures 572-578):

- 572
- 573
- 574
- 575
- 576
- 577
- 578

Section 40 (Measures 579-585):

- 579
- 580
- 581
- 582
- 583
- 584
- 585

Section 41 (Measures 586-592):

- 586
- 587
- 588
- 589
- 590
- 591
- 592

Section 42 (Measures 593-599):

- 593
- 594
- 595
- 596
- 597
- 598
- 599

Section 43 (Measures 600-606):

- 600
- 601
- 602
- 603
- 604
- 605
- 606

Section 44 (Measures 607-613):

- 607
- 608
- 609
- 610
- 611
- 612
- 613

Section 45 (Measures 614-620):

- 614
- 615
- 616
- 617
- 618
- 619
- 620

Section 46 (Measures 621-627):

- 621
- 622
- 623
- 624
- 625
- 626
- 627

Section 47 (Measures 628-634):

- 628
- 629
- 630
- 631
- 632
- 633
- 634

Section 48 (Measures 635-641):

- 635
- 636
- 637
- 638
- 639
- 640
- 641

Section 49 (Measures 642-648):

- 642
- 643
- 644
- 645
- 646
- 647
- 648

Section 50 (Measures 649-655):

- 649
- 650
- 651
- 652
- 653
- 654
- 655

Section 51 (Measures 656-662):

- 656
- 657
- 658
- 659
- 660
- 661
- 662

Section 52 (Measures 663-669):

- 663
- 664
- 665
- 666
- 667
- 668
- 669

Section 53 (Measures 670-676):

- 670
- 671
- 672
- 673
- 674
- 675
- 676

Section 54 (Measures 677-683):

- 677
- 678
- 679
- 680
- 681
- 682
- 683

Section 55 (Measures 684-690):

- 684
- 685
- 686
- 687
- 688
- 689
- 690

Section 56 (Measures 691-697):

- 691
- 692
- 693
- 694
- 695
- 696
- 697

Section 57 (Measures 698-704):

- 698
- 699
- 700
- 701
- 702
- 703
- 704

Section 58 (Measures 705-711):

- 705
- 706
- 707
- 708
- 709
- 710
- 711

Section 59 (Measures 712-718):

- 712
- 713
- 714
- 715
- 716
- 717
- 718

Section 60 (Measures 719-725):

- 719
- 720
- 721
- 722
- 723
- 724
- 725

Section 61 (Measures 726-732):

- 726
- 727
- 728
- 729
- 730
- 731
- 732

Section 62 (Measures 733-739):

- 733
- 734
- 735
- 736
- 737
- 738
- 739

Section 63 (Measures 740-746):

- 740
- 741
- 742
- 743
- 744
- 745
- 746

Section 64 (Measures 747-753):

- 747
- 748
- 749
- 750
- 751
- 752
- 753

Section 65 (Measures 754-760):

- 754
- 755
- 756
- 757
- 758
- 759
- 760

Section 66 (Measures 761-767):

- 761
- 762
- 763
- 764
- 765
- 766
- 767

Section 67 (Measures 768-774):

- 768
- 769
- 770
- 771
- 772
- 773
- 774

Section 68 (Measures 775-781):

- 775
- 776
- 777
- 778
- 779
- 780
- 781

Section 69 (Measures 782-788):

- 782
- 783
- 784
- 785
- 786
- 787
- 788

Section 70 (Measures 789-795):

- 789
- 790
- 791
- 792
- 793
- 794
- 795

Section 71 (Measures 796-802):

- 796
- 797
- 798
- 799
- 800
- 801
- 802

Section 72 (Measures 803-809):

- 803
- 804
- 805
- 806
- 807
- 808
- 809

Section 73 (Measures 810-816):

- 810
- 811
- 812
- 813
- 814
- 815
- 816

Section 74 (Measures 817-823):

- 817
- 818
- 819
- 820
- 821
- 822
- 823

Section 75 (Measures 824-830):

- 824
- 825
- 826
- 827
- 828
- 829
- 830

Section 76 (Measures 831-837):

- 831
- 832
- 833
- 834
- 835
- 836
- 837

Section 77 (Measures 838-844):

- 838
- 839
- 840
- 841
- 842
- 843
- 844

Section 78 (Measures 845-851):

- 845
- 846
- 847
- 848
- 849
- 850
- 851

Section 79 (Measures 852-858):

- 852
- 853
- 854
- 855
- 856
- 857
- 858

Section 80 (Measures 859-865):

- 859
- 860
- 861
- 862
- 863
- 864
- 865

Section 81 (Measures 866-872):

- 866
- 867
- 868
- 869
- 870
- 871
- 872

Section 82 (Measures 873-879):

- 873
- 874
- 875
- 876
- 877
- 878
- 879

Section 83 (Measures 880-886):

- 880
- 881
- 882
- 883
- 884
- 885
- 886

Section 84 (Measures 887-893):

- 887
- 888
- 889
- 890
- 891
- 892
- 893

Section 85 (Measures 894-900):

- 894
- 895
- 896
- 897
- 898
- 899
- 900

Section 86 (Measures 901-907):

- 901
- 902
- 903
- 904
- 905
- 906
- 907

Section 87 (Measures 908-914):

- 908
- 909
- 910
- 911
- 912
- 913
- 914

Section 88 (Measures 915-921):

- 915
- 916
- 917
- 918
- 919
- 920
- 921

Section 89 (Measures 922-928):

- 922
- 923
- 924
- 925
- 926
- 927
- 928

Section 90 (Measures 929-935):

- 929
- 930
- 931
- 932
- 933
- 934
- 935

Section 91 (Measures 936-942):

- 936
- 937
- 938
- 939
- 940
- 941
- 942

Section 92 (Measures 943-949):

- 943
- 944
- 945
- 946
- 947
- 948
- 949

Section 93 (Measures 950-956):

- 950
- 951
- 952
- 953
- 954
- 955
- 956

Section 94 (Measures 957-963):

- 957
- 958
- 959
- 960
- 961
- 962
- 963

Section 95 (Measures 964-970):

- 964
- 965
- 966
- 967
- 968
- 969
- 970

Section 96 (Measures 971-977):

- 971
- 972
- 973
- 974
- 975
- 976
- 977

Section 97 (Measures 978-984):

- 978
- 979
- 980
- 981
- 982
- 983
- 984

Section 98 (Measures 985-991):

- 985
- 986
- 987
- 988
- 989
- 990
- 991

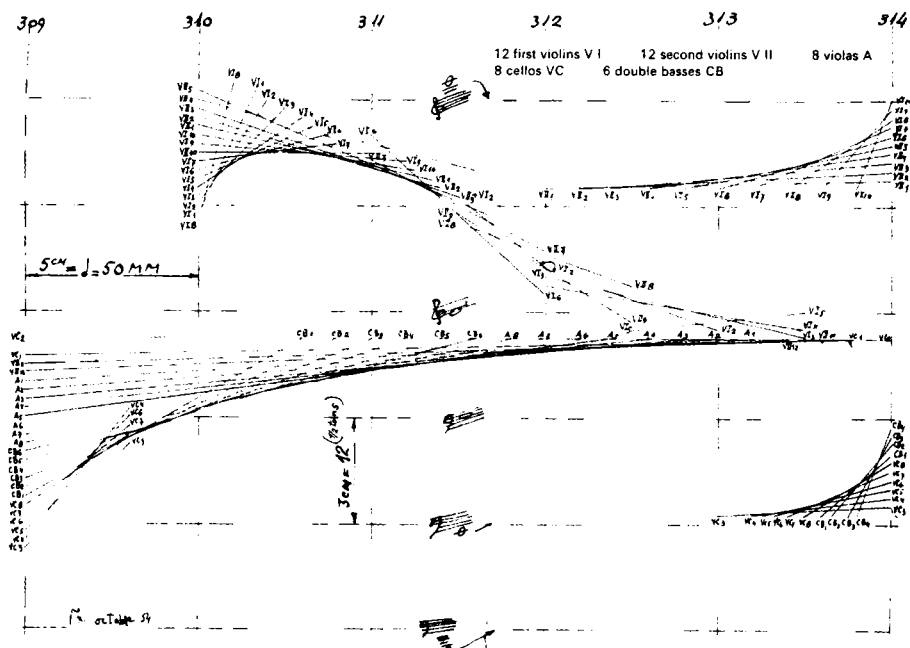
Section 99 (Measures 992-998):

- 992
- 993
- 994
- 995
- 996
- 997
- 998

Section 100 (Measures 999-1005):

- 999
- 1000
- 1001
- 1002
- 1003
- 1004
- 1005

65

Fig. I-2. String Glissandi, Bars 309-14 of *Metastasis*

Говоря о новациях партитуры, Ксенакис, в частности, ссылается на тотальное оркестровое *divisi*: 61 инструменталист озвучивает 61 (отличную от других) партию, — тщательнейший индивидуальный расчет всех *glissandi* и использование геометрических прогрессий интервальных, динамических и тембровых структур (особенно выделяя золотое сечение)¹⁴. Конструкцию «*Metastaseis*» можно представить в виде четырех разделов, для каждого из которых характерна специфическая графика, определяемая степенью густоты, плотности и конфигурацией звуковых событий. В основе первого — пульсация и *glissandi* струнных кластеров; второй (тт. 104–201) основан на ритмической «узорной» комплементарности разных групп струнных; в третьем (тт. 202–308) темброкомплексы струнных, меди, деревянных духовых и ударных взаимодействуют по линии горизонтальных смещений, определяемых длительностью паузирования; в наделенном чертами репризности четвертом разделе (с т. 309) вновь использована техника кластеров и струнных *glissandi*.

По словам Ксенакиса, в процессе «изготовления» сочинения он пользуется законами и формулами, которые полагает едиными для науки и искусства: «Отрицание, эквивалентность, импликация и квантификация являются элементарными отношениями, исходя из которых можно построить

¹⁴ См. предисловие к изданию: *Xenakis I. Metastaseis*. London: Boosey & Hawkes, 1967.

всю современную науку. Музыка может быть определена как организация звуков на основе этих операций и элементарных отношений. <...> Всё, что сказано о музыке, относится и ко всем видам искусства (живописи, скульптуре, архитектуре, кино и т. д.)»¹⁵.

Опираясь на авторский анализ «Nomos alpha» («Номос альфа») для виолончели соло (1965–1966)¹⁶, А. Соколов комментирует и разъясняет метод Ксенакиса на примере связи композиционной модели и формы-композиции сочинения, являющегося, по словам его автора, «данью уважения бессмертному наследию Аристоксена — музыканта, философа, математика и основателя теории музыки», Э. Галуа, «математику и основателю теории групп» и Ф. Кляйну, «его достойному преемнику»¹⁷. Ксенакис ссылается на исходный посыл для создания композиции — эффект вращения куба — и на связанную с октаэдральной фигурой математическую теорию трансформации групп как основополагающий структурный закон¹⁸. Спустя некоторое время на основе той же композиционной модели он создает оркестровую версию — «**Nomos gamma**» для **98 исполнителей** (1967–1968), представляющую собой обобщение, «генерализацию» оригинала¹⁹. Как и в ряде других своих сочинений, здесь Ксенакис предполагает особую рассадку исполнителей, подходя к пространственной реализации сочинения с точки зрения стереометрии — расположения тембровых фигур в пространстве: «98 музыкантов рассеяны в публике»²⁰.

¹⁵ Цит. по: Кон Ю. О теоретической концепции. С. 126. «Художник-разработчик должен быть оснащен достаточными знаниями в математике, логике, физике, химии, биологии, генетике, палеонтологии (в связи с проблемами, которые ставит эволюция форм), в области гуманитарных наук и истории. Одним словом, необходимо, чтобы он обладал определенной универсальностью, основанной на формах и архитектонике, ведомой ими и ориентированной на них. Впрочем, настало время создать науку “всеобщей морфологии”, трактовавшей бы формы и архитектуру этих дисциплин в их инвариантных аспектах так же, как и законы, которые руководят их трансформациями, длящимися иногда миллионы лет» (Ксенакис Я. Пути. С. 23).

¹⁶ См.: Xenakis I. Formalized Music. P. 219–236.

¹⁷ Цит. по: Соколов А. Музыкальная композиция. С. 152.

¹⁸ Комментируя название пьесы, Ксенакис переводит греческое *nomos* именно как закон, правило. Композитор вводит особую графику, осуществляя целый ряд расчетов и «встраивая» в числовые последовательности определенные элементы музыкального языка, предварительно закрепленные за теми или иными математическими символами (см.: Там же. С. 152–163).

¹⁹ Именно так звучит название соответствующей главы книги: «Nomos gamma — A Generalization of Nomos alpha» (Xenakis I. Formalized Music. P. 236).

²⁰ Ibid. Аналогичная пространственная концепция реализована в сочинениях «Tergêtektorh» для 88 инструменталистов (1965–1966), «Polytope de Montréal» для четырех ансамблей (1967), «Persephassa» для шести ударников (1969) и других опусах, развивающих идею кинетической музыки.

В распоряжении каждого из оркестровых музыкантов, помимо собственного инструмента, находятся ещё три ударных (вуд-блок, марака, хлыст или небольшой свисток-сирена), чем достигается эффект вихреобразного вращения четырех различных по характеру шумов — своеобразный *соно-трон*, или *ускоритель звуковых частиц*, как определил этот прием Ксенакис применительно к сочинению «*Terrêtektorh*»²¹. В авторском описании он делает акцент именно на тембрике, фонической составляющей: «Если нужно,ливневый поток или даже шепот соснового леса может окружить каждого слушателя, или какая-нибудь иная атмосфера, или линейная концепция статики, или движение. Наконец, слушатель, каждый — индивидуально, может ощутить себя вознесенным на вершину горы посреди атакующего его со всех сторон шторма, или в хрупком суденышке, мечущемся в открытом море, или во вселенной, мерцающей маленькими звездами звуков, сжатых в компактные туманности или обособленных»²².

В контексте теории трансформации групп звуковую драматургию выстраивают разнообразные комбинации и соотношения звуковых множеств (реализованные, в том числе, и в пространственном расположении оркестровых музыкантов): треугольник, квадрат, прямоугольник, пяти-, шестиугольник, четырех- и шестигранник²³.

В композиции «**Phlegra**» («**Флегра**») для 11 инструменталистов (1975) Ксенакис вновь обращается к построению звуковых структур и их системной организации с позиции математических расчетов, о чем сообщает в предисловии к изданию сочинения: «Я говорю о структурах в общем смысле формы. Например, древовидное мелодическое ветвление (*arborescence*), доверенное деревянным духовым, — это одна структура²⁴, алеаторическое движение (случайное блуждание — броуновское движение частиц), отданное струнным, — другая, ноты, повторяемые в соответствии с ритмическими правилами, — еще одна структура. Формальные структуры являются краугольными камнями в сферах искусства и познания»²⁵.

²¹ Xenakis I. Formalized Music. P. 237.

²² Ibid. Несмотря на то, что данное описание дается в связи с «*Terrêtektorh*», оно в полной мере может быть отнесено и к звуковому пространству «*Nomos gamma*».

²³ Ibid.

²⁴ Ветвление для Ксенакиса — одна из фундаментальных универсальных структур: «<...> ветвление — совершенно экстраординарное явление. Оно существует в нашем мозгу, я не знаю почему, но существует. Вы же понимаете, что такое ветвление — когда есть ствол, потом отходят две ветки, потом их всё больше и больше, и они тоньше и тоньше. И весь наш организм построен по такому же принципу — нервная система, кровообращение, и наш мозг устроен так же. Этот феномен, форма существует во всей природе. Если обратиться к планетной системе, системе галактик, увидишь то же самое» (Ксенакис Я. Из московских бесед. С. 80).

²⁵ См.: Xenakis I. *Phlegra pour onze instrumentistes*. Paris: Édition Salabert, 1976. Здесь же автор поясняет смысл названия, отсылающего к древнегреческой мифологии и обозначающего поле битвы между титанами и олимпийцами — новым поколением богов. В интервью с Т. Качиньским Ксенакис говорил: «Идти от “общего”

Здесь, как и в других партитурах, композитор широко применяет разного рода *glissandi* — меньшего объема и плотности, но той же интенсивности: микрохроматические или флажолетные межзвуковые скольжения и «качания» трактуются как генеральный прием, на основе которого создаются специфические сонорные формы — полосы и потоки. Ксенакис подчеркивает первостепенное значение рисунка раздробленной групповой сегментацией мелодической линии, указывая на то, что отдельные звуки, составляющие ту или иную группу, должны извлекаться легким прикосновением к струне или безакцентной атакой²⁶.

Ниже приводятся образцы трех типичных звуковых образований «Phlegga», комбинации и взаимодействие которых составляют суть и «сюжет» звуковой драматургии пьесы: «ветвящаяся» мелодическая структура го-боя, «броуновское движение» — сплетение *glissandi* струнных — и контра-пункт ритмических формул меди:

66



67



68



в музыке — значит, идти от формы, мыслить формой в себе. Это нелегко, ведь, когда нет составных элементов, нельзя строить целое. Если не хочешь использовать мотивы, темы, мелодии, их надо чем-то заменить. Таким элементом-«заменителем» у меня выступает «звуковая масса». Она выполняет основную роль в построении формы и ее перемещении во временное пространство» (цит. по: Композитор, математик. С. 203).

²⁶ См. предисловие к изданию: *Xenakis I. Phlegga pour onze instrumentistes*.

Пьеса не заканчивается, но прекращается, — принцип, характеризующий большинство потенциально «открытых» музыкальных форм Ксенакиса, масштаб которых зависит от объема преобразований взятой за основу формулы.

На вопрос о роли в его творчестве интуиции и ощущения чувственной красоты звука композитор отвечал:

В основе всех моих теоретических рассуждений лежат чувственные переживания. Когда я слышу какой-нибудь красивый звук, то не думаю ни о теории, ни об абстракции. Это приходит позднее, когда начинаешь анализировать структуру данного звука. А потом всё происходит в таком порядке: выход из чувственного впечатления, его «теоретизация», потом возвращение к чувству, его преобразование и претворение в музыкальном произведении. Композитор поступает так, как инженер, строящий мост; чтобы мост не завалился, он должен вначале произвести расчёты, но разве кто-нибудь думает об этих расчетах, когда осматривает мост? Так же и при создании музыки — самое главное то, что не слышно²⁷.

Литература

Дубов М. Яннис Ксенакис: грани творчества: Дипломная работа / науч. руководитель Ю. Холопов; Московская консерватория. М., 1996.

Дубов М. Яннис Ксенакис — архитектор новейшей музыки: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2008.

Композитор, математик, архитектор, агроном: Яннис Ксенакис о своей генеалогии и творческой идеологии: Интервью с Т. Качиньским / пер. с польск. С. Гудимовой // XX век. Зарубежная музыка: Очерки. Документы. Вып. 3. М., 2000. С. 200–205.

Кон Ю. О теоретической концепции Янниса Ксенакиса // Кризис буржуазной культуры и музыка: Сб. статей / ред.-сост. Л. Раабен. Вып. 3. М., 1976. С. 106–134.

Кон Ю. Яннис Ксенакис // XX век. Зарубежная музыка: Очерки. Документы. Вып. 3. М., 2000. С. 171–199.

Ксенакис Я. Беседы / пер. с фр. В. Цыпина // Homo musicus'94: Альманах музыкальной психологии / ред.-сост. М. Старчеус. М., 1994. С. 137–155.

Музыка и наука: Интервью Я. Ксенакиса с корреспондентом «Курьера ЮНЕСКО» // XX век. Зарубежная музыка: Очерки. Документы. Вып. 3. М., 2000. С. 206–212.

Ксенакис Я. Из московских бесед / пер. и коммент. М. Дубова // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / ред.-сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. М., 2009. С. 76–87.

Ксенакис Я. Кризис сериальной музыки / пер. с фр. М. Дубова // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / ред.-сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. М., 2009. С. 88–91.

Ксенакис Я. Пути музыкальной композиции / пер. с фр. Ю. Пантелеевой // Слово композитора (по материалам второй половины XX века) / отв. ред. и сост. Н. Гуляницкая. М., 2001. (Сб. тр. РАМ имени Гнесиных; вып. 145). С. 22–35.

²⁷ Цит. по: Композитор, математик. С. 204.

- Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М., 1992.
- Соколов А. Теоретическая концепция Я. Ксенакиса как основа его практического метода композиции // Современные зарубежные музыкально-теоретические системы. М., 1989. (Сб. тр. ГМПИ имени Гнесиных; вып. 105). С. 50–70.
- Теория современной композиции: Учебное пособие / отв. ред. В. Ценова. М., 2005.
- Холопов Ю., Кириллина Л., Кюрегян Т., Лыжов Г., Поспелова Р., Ценова В. Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов. М., 2006.
- Харьковский А. Стохастические перекрестки Янниса Ксенакиса // Советская музыка. 1991. № 7. С. 36–40.
- Baltensperger A. Iannis Xenakis und die Stochastische Musik: Komposition im Spannungsfeld von Architektur und Mathematik. Bern, 1996.
- Baltensperger A. «Art» und «Science» // Neue Zeitschrift für Musik. 1992. № 5. S. 27–34.
- Castanet P.-A. L'organon, ou Les outils mathématiques de la création musicale // Cahiers du CIREM. 1986. № 1–2. P. 33–44.
- Charles D. La pensée de Xenakis. Paris, 1970.
- Delalande F. Il faut être constamment un immigré: entretiens avec Xenakis. Paris, 1997.
- DeLio T. I. Xenakis' «Nomos Alpha»: the Dialectic of Structure and Materials // Journal of Music Theory. 1980. XXIV. P. 63–86.
- Eichert R. Iannis Xenakis und die mathematische Grundlagenforschung. Saarbrücken, 1994.
- Feldman M. A Conversation on Music // Res. 1988. № 15. P. 177–181.
- Gibson B. Xenakis: organisation sonore, techniques d'écriture, orchestration. Paris, 1992.
- Halperin D. L'oeuvre musicale de Iannis Xenakis. Jerusalem, 1975. [на иврите].
- Harley M. A. Musique, espace et spatialisation // Circuits. 1994. V/2. P. 9–20.
- Harley M. A. Spatial Sound Movement in the Instrumental Music of Iannis Xenakis // Interface: Journal of New Music Research. 1994. XXIII. P. 291–314.
- Hoffmann P. L'espace abstrait dans la musique de Iannis Xenakis // L'espace: musique — philosophie. Paris, 1997. P. 141–152.
- Hoffmann P. Amalgam aus Kunst und Wissenschaft: naturwissenschaftliches Denken im Werk von Iannis Xenakis. Frankfurt, 1994.
- Iannis Xenakis. Entretiens. 1988. № 6.
- Iannis Xenakis. MusikTexte. 1986. № 13.
- Iannis Xenakis. München, 1987. (Musik-Konzepte; № 54–55 / hrsg. von H.-K. Metzger, R. Riehn).
- Iannis Xenakis. Revue musicale. 1963. № 257.
- Malt M. Trois aspects de formalisation dans «Achorripsis» de Iannis Xenakis. Paris, 1991.
- Matossian N. Iannis Xenakis. Paris, 1981.
- Proceedings of the 1st International Xenakis Congress / ed. by M. Solomos. Paris, 1999.
- Regards sur Iannis Xenakis / ed. par H. Gerhards. Paris, 1981.
- Revault d'Allonnes O. Xenakis: Polytopes. Paris, 1975.
- Schmidt C. Komposition und Spiel: zu Iannis Xenakis. Köln, 1995.
- Serra M.-H. Stochastic Composition and Stochastic Timbre: GENDY3 by Iannis Xenakis // Perspectives of New Music. 1993. XXXI/1. P. 236–257.
- Solomos M. Iannis Xenakis. Mercuès, 1996.
- Squibbs R. J. Analytical Approach to the Music of Iannis Xenakis: Issues in the Recent Music. Ann Arbor, 1996.
- Stone K. Xenakis: «Metastaseis», «Pithoprakta», «Eonta» // Musical Quarterly. 1968. LIV. P. 387–395.

- Szendy P.* Ici et là: entretien avec Iannis Xenakis // *Cahiers de l'IRCAM*. 1994. № 5. P. 107–113.
- Vandenbogaerde F.* Analyse de «Nomos alpha» // *Mathématiques et sciences humaines*. 1968. № 24. P. 35–50.
- Varga B. A.* Conversations with Iannis Xenakis. London, 1996.
- Vriend J.* «Nomos alpha»: Analysis and Comments // *Interface: Journal of New Music Research*. 1981. X. P. 15–82.
- Xenakis / ed. by E. Restagno. Torino, 1988.
- Xenakis on Xenakis // *Perspectives of New Music*. 1987. XXV/1–2. P. 16–63.
- Xenakis I.* A propos de «Jonchaies» // *Entretiens*. 1988. № 6. P. 133–137.
- Xenakis I.* Arts / Sciences. Alliaiges. Tournai, 1979.
- Xenakis I.* Determinacy and Indeterminacy // *Organised Sound*. 1996. 1/3. P. 143–155.
- Xenakis I.* Éléments sur les procédés probabilistes (stochastiques) de composition musicale // *Samuel C.* Panorama de l'art musical contemporain. Paris, 1962. P. 416–425.
- Xenakis I.* Free Stochastic Music from the Computer // *Cybernetics, Arts, and Ideas* / ed. by J. Reichardt. London, 1971.
- Xenakis I.* Intuition or Rationalism in the Techniques of Contemporary Musical Composition // *Berlin Confrontation: Künstler in Berlin*. Berlin, 1965. S. 15–18.
- Xenakis I.* Kéleütha: Collection d'essais / ed. par A. Galliari. Paris, 1994.
- Xenakis I.* Le temps en musique // *Spirales*. 1981. № 10. P. 9–11.
- Xenakis I.* Les chemins de la composition musicale // *Le compositeur et l'ordinateur*. Paris, 1981. P. 13–27.
- Xenakis I.* Musique et originalité: Collection d'essais. Paris, 1996.
- Xenakis I.* Musique, Architecture. Tournai, 1971.
- Xenakis I.* Musiques formelles. Nouveaux principes formels de composition musicale // *Revue Musicale*. 1963. № 253–254²⁸.
- Xenakis I.* Stochastische Musik / Stochastic Music // *Gravesaner Blätter*. 1962. № 23–24. S. 165–184.
- Xenakis I.* Structures hors-temps // *The musics of Asia*. Manila, 1971. P. 152–173.
- Xenakis I.* Structures universelles de la pensée musicale // *Liberté et organisation dans le monde actuel*. Paris, 1969. P. 173–180.
- Xenakis I.* Vers une philosophie de la musique // *Res facta*. 1968. № 2. P. 41–57.

²⁸ См. также: *Xenakis I.* Musiques formelles. Nouveaux principes formels de composition musicale. Paris, 1981; англ. перевод: *Xenakis I.* Formalized Music: Thought and Mathematics in Composition / transl. by Ch. A. Butchers and Sh. Kanach. New York, 1992.

6.14. Спектральная музыка:

Жерар Гризе — «Modulations».

Тристан Мюрай — «Désintégrations»

(Жерар Гризе — «Périodes». Тристан Мюрай — «Mémoire / Érosion»)

К середине 1970-х годов во Франции складывается группа композиторов, объединенных интересом к исследованию акустической и психоакустической природы звука, заложенной в строении его спектра. Наследники и, в некотором смысле, завершители французской традиции в аспекте объединения двух ее ветвей — *sensus* и *ratio*, *empiricus* и *intellectivus* — участники группы *L'itinéraire*¹ изначально позиционировали себя как приверженцы эстетики «искусства звуков», в противовес доминировавшей в музыкальном творчестве 1960-х — начала 1970-х логической парадигме, основанной на закономерностях серийного и сериального методов композиции.

Термин *спектральная музыка* (*la musique spectrale*) принадлежит французскому композитору и музыковеду Югу Дюфуру, в ряде теоретических работ обосновавшему концепцию нового направления и рассмотревшему спектральный метод в научно-историческом контексте². Идеи спектральной школы, представленной Ж. Гризе, Т. Мюраем, М. Левинасом, Ю. Дюфуром, Ф. Юрелем, очень быстро распространились за пределами Франции, став частью самых разных методик³, фундированных связью с физически-

¹ Маршрут (*фр.*). На базе этой группы в январе 1973 года Ж. Гризе, Т. Мюрай, М. Левинас и Р. Тессье организовали ансамбль с тем же названием (*Ensemble l'itinéraire*).

² См. список литературы. Известно, что не всех адептов спектрального метода устраивало данное определение. Так, Гризе предложил понятие *лиминального* (от *лат.* *limen* — порог) *письма*, с его точки зрения, более адекватно описывающего ситуацию взаимодействия разных психологических планов восприятия. Мюрай ввел термин *частотная гармония* (*l'harmonie fréquentielle*), характеризуя им свою специфическую технику в области гармонического письма.

³ Дж. Андерсон (*Anderson J.*) ссылается, в частности, на немецкую *Feedback group* и ее основных представителей, среди которых: немцы Йоханнес Фрич (*J. Fritsch*) и Кларенц Барлоу (*K. Barlow*), эквадорец Месиас Майгуашка (*M. Manguashca*), венгр Петер Эйтвёш (*P. Eötvös*), канадец Клод Вивье (*C. Vivier*). Близостью спектральному направлению отмечено творчество композиторов следующего поколения, в ряду которых: французы Марк-Андре Дальбави (*M.-A. Dalbavie*), Жан-Люк Эрве (*J.-L. Hervé*), Антуан Бонне (*A. Bonnet*), француз румынского происхождения Хорациу Радулеску (*H. Radulescu*), англичане Джордж Бенджамин (*G. Benjamin*) и Джонатан Харви (*J. Harvey*), финка Кайя Саарьяхо (*K. Saariaho*), итальянец Марко Строппа (*M. Stroppa*), шотландец Джеймс Диллон (*J. Dillon*), отдельные опыты есть у представителей старшего поколения композиторов — румына Штефана Никулеску (*Șt. Niculescu*) и француза Жана-Клода Риссе (*J.-C. Risset*). Необходимо упомянуть и об итальянце Джачинто Шелси (*G. Scelsi*), звуковые идеи которого во многом предвосхитили искания спектралистов: в 1970-е годы, находясь в Италии в качестве стипендиатов Римской премии, Гризе и Мюрай имели возможность познакомиться с его творчеством и, в частности, с принесшими Шелси

ми и акустическими особенностями звука как прообразами параметров музыкального языка. Спектральная музыка использует частотный звуковой спектр в качестве порождающей модели музыкальной формы, ее инварианта⁴. Компьютерный анализ структуры звука и его спектральных характеристик⁵ на прекомпозиционном этапе работы фиксирует сонограммы и спектрограммы, сквозь призму частотно-временных координат позволяющие увидеть динамику преобразования звука.

Проецируясь на разные масштабные уровни формы, свойства звука реализуются в тембрике традиционного инструментария, становясь, тем самым, основой особого типа оркестрового звучания, в котором каждый из инструментов воспроизводит одну из гармоник взятого за основу спектра. Структурирование и метаморфозы тембровзвучностей — результат детальной предварительной научной разработки — формируют звуковую ткань сочинений; частоты спектра превращаются в элементы звуковысотной системы — в основе нового языка и новых музыкальных текстов лежат рационально осмысленные природные закономерности.

Пионером спектральной музыки принято считать *Жерара Гризе*⁶ — именно им созданы партитуры, которые с полным основанием можно причислить к первым образцам метода: «*Périodes*» (1974) и «*Partiel*» (1975). Им же написан ряд статей, в которых осмыслены результаты исследований и сформулированы основополагающие принципы техники сочинения: «Музыка, становление звуков» («*La musique: le devenir des sons*», 1978), «Время из машины: Размышления композитора о музыкальном времени» («*Tempus ex machina: Réflexions d'un compositeur sur le temps musical*», 1985)

особую известность композициями, построенными на одной ноте: «*Tré pezzi*» («Три пьесы», 1956) для тромбона, Струнное трио (1958), «*Quattro pezzi (su una nota sola)*» («Четыре пьесы, каждая из одной ноты», 1959) для камерного оркестра и др.

⁴ «У меня и нескольких других композиторов возникла идея использовать строение звука как такового в качестве основы музыкальной формы, и этот метод как раз и можно назвать спектральной техникой» (*Мюрай Т. Путешествия*. С. 162).

⁵ Спектральный анализ осуществляется с помощью дискретного преобразования Фурье (Discrete Fourier Transform).

⁶ Жерар Гризе (1946, Бельфор — 1998, Париж) в 1963–1965 обучался в Хонер-консерватории (Hohner Konservatorium Trossingen, Германия), в 1965–1967 и 1968–1972 — у О. Мессиана (Парижская консерватория) и А. Дютыйё (École Normale Supérieure de Musique de Paris, 1968). Занимался электроакустикой с Ж.-Э. Мари на летних курсах Accademia Musicale Chigiana (Сиена, 1969) и акустикой с Э. Лейппом в Университете Пьера и Мари Кюри (Université Pierre et Marie Curie (Paris VI), 1974). Принимал участие в семинарах под руководством Я. Ксенакиса, К. Штокхаузена и Д. Лигети на Дармштадтских курсах (1972). В 1972–1973 — стипендиат Французской академии в Риме (вилла Медичи). С 1976 по 1982 преподавал на Дармштадтских курсах. В 1980 стажировался в IRCAM. В 1982–1986 преподавал в Калифорнийском университете в Беркли (University of California, Berkeley), с 1986 и до конца жизни — профессор Парижской консерватории (инструментовка, композиция).

и «Структурирование тембров в инструментальной музыке» («Structuration des timbres dans la musique instrumentale», 1991).

Сущность композиторского метода Гризе постигается через введенное им понятие *инструментального синтеза* (*la synthèse instrumentale*), обозначающее технику созидания оркестровой гармонии, согласно закономерностям которой, каждый инструмент озвучивает ту или иную гармонику (частичный тон) определенного звукового спектра. Композитор отличает данную технику от электронного (аддитивного) синтеза тембра на основе синусоидальных (без обертонов) тонов-частиц и дополнительно вводит понятия *микро-* (*micro-*) и *макросинтеза* (*macro-synthèse*), уточняющие различие простых и акустически более сложных объектов синтеза⁷.

Первым опытом инструментального синтеза стала пьеса «Dérives» для двух оркестровых групп (1973), на последних страницах партитуры которой различные инструменты оркестра воспроизводят гармоники звука *Es*, что порождает определенные звуковые процессы внутри шести оркестровых групп. Тот же принцип — на материале гармонического спектра от звука *E* — был использован в одном из разделов сочинения «Périodes» для семи исполнителей (1974). В данном случае речь идет о разработке так называемого гармонического спектра звука, то есть частичных тонов, принадлежащих натуральному обертоновому ряду, в результате чего образуется «синтетический спектр, который есть <...> проекция (отражение, по сути — имитация) в увеличенном, искусственно созданном художественном пространстве природной структуры звука»⁸.

Формирование производных (негармонических) призвуков становится одним из векторов спектральной драматургии «**Modulations**» («**Модуляции**») для 33 исполнителей — композиции, написанной к 70-летию О. Мессиана (1976–1977). Пьеса является частью цикла из шести опусов под общим названием «Les Espaces Acoustiques» («Акустические пространства») (1974–1985):

«Prologue» («Пролог») для альта соло (1976);

«Périodes» («Периоды») для семи исполнителей (1974);

«Partiels» («Частицы») для 16 или 18 исполнителей (1975);

«Modulations» («Модуляции») для 33 исполнителей (1976–1977);

«Transitoires» («Переходные») для большого оркестра (84 исполнителя) (1980–1981);

⁷ Эта бинарная оппозиция проецируется и на уровень звука, порождая термины и понятия *микрофонии* (*microphonie*) и *макрофонии* (*macrophonie*), соответствующие обозначению внутреннего и внешнего пространств звука. Композитора интересует момент переключения, перехода из одной системы в другую, а также сопутствующая этому процессу смена психологии слушательского восприятия (синтетическое / аналитическое): Гризе Ж. Структурирование тембров. С. 312, 323, 325; Теория. С. 551–552.

⁸ Гризе Ж. Структурирование тембров. С. 317.

«Épilogue» («Эпилог») для большого оркестра (80 исполнителей) и четырех валторн соло (1985).

В аннотации к авторскому CD Гризе комментирует замысел «Les Espaces»:

Пьесы могут исполняться одна за другой, без перерыва⁹, каждая из них расширяет акустическое поле предыдущей. Единство цикла достигнуто посредством формального подобия пьес и наличием в них двух акустических ориентиров: спектра гармоник¹⁰ и периодичности. Принципы использования языка в этих пьесах я бы резюмировал следующим образом:

- более не сочинять нотами, но звуками;
- более не сочинять только звуки, но разделяющую их разницу (степень предслышимости¹¹);
- действовать в соответствии с этими различиями, то есть контролировать эволюцию (или отсутствие эволюции) звука и ее скорость;
- принимать в расчет относительность слушательского восприятия;
- использовать в инструментальной области феномены, давно испытанные в электронных музыкальных студиях. Это применение наиболее радикально и ощутимо в «Partiels» и «Modulations»;
- исследовать синтетическое письмо, в котором различные параметры участвуют в разработке одного-единственного звука. Например: упорядочивание нетемперированных высот порождает новые тембры, в свою очередь, из этого упорядочивания рождаются длительности и т. д. Синтез, с одной стороны, имеет целью разработку звука (материала) и, с другой стороны, — установление различных отношений между звуками (формами)¹².

⁹ Соответственно каждая из пьес (кроме первой) имеет две версии начала — автономную и в контексте предыдущей пьесы. Обе позиции специально оговорены в тексте партитур, с указанием места стыковки. — *Примеч. авт.*

¹⁰ Моделью звукового материала всех пьес явился гармонический спектр *E* большой октавы тромбона. — *Примеч. авт.*

¹¹ *Степень предслышимости* — еще одно понятие, введенное Гризе и характеризующее технику сравнения и расчета градации (количества, количественной разницы) изменений звучания (см. цит. ст.: *Гризе Ж. С.* 331–337. — *Примеч. авт.*).

¹² Цит. по: *Grisey G. Les Espaces Acoustiques // Gérard Grisey. Les Espaces Acoustiques: Double CDs / Ricordi; Musidisc France. [S. l.] 2001. P. 13–14. [Буклет к компакт-диску].* Здесь же композитор говорит: «*Les Espaces Acoustiques* сегодня представляются мне важной лабораторией, где спектральные техники применены к различным ситуациям (от соло до большого оркестра). Некоторые пьесы носят, тем не менее, демонстрационный, почти дидактический характер, как если бы я старался в эйфории открытия наилучшим образом постичь свойства языка, понемногу мною изобретаемого» (*Ibid.*). См. также авторский комментарий: «Ircam — Brahms — Base de documentation sur la musique contemporaine»: сайт. URL: <http://brahms.ircam.fr/works/work/8954/>

Процессуальность композиции «Modulations» — «дыхание» формы — отмечена чередованием фаз звукового напряжения / разряджения и типов взаимодействия спектральных комплексов гомофонии / полифонии / гетерофонии¹³. В масштабе спектральной структуры всей пьесы осуществлена эволюция от шума (сложных созвучий с «темной» *шумовой тенью*) к гармоническому спектру (простым интервалам) и от него — к шкале негармонических призвуков, формирующих *белый шум*¹⁴. В звуковом континууме выделяются пять фаз. Так, в гомофонном разделе ц. 1–16¹⁵ экспонированы два ритмически поляризованных спектральных созвучия — комплексное (дерево / медь) и составленное из суммарных тонов (струнные / Хаммонд орган), развитие которых направлено от гетерогенности к гомогенности звучания, с параллельным выравниванием периодичности ритмических «длений». Звуковая драматургия характеризуется движением от напряжения к разрядке.

В гомофонно-полифоническом разделе ц. 17–22 реализован переход от двоичной к сложно структурированной спектральной системе. Звуковая драматургия имеет обратный вектор, в сторону накопления звукового напряжения, в ц. 22 разрываемого тишиной.

Гомофонный раздел ц. 22–30 начинается в звучности засурдиненных низких ударных (контрабасового том-тома, большого барабана и большой тумбы¹⁶) и является кульминационной зоной переходных процессов — атак и затуханий звука. Звуковые эффекты, рождаемые «событийностью» групп дерева, ударных и струнных, моделируют метод амплитудной модуляции — получение нового, обогащенного спектральным составом генерируемых колебаний сигнала путем перемножения двух исходных¹⁷ — одна из иллюстраций проекции в инструментальную музыку технологических разработок из арсенала электроакустической музыки. Как и в первом разделе, здесь звуковая драматургия характеризуется движением от напряжения к разрядке.

¹³ Композитор использует данную терминологию по аналогии с ее традиционным значением для характеристики единства спектральной линии или множества спектральных линий в их единовременном изложении.

¹⁴ Разница между исходными частотами (*производящими звуками*) и производящими частотами (*суммарный тон*) дает *разностные тоны*. Под *звуковой (шумовой) тенью* Гризе понимает совокупность суммарных и разностных тонов (в качестве примера применения *звуковой тени* композитор ссылается на ц. 1–17 партитуры «Modulations»). *Белый шум* — это все обертоны (см.: Гризе Ж. Структурирование тембров. С. 327–331).

¹⁵ Все ссылки даются по изданию: Grisey G. *Modulations pour 33 musiciens*: Partitura. Paris: Ricordi, 1978.

¹⁶ Ударный инструмент latinoамериканского происхождения из семейства мембранофонов, разновидность барабана.

¹⁷ В аналоговых синтезаторах используется специальное устройство — кольцевой модулятор (ring modulator).

Раздел ц. 31–44 эволюционирует от гомофонии к гетерофонии. К звуковой «событийности» этого фрагмента Гризе обращается в описании принципов действия *спектральной гиперполифонии* (*la grande polyphonie spectrale*), возникающей в результате взаимодействия спектров, в данном случае воспроизводимых четырьмя оркестровыми группами (в партитуре обозначены как A B C D)¹⁸:

69

MODULATIONS	CHIFFRES 31 à 44	SPECTRES
SPECTRE A Sourd. Harmon a' a''		
SPECTRE B Cor bouché b' b''		
SPECTRE C Sourd. imaginaire c' c''		
SPECTRE D Sourd. bol d' d''		

harm. —————> inharm.

¹⁸ Схема заимствована из ст.: Гризе Ж. Структурирование тембров. С. 337–338.

Процесс разворачивается в направлении формирования негармонических спектров, синтезируемых из простейших синусоидальных тонов (аддитивный тип синтеза), — образуется сложный звукошум. Драматургия развивается от разрядки к напряжению.

В заключительном разделе (ц. 44¹⁹–54) завершается процесс звуковой диффузии, итогом которой становится окончательная модуляция в шум. Технологию образования *суб-гармонического* спектра Гризе поясняет с помощью редуцированной схемы смещения зоны форманты²⁰:

70

The diagram illustrates the formation of a sub-harmonic spectrum through a series of musical staves. The top section shows 'Inharm.' and 'Harm.' staves with notes and numerical values (25, 23, 21, 19, 17, 15) indicating specific frequencies or amplitudes. Below these are 'Fond.' staves. The bottom section shows 'Sons harm.' staves with notes and numerical values (-23, -25, -21, -19, -17, -15) indicating specific frequencies or amplitudes. Lines connect these values across different staves, showing the relationship between the different components of the spectrum. The diagram is a reduced scheme of the formant shift process.

¹⁹ В ц. 44 автор предусматривает начало следующей пьесы цикла «Transitoires».

²⁰ Схема заимствована из ст.: Гризе Ж. Структурирование тембров. С. 321.

Звуковая драматургия повторяет виток предыдущего раздела — от разрядки к напряжению. Композитор использует здесь и ресурсы инструментального театра, одновременно трактуя их как знак динамической «репризы» сочинения²¹.

Главным качественным достижением «Modulations» Гризе считает приближение к осмыслению «релятивной ценности сущностного времени» — времени не хронометрического, но психологического:

В «Modulations», по сути, больше не существует материала: он сублимирован в чистый звуковой процесс, непрерывно меняющийся (мутирующий) и неуловимый в каждый следующий момент — всё есть движение. Единственными знаками в этом постоянном смещении, одновременно медленном и динамичном, являются гармонический спектр от E (41.2 Гц) и длины периодичностей. Эти указатели, существенные для нашего восприятия, дают нам возможность оценить величину пройденного расстояния, масштаб и уровень *негармоничности* интервала или звукового комплекса и степень аperiodичности длин.

Форма пьесы — это сама история составляющих ее звуков. Звуковые параметры ориентированы и направлены таким образом, чтобы создать несколько модуляционных процессов — процессов, широко претворяющих акустические находки: спектры гармоник, частиц, переходы, форманты, суммарные и разностные тоны, белый шум, фильтрации и т. д. С другой стороны, анализ сонограмм медных и их сурдин позволил мне воссоздать их тембры синтетическим способом или, напротив, деформировать их. Поэтому медь играет очень важную роль в развитии «Modulations»²².

Одним из последовательных приверженцев спектрального метода является **Тристан Мюрай**²³, как и Гризе, трактующий строение звука в каче-

²¹ В накладывающемся на окончание «Partiels» начале «Modulations» исполнитель на тарелках — единственный освещенный сценическим прожектором, — напряженно ожидает момента своего вступления, испуганно вздрагивая при неожиданном звуке театрального звонка за сценой. Желанный удар в тарелки осуществлен лишь в ц. 1 (автономное начало «Modulations») — оркестровое тутти сопровождается включением общего освещения. Последняя страница партитуры (как автономное окончание или в качестве наложения на звуковую партитуру «Transitoires») воспроизводит события в ракоходной последовательности: свет гаснет, остается лишь небольшой луч, направленный на застывшего в оцепенении (comme pétrifié) ударника. Остальным музыкантам также предписано оставаться на сцене в полной неподвижности и беззвучии.

²² Grisey G. Modulations // Gérard Grisey. Les Espaces Acoustiques. Double CDs. P. 17, 16. См. также авторский комментарий: «Ircam — Brahms — Base de documentation sur la musique contemporaine»: сайт. URL: <http://brahms.ircam.fr/works/work/8965/>

²³ Тристан Мюрай (р. 1947, Гавр) окончил Национальную школу восточных языков (École Nationale des Langues Orientales Vivantes, Париж) с дипломом по арабско-

стве модели структурирования музыкальной формы и одухотворяющих ее процессов. Модульная система композиции лежит в основе его сочинений, начиная с оркестрового «Sables» (1975) и «Mémoire / Érosion» для валторны и 9 инструментов (1976). Как его коллеги по *L'itinéraire*, Мюрай использует собственную технику композиции, во многом основанную на инструментальной имитации методов из области электронного синтеза тембров — частотной кольцевой модуляции, фильтрации, аддитивного и субтрактивного синтеза, устройства «re-injection loop»²⁴ и других. В течение ряда лет сотрудничая с IRCAM, композитор выступает сторонником *теории сложных звуков* и применения в музыке новых компьютерных и акустических технологий, нередко расширяя тембровую палитру своих оркестровых и камерных инструментальных опусов включением электронных звуков (тембров). В творчестве композитора интерференция электроакустических и акустических звучаний олицетворяет не конфронтацию, но, напротив, сплав, единство, формирующее целостный мир звуков. Образец такого непротиворечивого слияния представляет пьеса «**Désintégrations**» («**Расщепления**») для **17 инструментов и электронных звуков**²⁵ (1982–1983), хронологически первая среди композиций, использующих наложение инструментальных и синтезированных звуков²⁶. Материалом и формой «Désintégrations» явились разнообразные трансформации гармонических спектров. Говоря о замысле композиции, Мюрай частично приоткрывает завесу над тайнами технологии:

«Désintégrations» были сочинены после углубленной работы над понятием «спектр». В основе происхождения всего

му языку (классический и магрибский) и Институт политических исследований (Institut d'Études Politiques, Париж) с дипломом по экономике. Лицензиат экономических наук. В 1967–1971 обучался в Парижской консерватории (класс О. Мессяна). В 1971 получил Римскую премию и провел два года в Риме (вилла Медичи). По возвращении в Париж принимал участие в организации группы и ансамбля *L'itinéraire* (см. сн. 1). В 1980 проходил стажировку в IRCAM, где в 1991–1997 преподавал композицию, а также участвовал в разработке программы *Patchwork*. В эти же годы преподавал на курсах в Дармштадте, в аббатстве Ройямон (l'Abbaye de Royaumont) и Центре Acanthes. С 1997 — профессор композиции Колумбийского университета (Columbia University, Нью-Йорк). Лауреат ряда премий: Grand Prix du Disque (1990), Grand Prix de Président de la République, Académie Charles Cros (1992).

²⁴ Петля, многократно входящая в сквозной канал «запись-воспроизведение».

²⁵ Правильнее было бы указать «для 17 инструменталистов», поскольку для обоих ударников предусмотрены целые комплекты инструментов, включающие солидный перечень (в партитуре — Percussions 1, 2). Компьютерный синтез осуществлен с помощью Эндрю Герзо (A. Gerzso), окончательный вариант фонограммы реализован с помощью Дидье Ардити (D. Arditi).

²⁶ «Allégories» (1990), «L'Esprit des dunes» и «...amaris et dulcibus aquis...» (оба — 1994), «Bois flotté» (1996), «Winter Fragments» (2000), «Terre d'ombre» (2004), «En moyenne et extreme raison» (2009), «Les sept Paroles» (2010).

материала пьесы (как ленты, так и оркестровой партитуры), ее микроформ, ее эволюционных процессов — анализы, декомпозиция и искусственная реконструкция гармонических и негармонических спектров.

Большая часть спектров — инструментального происхождения; в частности, были использованы низкие звуки фортепиано, медных и виолончели.

Тем не менее, назначение магнитной ленты состоит не в воссоздании инструментальных звуков — они служат лишь моделью для конструирования тембров и гармоний (впрочем, я почти не дифференцирую эти понятия) и также для конструкции музыкальных форм.

В пьесе применено несколько типов работы со спектрами:

- фракционирование: используется лишь область спектра (пример: звуки «колокола» в начале и окончании пьесы получены путем фракционирования звуков фортепиано);

- фильтрация: увеличение или усечение некоторых составляющих;

- спектральное исследование: движения внутри звука; компоненты слышны один за другим, тембр становится мелодией (пример: третья секция — звуки колокольчиков, происходящие из расщепления тембров кларнета и флейты);

- создание негармонических спектров; линейных — путем прибавления или вычитания частоты (по аналогии с кольцевой или частотной модуляцией), «нелинейных» — путем искажения спектра или выстраивания кривой частот (пример: предпоследняя секция — всё более возрастающее искажение низкого звука тромбона).

Лента была рассчитана с помощью «аддитивного синтеза»: каждая составляющая звука описана во всех своих измерениях. Это представлялось необходимым для того, чтобы иметь возможность играть на спектрах в желательной для меня аналитически точной манере, — работа началась задолго до этой пьесы, в камерно-инструментальных и оркестровых сочинениях. Впрочем, одни и те же процессы композиции реализованы и в музыке ленты (которая в полном смысле слова «написана»), и в оркестре.

Ввиду того, что классические программы синтеза слишком тяжелы и медлительны, мы в первый раз воспользовались новой машиной IRCAM «4X», которая позволяла осуществить синтез в реальном времени. Тем не менее, поскольку каждый звук требовал уточнения сотни параметров, я написал вспомогательную программу Syntad, которая была запущена на центральном компьютере и которая рассчитывала все необходимые параметры, в соответствии с данными, продиктованными музыкальным материалом.

В оркестровом письме я также воспользовался мощностью компьютера для определения высоты и длительности. В равной степени, и некоторые микроформы очерчены непосредственно программой Syntad.

Итак, лента и инструменты происходят из одного источника и находятся в отношениях комплементарности. Часто лента утрирует свойства инструментов, преломляет или расщепляет их тембр, или усиливает оркестровые эффекты. Она должна быть совершенно синхронной, отсюда — необходимость «кликов» синхронизации, которым дирижер должен следовать.

В пьесе можно выделить 11 моментов, или 11 «траекторий». Они связаны друг с другом переходами-трансформациями или применением «порогового эффекта». В каждом из моментов акцентированы разные типы спектральной обработки, каждая траектория направляет их эволюцию — от гармонической шкалы к негармонической и наоборот. Всё это порождает движения тени и света, сопровождаемые колебаниями растущего или спадающего волнения, ритмического упорядочивания или хаоса²⁷.

Красочная и изысканная партитура «*Désintégrations*» оперирует массивами, фактурные и звуковые формы которых вызывают слуховые ассоциации с сонорными массивами Лигети и Ксенакиса — несмотря на различие методик сочинения, возникает ощущение развития единой сонорно-сонористической традиции, в русле которой форма и материал являют пример теснейшей взаимосвязи и взаимообусловленности. Мюрай подчеркивает аспект слитности, континуальности звуковых процессов: «Четкие очертания проступают из размытых объектов, порядок рождается из ритмического хаоса, звуковая эволюция непрерывна — вплоть до деформации самой природы звука»²⁸.

Звуковая текстура секций необычайно разнообразна: от плотной волновой, образованной полифонией высотно-ритмических периодичностей (I, II, VII), — до пронизанной паузами «сетчатой» (начало раздела III, VI, X), с множеством промежуточных вариантов. В ряде фрагментов возникает иллюзия «тональной музыки», продуцируемая особенностями работы с обертоновым звукорядом: мелодии (английский рожок в секции III, ступенчатое «нанизывание» звуков деревянных духовых в секции X) и даже эффект тоники (очерчивание опоры *g-e* в секции X).

Для обозначения синтезированных звуков Мюрай использует комбинированный тип нотации — специфическую графику и обычные музыкальные символы, оговаривая этот момент в предисловии к партитуре. По мысли композитора, традиционная нотация позволит выверить точность инструментальной интонации, а также упростить ритмическую координа-

²⁷ Текст авторской аннотации и дальнейшие ссылки на партитуру воспроизведены по изданию: *Murail T. Désintégrations pour bande synthétisée et 17 instruments: Partition.* Paris: Éditions Salabert, 1990. С небольшими изменениями текст размещен на: Ircam — Brahms — Base de documentation sur la musique contemporaine: сайт. URL: <http://brahms.ircam.fr/works/work/10688>

²⁸ Цит. по: Ircam — Brahms — Base de documentation sur la musique contemporaine: сайт. URL: <http://brahms.ircam.fr/works/work/10688>

цию. Ряд специальных символов введен для обозначения имитации частотной и перекрестной модуляций, градуированного проявления и исчезновения компонентов спектра и т. п.:

71

Как и нотные тексты Гризе, партитура «Désintégrations» является энциклопедией инструментальной техники во всём богатстве ее приемов, включающих игру без трости и мультифоники деревянных духовых, специфические эффекты струнной игры (шумы, игра у подставки, игра с преувеличенным нажимом смычка), использование разнообразных сурдин в группе меди, обилие способов озвучения ударных.

Генетически связанная с традициями европейской музыки, спектральная композиционная система явилась еще одним образцом плодотворного претворения в художественном творчестве научных разработок (в данном случае исследований в областях акустики и методики электронного синтеза звука) — одной из концепций нового музыкального мышления в век компьютерных технологий.

Литература

Алдошина И., Приттс Р. Музыкальная акустика: Учебник. СПб., 2006.

Гризе Ж. Структурирование тембров в инструментальной музыке / пер. с фр. Д. Шутко // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / ред.-сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. М., 2009. С. 311–344.

Гризе Ж. Структурирование тембров в инструментальной музыке / пер. с фр. и примеч. Д. Шутко // Музыкальная академия. 2000. № 4. С. 113–120.

Мюраи Т. [О микрокосме звука] (Фрагменты интервью с А. Ровнером) // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / ред.-сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. М., 2009. С. 345–346.

- Мюрай Т. Путешествия в микрокосме звука: Интервью с А. Ровнером // Музыкальная академия. 1999. № 2. С. 161–163.
- Соколов А. Введение в музыкальную композицию XX века: Учебное пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений». М., 2004.
- Теория современной композиции: Учебное пособие / отв. ред. В. Ценова. М., 2005.
- Шутко Д. Первые рецепты спектральной композиции: Жерар Гризе // Музыкальная академия. 2000. № 4. С. 108–112.
- Шутко Д. Французская спектральная музыка 1970–1980-х годов (Теоретические основы музыкального языка): Дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2004.
- Alla Th. Tristan Murail, la couleur sonore. Paris, 2008.
- Anderson J. Dans le contexte // *Entretiens*. 1989. № 8. P. 13–23.
- Anderson J. De Sables à Vues aériennes: le développement d'un style // *Entretiens*. 1989. № 8. P. 123–137.
- Anderson J. In Harmony: the Music of Tristan Murail // *Musical Times*. 1993. CXXXIV. P. 321–323.
- Baillet J. Gérard Grisey, Fondements d'une écriture. Paris, 2000.
- Boulez P., Greussay P. Entretien avec Philippe Manoury // *Traverses*. 1988. № 44–45. P. 128–137.
- Castanet P.-A. Hugues Dufourt: 25 ans de musique contemporaine. Paris, 1995.
- Castanet P.-A. Musiques spectrales nature organique et matériaux sonore au 20^e siècle // *Dissonance*. 1989. № 20. P. 4–9.
- Cohen-Lévinas D. Du spectralisme formel au spectralisme historisé // *Revue musicale*. 1991. № 421–424. P. 51–61.
- Cohen-Lévinas D. Entretien avec Philippe Manoury // *Cahiers de l'IRCAM: recherche et musique*. 1991. № 1. P. 35–47.
- Cohen-Lévinas D. Interview // *Cahiers de l'IRCAM*. 1992. № 1.
- Cohen-Lévinas D., Nieminen R. Marc-André Dalbavie. Paris, 1993.
- Courtot F. Entre le décomposé et l'incomposable // *Cahiers de l'IRCAM*. 1993. № 3.
- Dalbavie M.-A. Notes sur *Gondwana* // *Entretiens*. 1989. № 8. P. 139–145.
- Dufourt H. L'artifice d'écriture dans la musique occidentale // *Critique*. 1981. № 408. P. 465–477.
- Dufourt H. Le fleuve tranquille de la musique européenne // *L'esprit de l'Europe*. Paris, 1993. P. 221–227.
- Dufourt H. Musique spectrale: pour une pratique des formes de l'énergie // *Bicéphale*. 1981. № 3. P. 85–89.
- Dufourt H. Timbre et espace // *LE TIMBRE: Métaphore pour la composition*. Paris, 1991. P. 272–282.
- Dufourt H. Musique, pouvoir, écriture. Paris, 1991.
- Entretiens*. 1989. № 8 [специальный выпуск].
- Fineberg J. Classical Music, Why Bother?: Hearing the World of Contemporary Culture Through a Composer's Ears. Routledge, 2006.
- Garant D. Tristan Murail: une expression musicale modélisée. Paris, 2001.
- Gérard Grisey ou la beauté des ombres sonores / ed. par D. Cohen-Levinas. Paris, 2004.
- Grisey G. Autoportrait avec L'itinéraire // *Revue musicale*. 1991. № 421–424. P. 41–50.
- Grisey G. Écrits ou l'invention de la musique spectrale / éd. par G. Lelong et A.-M. Réby. Paris, 2008.
- Grisey G. La musique, devenir des sons // *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*. 1984. XIX. P. 16–23.

- Grisey G. *Musique et psychologie*. Paris, 1986.
- Grisey G. *Structuration des timbres dans la musique instrumentale // LE TIMBRE: Métaphore pour la composition*. Paris, 1991. P. 352–385.
- Grisey G. *Tempus ex machina: Réflexions d'un compositeur sur le temps musical // Entretemps*. 1989. № 8. P. 83–119.
- Hervé J.-L. *Dans le vertige de la durée (Vortex Temporum de Gérard Grisey)*. Paris, 2001.
- Hirs R., Gilmore B. *Contemporary compositional techniques and Openmusic*. Paris, 2009.
- Hirsbrunner T. *Die neue französische Spektralmusik und die ihre Väter // Österreichische Musikzeitschrift*. 1989. XLIV. S. 535–542.
- Hugues Dufourt. *Cahiers du CIREM*. 1995. № 35–36 [специальные выпуски].
- Humbertclaude E. *La transcription dans Boulez et Murail: de l'oreille à l'éveil*. Paris, 1998.
- Humbertclaude E. *Le reflet d'une oreille dans le XXe siècle: Images de la musique française*. Paris, 1986.
- Humbertclaude E. *Les modèles perceptuels par simulations instrumentales dans les oeuvres de Tristan Murail // Dissonanz*. 1987. № 13. P. 8–12.
- Hurel Ph. *Le phénomène sonore, un modèle pour la composition // LE TIMBRE: Métaphore pour la composition*. Paris, 1991. P. 261–271.
- L'itinéraire // *Revue musicale*. 1991. № 421–424.
- LE TIMBRE: Métaphore pour la composition. Paris, 1991.
- Ledoux C. *From the philosophical to practical: The music of Tristan Murail // Contemporary Music Review*. 2000. XIX/2. P. 45–65.
- Lelong G. *L'astreinte sonore // Entretemps*. 1989. № 8. P. 5–12.
- Lévinas M. *Le son et la musique // Entretemps*. 1989. № 6.
- Levy F. *Gérard Grisey, eine neue Grammatologie aus dem Phänomen des Klangs // 20 Jahre Inventionen: Berliner Festival Neuer Musik / hrsg. von I. Beirer*. Berlin, 2002.
- Malherbe C. *L'enjeu spectral // Entretemps*. 1989. № 8.
- Manoury Ph. *Entretiens avec Daniela Langer*. Paris, 2001.
- Manoury Ph. *La note et le son: Écrits et entretiens, 1981–1998 / Musique et musicologie: Les dialogues / ed. par D. Cohen-Lévinas*. Paris, 1998.
- Manoury Ph. *La note et le son: un carnet de bord // Contrechamps*. 1990. № 11. P. 151–164.
- Manoury Ph. *La part consciente // Contemporary Music Review*. 1984. I/1. P. 147–156.
- Manoury Ph. *Le geste, la nature et le lieu: un démon dans les circuits // Traverses*. 1988. № 44–45. P. 96–102.
- Manoury Ph. *Le transitoire et l'éternel ou le crépuscule des modernes // Inharmoniques*. 1991. VII. P. 280–288.
- Manoury Ph. *Les limites de la notion de «timbre» // LE TIMBRE: Métaphore pour la composition*. Paris, 1991. P. 293–301.
- Marc-André Dalbavie. Paris, 1993.
- Murail T. *After-thoughts // Contemporary Music Review*. 2000. XIX/3. P. 5–9.
- Murail T. *Composition et environnements informatiques / entretien avec D. Cohen-Lévinas // Les Cahiers de l'IRCAM: Recherche et Musique*. 1982. № 1.
- Murail T. *Dissonance: «Allégories» of the Concept and «Désintégrations» of the Preconceptions // 3rd ICMPC International Conference for Music Perception and Cognition proceedings*. Liege, 1994.
- Murail T. *Ecrire avec le live-electronic // Revue musicale*. 1991. № 421–424. P. 93–103.
- Murail T. *La révolution des sons complexes // Ferienkurse '80 / hrsg. von E. Thomas*. Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. 1980. XVIII. S. 72–92.
- Murail T. *Le temps des convergences est révolu // Musiques actuelles, musiques savantes, quelles interactions? / ed. par D. Cohen-Lévinas*. Paris, 2002.

- Murail T.* Modèles et artifices / ed. par P. Michel. Strasbourg, 2004²⁹.
- Murail T.* Question de cible // *Entretiens*. 1989. № 8. P. 147–172.
- Murail T.* Scelci, l'itinéraire — l'exploration du son // *Le Journal de Royaumont*. 1988. II.
- Murail T.* Spectre et lutins // *Algorithmus, Klang, Natur: Abkehr vom Materialdenken* / hrsg. von E. Thomas // *Darmstädter Beiträge zur neuen Musik*. 1984. XIX. S. 24–34³⁰.
- Murail T.* Target Practice // *Contemporary Music Review*. 2005. XXIV. № 2–3. P. 149–171.
- Murail T.* Un temps pour chaque son / entretien avec M. Passelergue // *Revue Phrétique*. 1994. № 68–69.
- Nicéphor S.* Itinéraire de 1973 à 1983: le renouvellement du matériau sonore // *Revue internationale de musique française*. 1989. № 30. P. 63–72.
- Orcalli A.* Fenomenologia della musica sperimentale. Potenza, 1993.
- Orcalli A.* Gérard Grisey, «duré réelle», e dilatazione del tempo musicale // *Sonus* [Potenza]. 1991. III/4. P. 38–68.
- Philippe Hurel. Paris, 1994.
- Philippe Manoury. Paris, 1995.
- Poirier A.* La courbure du parcours // *Cahiers de l'IRCAM: compositeurs d'aujourd'hui*. 1995. № 8. P. 25–38.
- Poirier A.* Le même et le différent: éléments pour un portrait de P. Manoury // *Inharmoniques*. 1991. VII. P. 238–255.
- Radulescu H.* Sound Plasma: Music of the Future Sign or, My D High: Op. 19 [Symbol for Infinity]. München, 1975.
- Risset J.-C.* Composer le son: expériences avec l'ordinateur, 1964–1989 // *Contrechamps*. 1991. № 11. P. 107–126.
- Risset J.-C.* Composing Sounds, Bridging Gaps: the Musical Role of the Computer in my Music // *Musik und Technik* / hrsg. von H. de la Motte-Haber and R. Frisius. Mainz, 1996. S. 152–181.
- Risset J.-C.* Digital Techniques and Sound Structure in Music // *Composers and the Computer* / ed. by C. Roads. Los Altos, California, 1985.
- Risset J.-C., Van Duyne S.* Real-Time Performance Interaction with a Computer-Controlled Acoustic Piano // *Computer Music Journal*. 1996. XX. P. 62–75.
- Roederer J.-G.* Introduction to the Physics and Psychophysics of Music. London, 1973.
- Rose R.* Introduction to the Pitch Organization in French Spectral Music // *Perspectives of New Music*. 1996. XXXIV/2. P. 6–39.
- Schoeller P.* Mutation de l'écriture: «Eclat», «Stria», «Désintégration», analyse de l'oeuvre // *Inharmoniques*. 1986. I. P. 197–208.
- Six musiciens en quête d'auteur: P. Boulez, I. Xenakis, C. Ballif, A. Boucourechliev, A. Hodeir, P. Manoury / ed. par A. Galliari. Isles-lès-Villenoy, 1991.
- Smalley D.* Spectro-morphology and Structuring Processes // *The Language of Electroacoustic Music*, 1986.
- Spectral Music I–II* / ed. by J. Fineberg. *Contemporary Music Review*. 2000. XIX/2–3.
- Szendy P.* Tristan Murail. Paris, 2002.
- Texier M.* L'univers de Tristan Murail // *Résonance*. 1992. I.
- Tognan C., Hurel Ph., Lelong G.* Philippe Hurel. Paris, 1994.
- Weid J.-N. van der.* La musique du XXème siècle. Paris, 1992.

²⁹ Англ. перевод: *Models & artifice: The collected writings* / ed. by J. Fineberg and P. Michel. London, 2005.

³⁰ Англ. перевод: *Contemporary Music Review*. 1984. I/1. P. 157–170.

7. Американский минимализм:

Терри Райли — «In C».

Стив Райх — «Piano Phase», «Different Trains».

Филип Гласс — «Mad Rush», «Metamorphosis» 1–5

(Филип Гласс — «Wichita Vortex Sutra». Стив Райх — «Tehillim».

Джон Адамс — «Century Rolls», «Hallelujah Junction»)

Понятие *Minimal Art* возникло применительно к новому направлению в американском изобразительном искусстве 60-х годов XX века — фактически первому художественному направлению, сформировавшемуся в США независимо от Европы. В противовес усложненности абстрактного экспрессионизма¹ середины века, художники-минималисты ратовали за конструктивность, доступность и понятность композиций, оперирующих простыми и «изначальными» (часто — геометрическими) элементами². До того как

¹ Абстрактный экспрессионизм (abstract expressionism. — *англ.*) — одно из направлений абстрактного искусства, получившее широкое распространение в Европе и Америке в конце 1940-х — 1950-е годы. Представители абстрактного экспрессионизма продолжили и развили характеризующий живопись экспрессионизма и сюрреализма автоматический метод письма, разрушающий традиционную логику цветового синтаксиса. Руководствуясь установкой на высвобождение образов подсознания, в качестве главного творческого принципа художники выдвигали спонтанное нанесение красок на холст, способное передать сиюминутное эмоциональное состояние. Ведущими представителями направления были Пьер Сулаж, Николя де Сталь, Карел Аппель, Аршил Горки, Уильям де Кунинг, Адольф Готтлиб, Барнет Нойман, Джексон Поллок, Марк Ротко.

² Корифеи минимализма — скульпторы и художники Дональд Джадд, Роберт Моррис, Дэн Флавин, Карл Андре, Сол Левитт, Фрэнк Стелла. Термин *минимальный* принадлежит искусствоведа Ричарду Уоллхейму (R. Wollheim, 1923–2003), обозначившему им минимизацию ручного труда художников и связанное с этим формирование новой эстетики с минимальным присутствием авторского художественного содержания. Кроме того, согласно одной из программных установок нового направления, продукт творчества не должен представлять собой никакой, даже минимальной, художественной ценности. Применительно к музыке термин *минимализм* был использован в текстах, посвященных концертам из произведений Филипа Гласса, Терри Райли, Стива Райха и Ла Монте Янга, чуть позже — Джона Адамса. Одним из первых его стал употреблять американский композитор Том Джонсон, а в научный обиход ввел английский композитор Майкл Найман, работающий в этой эстетике. Минимализм затронул также области литературы (конкретная поэзия), театра и кино

термин утвердился, существовали определения «ABC-art», «neomechanical-art». Из-за постулируемой элементарности крайнего аскетизма (вплоть до монохромности) этого искусства критики скептически именовали его «бедным» и «холодным». Такими же негативными, а порой и агрессивно-враждебными эпитетами изобиловали и статьи, адресованные композиторам-минималистам³.

Музыкальный минимализм тесно связан с увлечением его представителей философией дзэн-буддизма и искусством Востока с его медитативной направленностью и отношением к музыке как к ритуалу⁴. Формированием основных позиций художественной системы он во многом обязан школе *экспериментальной музыки* Кейджа — идеи восприятия времени как процесса и звука как самодостаточной целостности в сочетании с концептуализацией тишины и молчания лежат в основе осмысления музыкального произведения в качестве потенциально бесконечного континуума, оспаривающего дискурсивно-логические установки европейской культуры⁵.

Характерными признаками минималистской композиции являются свобода от традиционных системных и функциональных связей (все разделы равны по своей значимости), принцип редукции звукового материала, тональность (диатоника) и модальность, гармоническая статика и статика экспонирования звукового материала, отсутствие контраста любого уровня, метрическая регулярность и единообразие ритмической пульсации в масштабах отдельных разделов или формы в целом. Порождаемое процессуальным разворачиванием музыки погружение в состояние созерцательности способствует освобождению от всего, что связано со *слишком человеческим*; завороченность звучанием, близкая медитативному сосредоточению, —

(фильмы фиксации, абсолютное (бессюжетное) кино), эстетически близок явлениям хэппенинга, мультимедиа.

³ Так, У. Хичкок писал о том, что «сериалисты обвинили минималистов в музыкальном нигилизме, а авангардисты — в эстетическом фашизме» (цит. по: Минимализм. С. 324).

⁴ Характерно, что практически все основоположники минималистского направления в музыке общались с представителями восточной культуры, постигая, в том числе, теорию и практику игры на неевропейских музыкальных инструментах: Гласс изучал индийскую историю, литературу и игру на табла у Аллаха Ракха, Янг и Райли занимались классическим индийским танцем и пением у Пандита Пран Натха, Райх брал уроки игры на ударных у педагога из Ганы и писал музыку для балинезийского гамелана и восточно-африканских ударных. Философия дзэн-буддизма определила духовный путь Джона Кейджа, которого часто называют «отцом» американского минимализма: композитор посещал курс лекций Д. Судзуки в Колумбийском университете, а также увлекался чтением текстов Кумарасвами, Нагарджуны и Рамакришны.

⁵ Не случайно Райх говорит о «музыке постепенных процессов» («gradual process»), а Гласс пользуется выражениями «циклический процесс» и «аддитивный процесс» («additive process»). См.: Ухов Д. С. 193, 194.

типичный и ожидаемый эффект при восприятии минималистской музыки, подчас оказывающей поистине гипнотическое воздействие⁶.

Сочинение строится как последовательное наращивание функционально равноправных построений — паттернов⁷, представляющих собой музыкальные «первозлементы»: звук, интервал, трезвучие или простейшее мелодическое образование⁸. Цикличность повторений одного или нескольких паттернов (с микроизменениями или без них) является главным законом формообразования и основой метода *репетитивности* — техники композиции, получившей у минималистов наибольшее распространение. Ряды тождеств и подобий складываются в периодичности, организуемые принципом аддиции, циклической прогрессии или иной структурной закономерностью⁹, — подобная техника обнаруживает определенную общность минималистского искусства с искусством поп-арта, мыслящим категориями серийных предметов, тиражируемых образов, умножаемых в геометрической прогрессии¹⁰.

Период «радикального» минимализма охватывает 1960-е — середину 1970-х годов и представлен именами Ла Монте Янга, Терри Райли, Стива Райха и Филипа Гласа, каждый из которых, не ограничившись рамками данного направления, впоследствии использовал его принципы в контексте иной эстетики. Творчество Джона Адамса, присоединившегося к дви-

⁶ В статье «Музыка как постепенный процесс» (1968) С. Райх говорит, что слушать репетитивную музыку (подразумевая в данном случае музыку, основанную на технике фазового сдвига) — это то же, что «оттягивать качели, отпускать их и наблюдать, как они постепенно возвращаются к покою; переворачивать песочные часы и наблюдать за песком, сыплющимся на дно; погружать ваши ступни в прибрежный песок и наблюдать, чувствовать, слушать, как они постепенно окружаются волнами». Исполнение и слушание подобной музыки он сравнивает с участием в ритуале — внеперсональном, освобожденном от личностного и психологического: «Концентрация в музыкальном процессе дает возможность направить внимание от ОН, ОНА, ТЫ, Я к ЭТО» (цит. по: Фестиваль современной музыки «Альтернатива». С. 43, 44).

⁷ Паттерн (pattern. — *англ.*) — образец, модель, шаблон, формула.

⁸ Речь идет об образцах «классического» минимализма. В дальнейшем становится возможным движение от простейших структур в сторону усложнения, когда в качестве паттерна используется достаточно развернутое построение (И. Кефалиди предложил термин *макроминимализм* — см.: *Екимовский В.*). Эта закономерность характеризует, в частности, европейскую ветвь минимализма.

⁹ О разновидностях репетитивного метода см.: *Теория*. С. 472–486.

¹⁰ Ярчайшими примерами здесь служат художественные проекты культовой фигуры поп-арта — Энди Уорхола: в первой половине 1960-х он создал композицию «Мона Лиза (Тридцать лучше, чем одна)», представляющую черно-белый вариант шедевра Леонардо да Винчи, растиражированный в 5 рядах по 6 портретов, а также снял фильмы «Sleep» (6-часовой) и «Empire» (8-часовой), фиксированные планы которых направлены на спящего Джона Джиорно (американского поэта и деятеля перформанса) и знаменитый нью-йоркский небоскреб «Empire State Building».

жению в середине 1970-х, знаменует начало нового, постминималистского этапа, отмеченного значительным влиянием классико-романтической европейской традиции.

В 1964 году **Терри Райли**¹¹ создает ярко экспериментальный опус, который считается манифестом музыкального минимализма, — композицию «**In C**» для неопределенного состава участников¹². Партитура пьесы размещена на одной странице и представляет собой одnogолосную мелодическую линию, разбитую на 53 сегмента-паттерна. Авторский комментарий фиксирует 14 позиций соотношения стабильного и мобильного компонентов, причем перевес мобильного значителен: по сути, определены лишь фигуры нотного текста и порядок их исполнения, остальное — от количества музицирующих участников до количества повторений паттернов — отдано на волю исполнителей. Общая продолжительность пьесы варьируется от 45 минут до полутора часов, достижение последнего, 53-го сегмента всеми участниками ансамбля считается и «официальным» окончанием данной версии звуковой реализации¹³.

Наложение простых и лаконичных исходных фраз в процессе исполнения превращает партитуру в изысканную и сложную полиритмическую конструкцию, алеаторическое пространство которой соткано из репетитивных канонов, рождающих иллюзию канонов бесконечных. Согласно пожеланию автора, исполнение композиции должно проходить без участия дирижера и быть целиком основано на взаимной чуткости музыкантов —

¹¹ Терри (Митчелл) Райли (р. 1935, Колфакс, Калифорния) в 1954–1955 обучался фортепиано и теории в Shasta College (классы Д. Хэмптона и Р. Водсворта), в 1955–1957 занимался композицией с В. Отеем в Государственном университете Сан-Франциско (San Francisco State University) и фортепиано с А. Бэллером в Консерватории Сан-Франциско (San Francisco Conservatory). Учился в Калифорнийском университете в Беркли (University of California, Berkeley), где его педагогами по композиции были С. Шифрин и В. Дэнни (1959–1961). Частным образом занимался композицией с Р. Эриксоном и ragtime piano с У. Роузом. Член объединений *San Francisco Tape Music Center* и *Fluxus*. В 1962–1964 жил в Европе, работая в барах Американских военно-морских сил и посещая Дармштадтские курсы. По возвращении в Америку жил в Сан-Франциско, затем в Нью-Йорке, в 1965–1966 работая в *Teatre вечной музыки* (*Theatre of Eternal Music*) Янга. С 1970 по 1996 брал уроки у индийского исполнителя раги Пандита Пран Натха, периодически принимая участие в его концертах в качестве ударника (табла, тампур) и вокалиста. Преподавал индийскую классическую музыку в Mills College (1971–1981), Калифорнийском институте искусств (California Institute of the Arts) и Университете Наропа (Naropa University, 1995), с 1993 также в Christi Sabri School (Нью-Дели). Профессор (composer-in-residence) Центра искусств в Атланте (Atlantic Center for the Arts, Флорида, 1992) и Arcosanti (Аризона, 1996). Основатель ансамбля *Khayal* (1989–1993) и театральной компании *The Travelling-Avant-Gard* (1992). В 2000 году в рамках гастрольной поездки побывал в России. Почетный доктор музыки (Chapman University, 2007).

¹² В авторской записи состав исполнителей включает 12–15 музыкантов.

¹³ После чего автором предписана «каденция» в виде нескольких туттийных crescendo и diminuendo, после которых каждый из участников ансамбля заканчивает игру по собственному усмотрению (см. авторский комментарий в кн.: Теория. С. 474–475).

подобный совместный настрой предполагает и концепция интуитивной музыки Штокхаузена¹⁴.

Гармоническое поле «In C», помимо звукоряда C ионийского, включает звуки *fis* (паттерны 14, 18, 20–28, 35) и *b* (паттерны 35, 49, 51–53) — IV лидийскую и VII миксолидийскую ступени, являющиеся в то же время 7-м и 11-м обертонами спектра тона *c*. В контексте многозвучия вертикали повышение и понижение ступеней носит чисто сонорный эффект, не оспаривающий статику звуковой монохромности и не имеющий ничего общего с отклонением или модуляцией.

Первое исполнение пьесы¹⁵ принесло ей и ее автору широкую известность. Четыре года спустя фирмой грамзаписи «Columbia Records» был выпущен виниловый диск, за которым последовали записи «In C» на электрооргане и электроклавесине, что, в свою очередь, имело отклик в среде рок-музыкантов, с последующими предложениями совместных проектов.

В конце 1960-х годов **Стив Райх (Райч)**¹⁶ изобрел метод *постепенного фазового сдвига* (*gradual phase shift*). Основой эксперимента послужила спе-

¹⁴ Райли говорил: «Я никогда не был связан с минимализмом, но зато был очень увлечен психоделией и психоделическим движением 60-х, открывающим сознание. Для моего поколения это был первый взгляд на Восток, опыт общения с пейотом, мескалином и психоделическими веществами, которые приоткрывали людям путь к высшему сознанию. <...> Помимо обычной музыки, существовавшей тогда, была музыка, которая могла унести вас из одной реальности в другую. Всё это было в моих мыслях перед тем, как я написал In C. Я полагаю, что музыка, шаманство и магия взаимосвязаны, и когда они используются подобным образом, это вызывает к жизни самую прекрасную музыку на свете» (цит. по: Минимализм. С. 339).

¹⁵ Премьера (с участием Райли в качестве одного из исполнителей) состоялась 8 ноября 1964 года в *San Francisco Tape Music Center* и получила высокую оценку в рецензии, опубликованной в газете *San Francisco Chronicle*. Дж. Роттер характеризовала пьесу как «первый симфонический ритуал всемирной деревни» (см.: *Поспелов П. С.* 77).

¹⁶ Стив (Стивен Майкл) Райх [Райч] (р. 1936, Нью-Йорк) с 14 лет обучался игре на ударных (педагог — Р. Колоф). Учился на философском факультете в Корнелльском университете (Cornell University, 1953–1957), защитил диссертацию по философской доктрине Л. Витгенштейна. Параллельно посещал музыковедческий курс Л. Остина. Занимался композицией частным образом с Х. Оуватоном (1957–1958) и в Джульярдской школе у У. Бергсма и В. Перискетти (1958–1961). В 1961–1963 занимался с Л. Берии в Mills College. Член объединения *San Francisco Tape Music Center*. С 1967 — участник *The Philip Glass Ensemble* (Ансамбль Филипа Гласа). В 1971 организовал собственный ансамбль *Steve Reich and Musicians* (Стив Райх и музыканты). Изучал социологию в Новой школе социальных исследований (New School for Social Research, Нью-Йорк, 1969–1970). В 1970-х обучался игре на африканских барабанах в Университете Ганы (University of Ghana, Аккра), посещал семинары по балинезийскому гамелану (Сиятл и Беркли), изучал традиции синагогального пения в Нью-Йорке и Иерусалиме. Лауреат премий, в том числе: Grammy (1990), Schuman Prize (2000), Praemium Imperiale (2006), Polar Music Prize (2007), Pulitzer Prize (2009). Член Американской академии искусств и литературы (American Academy of Arts and Letters, 1994) и Баварской академии изящных искусств (Akademie der Bildenden Künste München, 1995), почетный член Музыкальной академии

цифическая работа с магнитной лентой: композитор обнаружил, что при параллельном воспроизведении на двух магнитофонах закольцованных фрагментов записи (плёночных петель, или лупов¹⁷), идентичных друг другу, постепенно теряется синхронность и возникает эффект расхождения, а сам тип соотношения звучащего материала напоминает канонический принцип, — так была найдена новая концепция повторения и техническая модель самого метода.

Проблемой для меня было найти потом новый способ работы с повторением как музыкальной техникой. Первой мыслью было играть один луп в определенном каноническом соотношении с самим собой, поскольку некоторые из моих предыдущих пьес как раз и работали с двумя или более одинаковыми инструментами, играющими одни и те же ноты друг против друга. В попытках привести два идентичных лупа в какое-либо каноническое соотношение я нашел, что наиболее интересная музыка получается, если просто начать с унисона лупов, а затем медленно сдвигать их по фазе друг относительно друга. Вслушавшись в этот постепенный процесс изменения фазы, я начал понимать, что это экстраординарный вариант музыкальной структуры. Это был способ пройти через множество отношений между идентичными сущностями без единого перехода. Это бесшовный, непрерывный и непрерывающийся музыкальный процесс¹⁸.

Первыми образцами, созданными по новой технологии, стали пьесы для магнитной ленты «It's Gonna Rain» (1965) и «Come Out» (1966), в которых в качестве паттернов Райх использовал фрагменты речи проповедника (брата Уолтера) о Потопе и свидетельства девятнадцатилетнего американца (Дэниела Хэмма) — участника гарлемских беспорядков 1964 года.

Экстраполяция данной техники на область инструментальной музыки способствовала появлению ряда композиций Райха, в числе которых — знаменитая «Piano Phase» («Фортепианная фаза») для двух роялей или двух маримб (1967).

Вскоре после завершения «Come Out» я стал подумывать о написании живой инструментальной музыки. К несчастью, мне тогда казалось немыслимым, чтобы два человека могли исполнить тот последовательный процесс фазового сдвига — ведь изобретен он был и предназначался для магнитофонов. С другой стороны, я не мог придумать ничего более интересного для живых инструментов, чем фазовый сдвиг. В результате в конце 1966 года я записал короткий повторяющийся паттерн, сыгранный на

имени Ф. Листа (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Будапешт, 2006) и Шведской королевской академии музыки (Kungl. Musikaliska Akademien, Стокгольм, 2008). Кавалер ордена Искусств и литературы Франции (1999). Почетный доктор Калифорнийского института искусств (California Institute of the Art, Валенсия, Калифорния, 2000).

¹⁷ От англ. loop — петля.

¹⁸ Райх С. С. 293.

фортепиано, закольцевал его и затем попытался играть вместе с этим лупом, как будто я был вторым магнитофоном. К моему удивлению, я, хоть и не достигая совершенства машины, все же смог достаточно к нему приблизиться; одновременно я получал удовольствие от полностью нового и очень радостного способа игры, который был полностью разработан заранее и уже свободен от письменной нотации, давая мне возможность полностью погрузиться во время игры в слушание. Позже я обнаружил, что могу исполнять эту пьесу, «Piano Phase», с другим музыкантом без всякой пленки. Мы начинали играть в унисон один и тот же паттерн еще и еще раз. Пока один из нас точно повторял паттерн, другой постепенно увеличивал свой темп — так медленно и плавно, что продвигался вперед по одной шестнадцатой. И продолжалось это до тех пор, пока мы не сходились обратно в унисон; на этой точке паттерн менялся, становясь короче, и процесс начинался опять. Во время игры мы должны были внимательно слушать друг друга, чтобы понять, вернулись ли мы назад к точке старта. Мы оба вслушивались и пытались исполнить этот музыкальный процесс еще и еще раз, пока не получится хорошо. Все было проработано, никакой импровизации. Но психология исполнения, то, что случалось во время игры, было тотальным вовлечением в звук — полным чувственным вовлечением¹⁹.

В авторском предисловии к партитуре приведены схема взаимного расположения инструментов и комментарии к исполнению, включая оговоренное количество повторов того или иного такта. Принцип фазового сдвига проявляет себя в цикличности переходов от унисонной игры к вертикально-горизонтальным смещениям, в результате которых один из исполнителей, воспроизводя общий паттерн, постепенно перемещается на один звук (одну шестнадцатую) вперед, с тем, чтобы через ряд аналогичных смещений вновь прийти к исходному унисону. 32 такта организованы в три цикла, по количеству звуков в паттерне: 12 (тт. 1–15), 8 (тт. 16–26) и 4 (тт. 27–32)²⁰.

В 1980–1990-е годы Райх обращается к идее синтеза акустического инструментария и магнитной записи²¹, впервые реализованной им в пьесе «Violin Phase» (1968), одна из версий которой представляет комбинацию «живого» звучания скрипки и магнитной ленты, воспроизводящей тот

¹⁹ Там же. С. 294–295.

²⁰ Исходное количество звуков в группе — 12 шестнадцатых — после прохождения первого «круга» усекается до 8, а затем до 4 шестнадцатых. См. авторский комментарий к изданию: Reich S. Piano Phase for two pianos or two marimbas. London: Universal Edition, 1980.

²¹ «Vermont Counterpoint» для флейты и магнитной ленты (1982), «New York Counterpoint» для кларнета и магнитной ленты (1985), «Electric Counterpoint» для электрогитары и магнитной ленты (1987), «Triple Quartet» для струнного квартета и магнитной ленты (1999), а также мультимедийные проекты «The Cave» (1990–1993) и «Three Tales» (1997–1998) для ансамбля и видеопленки.

же материал в записи. На основе подобного сочетания создана партитура **«Different Trains» («Разные поезда»)** для **струнного квартета и магнитной ленты** (1988), по словам автора, представляющая собой образец нового вида *документального музыкального видеотеатра*. Пьеса написана для «Кронос-квартета» («Kronos Quartet») и имеет определенную «программу» автобиографического характера:

«Different Trains» для струнного квартета и предварительно записанной магнитной ленты открывает новый путь сочинения, корни которого — в моих ранних пьесах для магнитной ленты «It's Gonna Rain» (1965) и «Come Out» (1966). Основная идея заключается в том, что тщательно отобранные речевые записи генерируют материал для музыкальных инструментов.

Идея пьесы пришла из моего детства. Когда мне был год, мои родители развелись: мать уехала в Лос-Анджелес, а отец остался в Нью-Йорке. Пока они не договорились об опекунов, с 1939 по 1942 год я часто курсировал туда и обратно между Нью-Йорком и Лос-Анджелесом в сопровождении моей воспитательницы. И хотя тогда эти путешествия были увлекательными и романтичными, теперь, оглядываясь назад, я думаю, что если бы в то время жил в Европе, то как еврей вынужден был бы ездить совсем на других поездах. Поэтому я захотел написать пьесу, которая с точностью бы отразила подобную ситуацию. Для того чтобы подготовить пленку, я осуществил следующее:

1. Записал воспоминания о наших совместных поездках моей воспитательницы Вирджинии, ныне находящейся уже на восьмом десятке.

2. Записал воспоминания о своей жизни бывшего проводника пульмановского вагона Лоуренса Дэвиса, которому ныне перевалило за 80 и который вышел на пенсию, а прежде регулярно совершал рейсы между Нью-Йорком и Лос-Анджелесом.

3. Собрал записи воспоминаний моих сверстников, выживших в Холокосте и говорящих о своих переживаниях, — Рейчелла, Поля и Рейчел, в настоящее время проживающих в Америке.

4. Собрал записи звуков американских и европейских поездов 30-х — 40-х годов.

Для того чтобы объединить записанную на пленку речь со звучанием струнных инструментов, я отобрал небольшие речевые сэмплы, имевшие более или менее определенную высоту, и затем аккуратно их нотировал — настолько, насколько это возможно в музыкальной нотации. <...> Струнные, таким образом, буквально имитируют эту разговорную мелодию. Речевые сэмплы и звуки поездов были перенесены на пленку с помощью сэмплерных клавиш и компьютера. На записанную заранее ленту добавлены также три отдельных струнных квартета, к которым во время исполнения прибавляется и живой струнный квартет.

В «Different Trains» три части (исполняемые без перерыва), хотя это деление довольно условно, поскольку в каждом из разделов темп меняется часто. Вот эти части:

1. Америка — до войны
2. Европа — в период войны
3. После войны

Пьеса, таким образом, представляет одновременно документальную и музыкальную реальность и открывает новое музыкальное направление. Направление это, как я ожидаю, уже в не столь отдаленном будущем приведет к новому виду документального видеоакустического театра²².

В «Different Trains» соединено звучание четырех струнных квартетов, один из которых — это живое звучание реальных исполнителей, а остальные квартеты записаны на пленку. В этом сочинении Райх возвращается к примененной им в ранних опусах методике конструирования паттернов на основе *speech-music technique*²³, адаптируя ее к инструментальной музыке, — помимо коротких вербальных реплик здесь использован прием имитации мелодики разговорной речи струнными инструментами:

72

59 12

Vln. I-1

Vln. II-1

Vla. 1

(from Chi-ca-go) (from Chi-ca-go to New Yo-rk)

Vcl. 1

Vln. I-2

Vln. II-2

Vla. 2

Vcl. 2

Vln. I-3

Vln. II-3

Vla. 3

Vcl. 3

²² Цит. по: Reich S. Note by the Composer // Reich S. Different Trains: Score. London: Boosey & Hawkes, 1988.

²³ Техника речевой музыки (англ.).

Высотная фиксация звуков железной дороги — свистков, воя сирены, паровозных гудков — составляет один из пластов общей полифонической фактуры, организованной с помощью репетитивной техники. Три части — «Америка до войны», «Европа во время войны», «После войны» — следуют без перерыва, координацией звучания занят звукорежиссер, выполняющий и функции дирижера.

Фортепианная музыка **Филипа Гласса**²⁴, созданная в период 1960–1990-х годов²⁵, с точки зрения синтаксиса и лексики музыкального языка представляет собой образец классического минимализма: простые формы, простейшие мелодико-гармонические структуры, диатоника с преобладанием тонической функции, с одной стороны, и переменность ритмики и метра, фактурное варьирование — с другой. Таким образом построена пьеса «**Mad Rush**» («**Бешеный натиск**») (1979). Написанная по случаю первого публичного выступления Далай-ламы XIV в Нью-Йорке, она впервые была исполнена Глассом на органе во время вхождения Его Святейшества в собор «Saint John the Divine»; позднее прозвучала на радиостанции «Radio Bremen» и, наконец, была использована хореографом Люсиндой Чайлдс (Lucinda Childs) в одноименном балете.

Пьеса состоит из семи разделов, осуществляющих фактурно-ритмическое варьирование исходного паттерна (T_5 — III_6 F-dur), который открывает и завершает пьесу, а также в неизменном виде появляется на гранях формы — это рефрен, перемежаемый генетически производной от него музыкой эпизодов:

²⁴ Филип (Моррис) Гласс (р. 1937, Балтимор) с 6 лет обучался игре на скрипке и флейте (класс Б. Джонсона) на подготовительном отделении Консерватории Пибоди (Peabody Conservatory of Music), с 12 лет брал уроки композиции и гармонии у Л. Чеслока. С 1952 по 1956 обучался в Университете Чикаго (University of Chicago), который окончил со степенью бакалавра гуманитарных наук. Параллельно занимался фортепиано с М. Раскингом. В 1956 поступил в Джульярдскую школу (Нью-Йорк), где обучался в классах композиции У. Бергсма (1957–1959) и В. Персикетти (1959–1961) и которую окончил со степенью магистра. В 1960 совершенствовался на летних курсах в Аспене (США) под руководством Д. Мийо. С 1961 по 1963 работал в Питтсбурге, в 1964–1966 как стипендиат «Fulbright» занимался у Н. Буланже (Париж), параллельно работая на киностудии (где познакомился с Рави Шанкармом). В 1966–1967 посещал Северную Африку и Индию, изучая там искусство медитации. С 1967 брал уроки игры на табла у А. Ракха. В 1967 основал *The Philip Glass Ensemble* (Ансамбль Филипа Гласса), в котором играл на клавишных. В 2003 гастролировал с ансамблем в России. Один из организаторов театральной компании «Mabou Mines» (Нью-Йорк, 1970).

²⁵ «In Again and Out Again» для двух фортепиано (1967), «Music in Fifths» (1969), «Fourth Knee Play» (1977), «Olympian» (1984), «Anima mundi» (1992), «Tesra» (1993), «Etudes» (1994) и другие сочинения.

73

Flowing (R. H.)

p

mp cantabile, sempre legato

В структуре целого вырисовываются несколько концентрических «кругов», усиливающих ощущение статики, вращения материала, повторность которого заметна и на уровне внутреннего строения каждой из «вариаций»: А (тт. 5-48) — В (тт. 53-77) — С (тт. 82-101) — В (тт. 106-129) — А (тт. 5-48) — В (тт. 53-77) — Coda (тт. 135-166).

Цикл **«Metamorphosis 1-5» («Метаморфозы 1-5»)** (1988) составлен из музыки, написанной к пьесе с одноименным названием по сюжету новеллы Ф. Кафки «Превращение» (пьесы 3, 4), а также саундтрека фильма Е. Морриса «The Thin Blue Line» («Тонкая голубая линия») (пьесы 1, 2). Материал того же саундтрека использует и пятая пьеса, сочиненная чуть позже, в качестве завершающего цикл раздела.

На основе метода репетитивности выстраивается форма каждой из пьес, а с учетом идентичности материала, оправдывающего заголовок сочинения, — и цикл в целом. Мелодико-гармонические структуры опираются на диатонику и терцовые (трезвучные) интонационные ходы, единообразие метроритмической пульсации нарушается лишь при переходе от пьесы к пьесе.

Выступив противовесом традиции академического авангарда, минимализм вернул современную музыку широкой аудитории, явившись одним из первых адептов поставангардной эстетики «новой простоты». Воспринятый европейскими (в том числе, и советскими) композиторами, в 1970–1980-е годы он обрел новую культурную глубину — стилистическая нейтральность музыкальной «геометрии» уступила место «всеядности» постмодерна.

Литература

- Байер К. Репетитивная музыка // Музыкальная академия. 1991. № 1. С. 106–111.
- Дубинец Е. Минимализм // Дубинец Е. Made in USA: Музыка — это всё, что звучит вокруг. М., 2006. С. 96–114.
- Екимовский В. «Макроминимализм» // Миф. Музыка. Обряд: Сб. статей / ред.-сост. М. Катунян. М., 2007. С. 312–314.
- Катунян М. Сакральный канон как архетип минималистской композиции // *Muzikos komponavimo principai. Teorija i praktika*. Vilnius, 2000. С. 99–111.
- Кром А. Стив Райх и «классический минимализм» 1960-х — начала 1970-х годов // Музыкальная академия. 2002. № 3. С. 209–219.
- Кром А. Стив Райх и судьбы американского музыкального минимализма: Дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2003.
- Кром А. Творчество Стива Райха 1980-х — 2000-х годов в аспекте религиозной традиции // Наука о музыке: Слово молодых ученых. Вып. 2. Казань, 2006. С. 286–309.
- Кром А. Музыкальный минимализм в контексте американского искусства XX века. Н. Новгород, 2010.
- Манулкина О. От Айвза до Адамса: американская музыка XX века. СПб., 2010.
- Минимализм // Музыкальная культура США XX века: Учебное пособие / отв. ред. М. Переверзева. М., 2007. С. 324–372.
- Музыка США второй половины XX века // История зарубежной музыки. XX век: Учебное пособие / отв. ред. Н. Гаврилова. М., 2005. С. 496–515.
- Поспелов П. Минимализм и репетитивная техника // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 74–82.
- Райх С. Моя жизнь с технологиями / пер. с англ. В. Громадина // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / ред.-сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. М., 2009. С. 289–301.
- Соколов А. Введение в музыкальную композицию XX века: Учебное пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений». М., 2004.
- Теория современной композиции: Учебное пособие / отв. ред. В. Ценова. М., 2005.
- Ухов Д. Филипп Гласс, Альберт Эйнштейн и другие // Музыкальная академия. 1992. № 3. С. 191–195.
- Фестиваль современной музыки «Альтернатива». Москва, 14–23 декабря 1990 года: Программа-буклет. М., 1990.
- Aikin J., Rothstein J. Terry Riley: the Composer of *In C* Explores Indian Sources and Synthesizer Soloing // *Keyboard*. 1982. VIII/4. P. 11–17.
- Alburger M. Shri Terry: Enlightenment at Riley's Moonshine Ranch // *20th Century Music*. 1997. IV/3. P. 1–20.
- An Anthology. New York, 1963.
- Bernard J. W. The Minimalist Aesthetic in the Plastic Arts and Music // *Perspectives of New Music*. 1993. XXXI/1. P. 86–132.
- Bither D. Philip Glass: an Avant-Garde Composer for the «80s» // *Horizon*. 1980. XXIII/3. P. 39–43.
- Brecht S. The Theatre of Visions: Robert Wilson. Frankfurt a. M., 1978.
- Broad E. A New X? An Examination of the Aesthetic Foundations of Minimalism // *Music Research Forum*. 1990. V. P. 51–62.
- Carles P. Entretien avec Philip Glass // *Jazz Magazine*. 1983. № 317. P. 28–29.
- Daines M. N. An Interview with John Adams // *Opera Quarterly*. 1996–1997. XIII/1. P. 37–54.
- Duckworth W. Talking Music. New York, 1995.

- Dufallo R.* Trackings: Composers Speak. New York, 1989.
- Ebbeke K.* Minimal-Music // Schweizerische Musikzeitung. 1982. CXXII/3. P. 140–147.
- Gann K.* American Music in the Twentieth Century. New York, 1997.
- Garland D.* Philip Glass: Theatre of Glass // Down Beat. 1983. I/12. P. 16–18.
- Glass P.* Music by Philip Glass / ed. by R. T. Jones. New York, 1987.
- Hillier P.* «Some more lemon?..». A Conversation with Steve Reich // Contemporary Music and Religion / ed. by I. Moody. Contemporary Music Review. 1995. XII/2. P. 65–76.
- Jemian R., De Zeeuw A. M.* An Interview with John Adams // Perspectives of New Music. 1996. XXXIV/2. P. 88–104.
- Johnson T.* The Voice of New Music. New York City, 1972–1982. New York, 1989.
- Johnson T.* Harmonic Vocabulary in the Music of John Adams: a Hierarchical Approach // Journal of Music Theory. 1993. XXXVII. P. 117–156.
- Knox K.* The Parametric Music of Terry Riley // Jazz Monthly. 1967. July. P. 9–11.
- Kozinn A.* Philip Glass // Ovation. 1984–1985. V/1. P. 12–16.
- Lichtenfeld M.* Minimal Music in den USA // Musik und Bildung. 1982. XIV. P. 140–146.
- Mertens W.* American Minimal Music. London, 1983.
- Nyman M.* Steve Reich, Phil Glass // Musical Times. 1971. XCII. P. 463–464.
- Nyman M.* Experimental Music: Cage and Beyond. London, 1974.
- Page T.* Glass // Opera News. 1988. LII/8. P. 8–12.
- Porter A.* Music of Three Seasons. New York, 1978.
- Potter K., Smith D.* Interview with Philip Glass // Contact. 1976. № 13. P. 25–30.
- Potter K.* Four Musical Minimalists: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass. Cambridge, 2000.
- Reich S.* Writings about Music. Halifax, 1974.
- Rockwell J.* The Orient, the Visual Arts, and the Evolution of Minimalism: Philip Glass // All American Music. New York, 1983.
- Schaefer J.* New Sounds. New York, 1987.
- Schwarz D.* Listening Subjects: Semiotics, Psychoanalysis and the Music of John Adams and Steve Reich // Perspectives of New Music. 1993. XXXI/2. P. 24–57.
- Schwartz K. R.* Minimalists. London, 1996.
- Schwartz K. R.* Process vs. Intuition in the Recent Works of Steve Reich and John Adams // American Music. 1990. VIII/3. P. 245–273.
- Schwarz K. R.* Steve Reich: Music as a Gradual Process // Perspectives of New Music. 1980–1981. XIX. P. 373–392; 1981–1982. XX. P. 225–286.
- Smith D.* Phil Glass // Contact. 1975. № 11. P. 27–33.
- Smith G., Smith N. W.* American Originals: Interview with 25 Contemporary Composers. London, 1994.
- Stoianova I.* Musique répétitive // Musique en jeu. 1977. № 26. P. 64–74.
- Strickland E.* American Composers: Dialogues on Contemporary Music. Bloomington, Indianapolis, 1991.
- Strickland E.* Minimalism: Origins. Bloomington, Indianapolis, 1993.
- Talking music.* Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson and Five Generations of American Experimental Composers / ed. by W. Duckworth. New York, 1995.
- Timar A., Frasconi M.* A Talk with Philip Glass // Musicworks. 1980. № 13. P. 10–12, 20–28.
- Writings on Glass: Essays, Interviews, Criticism* / ed. by R. Kostelanetz and R. Flemming. New York, 1997.
- Zimmermann W.* Desert Plants: Interviews with 23 American Musicians. Vancouver, 1976.

8. Отечественная музыка второй половины XX века

8.1. Второй авангард в России (I).

Серийная техника:

Андрей Волконский — «Musica stricta», «Сюита зеркал».

Николай Каретников — Соната для скрипки и фортепиано op. 16

(Николай Каретников — Струнный квартет op. 18)

В середине 1950-х — 1960-е годы на волне перемен в общественной жизни нашей страны назревает прорыв и в сфере художественного — в том числе, музыкального — творчества, давший жизнь эстетико-стилевому феномену *советского авангарда*. Ориентиром для молодых композиторов стал европейский авангард второй волны, а также новации Стравинского, Бартока, композиторов нововенской школы. Владение новейшими методами композиции означало возможность мыслить категориями нового рационализма и новой музыкальной выразительности — говорить языком духовной свободы, не признающей догматов и идеологических барьеров.

Из всего арсенала современных техник первыми были восприняты двенадцатитоновый и додекафонный методы — уже в начале 1960-х к ортодоксальному додекафонному письму обращаются Э. Денисов, А. Пярт, А. Шнитке, Н. Каретников, В. Сильвестров, Р. Леденёв¹. Дефицит теоретической базы, исчерпывавшейся несколькими (к тому же трудно доступными) трудами зарубежных исследователей², компенсировала практическая

¹ Вскоре был освоен метод сериализма, от которого уже во второй половине 1960-х большинство композиторов отказалось в пользу смешанного типа техники. Указывая на быстроту перехода советских композиторов от додекафонии к системе многопараметровой организации, С. Савенко объясняет этот факт необходимостью «наверстать» упущенное время (см.: Савенко С. Интерпретация. С. 35). Н. Каретников, как и другие, достаточно поздно познакомившийся с техникой, которая для Европы представляла уже пройденный этап, с негодованием писал: «Мне довелось услышать Вагнера только в 16 лет... А должен был услышать, наверное, в 11 или 12. <...> Малера следовало бы услышать в 15, а не в 23 года, а “Новую Венскую школу” хотя бы в 18, а не в 27. У моего поколения украли 8–9 лет жизни, важнейших в развитии человека, и эти потери никому и никогда не возместить» (цит. по: Селицкий А. Николай Каретников. С. 64).

² Среди них, в первую очередь, следует назвать «Studies in counterpoint based on the twelve-tone technique» («Упражнения в двенадцатитоновом контрапункте»)

деятельность по изучению и переписке партитур Шёнберга, Веберна, Булеза, Штокхаузена. Условной точкой отсчета отечественной серийной традиции, а с ней и нового этапа в истории современной российской музыки, считается 1956 год — год антисталинского доклада Н. Хрущева и создания «Musica stricta» А. Волконского.

Лидирующая позиция **Андрея Волконского**³ в советской музыке определяется его первенством в освоении опыта западного авангарда: благодаря связям с Европой, композитор был более других осведомлен о процессах художественной жизни за рубежом и, кроме того, являлся обладателем бесценных печатных материалов — партитур, текстов, альбомов, которыми он щедро делился со своими коллегами⁴.

Э. Кшенека (1940), «Lehrbuch der Zwölftontechnik» («Учебник двенадцатитоновой техники») Г. Аймерта (1950), а также «Texte» I–II («Тексты» I–II) К. Штокхаузена (1963–1964) и статью Д. Лигети «Pierre Boulez: Entscheidung und Automatik in der Structure Ia» («Выбор и автоматика в “Структурах Ia” Пьера Булеза») (1958). Живым носителем нововенской традиции был Филип Гершкович — ученик Веберна и Берга, приобщивший к ней многих московских музыкантов, в том числе А. Волконского. Около 1970 года несколько частных уроков у Гершковича взял и Н. Каретников, к тому времени уже сочинивший ряд додекафонных опусов.

³ Андрей Михайлович Волконский (1933, Женева — 2008, Экс-ан-Прованс) — выходец из семьи русских эмигрантов, потомок старинного княжеского рода. В 1944–1945 обучался в Женевской консерватории (Conservatoire de musique de Genève) в классе фортепиано Дж. Обэра, также занимался с Д. Липатти. После переезда в Париж — в Русской консерватории (Conservatoire russe de Paris Serge Rachmaninoff, 1946–1947). В 1947 году, по возвращении семьи в Советский Союз, в течение года учился в Музыкальном училище при Московской консерватории (класс Е. Месснера), затем окончил Тамбовское музыкальное училище. В 1950 поступил в Московскую консерваторию (класс Ю. Шапорина), в 1954 отчислен за «несоблюдение учебной дисциплины». Вольнослушатель на математическом факультете Московского университета (1950-е годы). В 1957–1972 много выступал как клавесинист — соло и в ансамбле. Основатель и художественный руководитель (1965–1972) ансамбля старинной музыки «Мадригал». В декабре 1972 года эмигрировал, с конца 1980-х постоянно жил в Экс-ан-Провансе (Франция). Основатель и художественный руководитель ансамбля старинной музыки «Nos opus» (1981). Член «Беляевского фонда» помощи русским музыкантам («Belaieff Foundation»).

⁴ Г. Айги вспоминал: «Андрей Волконский <...> во всей этой “подпольной культуре” был человеком самым утонченным, с самой высокой европейской культурой. Что было очень важным для нас: Андрей, несмотря на опасность, продолжал поддерживать связи с иностранными друзьями. До него доходила вся западная литература: Ионеско, Беккет, Кафка, через него мы познакомились с *Энциклопедией абстрактного искусства*. Большие возможности Волконского, его необычайная заинтересованность и самоотдача во имя нового искусства сыграли огромную роль, с одной стороны, объединяющую, а с другой — воспитательную. <...> Он первым ввел в нашу жизнь музыку средневековья и Возрождения. Через него мы познакомились с новейшей музыкой Шёнберга, Веберна <...>. В этом смысле он был учителем и худож-

Мое творчество делится на три периода:

Первый период — ранний, неоклассического направления, когда я испытывал влияние Стравинского, Хиндемита, Бартока. Ничего другого и не могло быть во враждебном культурном окружении и в полной изоляции от происходящего в музыкальном мире. В то время даже Вагнер и Дебюсси считались упадочными композиторами.

Второй период начался около 55–56 года благодаря «оттепели», когда произошло открытие «нововенской» школы и серийной музыки. Это додекафонный и серийный период с личностным использованием этих техник.

Третий период, западный, начался, когда я столкнулся с новыми проблемами и с переоценкой понятия «авангард»⁵.

В противоположность одобрению, с которым было встречено раннее творчество Волконского, поворот к новейшим техникам композиции вызвал у официальных структур реакцию отторжения: начиная с 1962 года, его музыка фактически перестает звучать, а деятельность ограничена исполнением — как сольным, так и в составе руководимого им ансамбля «Мадригал»⁶.

Четырехчастный цикл «**Musica stricta**» («**Строгая музыка**») для фортепиано (1956), посвященный Марии Юдиной⁷, имеет подзаголовок *Fantasia ricercata*. Его структура апеллирует к барочной сонате, где первые части образуют цикл типа «прелюдия — fuga», часть III является двойными вариациями, а часть IV — двойной фугой. Авторский эпитет *строгая* имеет

ников, и поэтов, и музыкантов. Сам того не подозревая, благодаря удивительной, импульсивной, блистательной натуре, своему артистизму, он был нашим Учителем» (цит. по: Пекарский М. С. 139). По словам самого композитора, многое из того, что он делал в те годы, было своеобразным актом художнического несогласия: «Вся моя жизнь была протестом против советской власти. Этому служила додекафония, хотя и не только она. Она не была политическим актом, она была музыкальным действием. Мы в Союзе хотели писать музыку, которая будет не похожа на соцреализм. Старинной музыкой тоже занялся из чувства протеста и в 1965 году создал ансамбль «Мадригал»» (цит. по: Дубинец Е. С. 61).

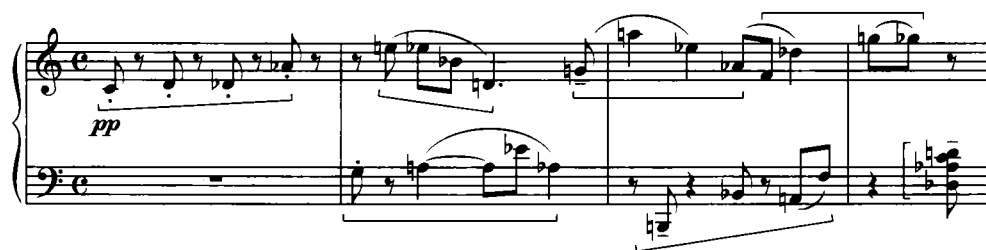
⁵ Цит. по: Пекарский М. С. 37.

⁶ Композитор так вспоминал о ситуации, сопутствовавшей появлению его серийных опусов: «Сначала никто даже не понял, что это такое. Еще несколько лет меня продолжали исполнять. Но с 1962 года я был окончательно запрещен» (цит. по: Холопов Ю. С. 10). Накануне своего отъезда в эмиграцию Волконский был исключен из Союза композиторов (1972).

Известно, что первое публичное исполнение в зале Института имени Гнесиных в мае 1961 года М. Юдина предварила следующими словами: «Сейчас я сыграю очень сложное сочинение. Поскольку оно до вас сразу не дойдет, я его сыграю потом второй раз. Прошу после первого исполнения не аплодировать» (цит. по: Дубинец Е. С. 54).

отношение и к характеру образности, и к типу музыкальной организации: абсолютизируя идею двенадцатитоновости, «Musica stricta» в каждой из частей последовательно применяет серийную технику в сочетании с изощренными полифоническими приемами⁸. Так, I часть, написанная в простой трехчастной форме, представляет собой полифоническую прелюдию и основана на четырехзвучной микросерии и ее транспозициях в системе двенадцатиступенной гемитоники:

74



Автор указывал на близость этой музыки «Пяти пьесам» ор. 16 для оркестра Шёнберга и отмечал особенности репризы, начинающейся микросерией по вертикали, в противовес более традиционному линейному изложению⁹.

II часть — род ричеркара, построенного на каноническом проведении двенадцатитоновой серии в сочетании с содержащимся в интермедиях тройным контрапунктом на основе других двенадцатитоновых мелодий¹⁰. Две серии из 12 тонов лежат в основе III части, еще две серии — в основе додекафонной двойной фуги финала, темы которой в совместной экспозиции обмениваются местами, образуя разновидность вертикально-подвижного контрапункта¹¹.

Дальнейшая разработка серийного метода звуковысотной организации была продолжена Волконским в камерно-вокальных опусах, ставших классикой отечественного авангарда, — «Жалобах Щазы» на тексты из дагестанской народной поэзии для сопрано, английского рожка, скрипки, альты, ударных и клавирина (1960), «Странствующем концерте» на текст

⁸ Композитор так комментировал начало своего додекафонного пути в «Musica stricta»: «Новой техникой я пользовался скорее интуитивно, не будучи еще достаточно в курсе тонкостей этого письма. Позже я отдал себе отчет, что такая свобода по отношению к какой-нибудь технике может стать даже козырем» (цит. по: Пекарский М. С. 120).

⁹ См.: Дубинец Е. С. 116.

¹⁰ С формальной стороны такое строение позволяет характеризовать данный раздел цикла как фугу-ричеркар (см.: Теория. С. 206).

¹¹ Волконский указывает на наличие в финале темы BERG, развивающейся по принципу P — R (см.: Дубинец Е. С. 117).

О. Хайяма для сопрано, флейты, скрипки и 26 инструментов (1967), а также в наиболее близкой циклу «Musica stricta» по времени создания «Сюите зеркал» на стихи Ф. Гарсиа Лорки¹² для сопрано, флейты, скрипки, гитары, ударных и органа (1959)¹³.

Цикл состоит из девяти частей: I. «Символ», II. «Великое зеркало», III. «Отражение», IV. «Лучи», V. «Отклик», VI. «Синтоизм», VII. «Глаза», VIII. «Начало», IX. «Колыбельная уснувшему зеркалу». Текстовая идея зеркальности¹⁴ находит эквивалент в строении серии из 8 звуков, две половины которой зеркально-симметричны относительно тритоновой оси: *es-c-des-fes-b-g-as-ces*. Кроме того, на уровне отдельных разделов принцип симметрии реализуется в разного рода «отражениях» и формах прямого и обратного движения голосов — см., к примеру, в I части начало и окончание (партии голоса и скрипки), тт. 3–4 (партии голоса и органа); в III — тт. 1–7; в VII — инверсионные каноны середины; в IX — строфу 4, осуществляющую потактовый ракоход строфы 1 (партия гитары). Кульминационным воплощением идеи отражения служит часть IV, целиком представляющая собой зеркально-симметричную конструкцию (8 + 8), определяемую смыслом текста: «Бог — посередине»¹⁵ (см. пример 75).

Многоплановая реализация закономерностей симметрии и родовые свойства письма Волконского — микромотивность, графическая отточенность лаконичного высказывания, утонченность экспрессии и высокая интонационная информативность — вызывают ассоциации со стилистикой Веберна, близость которой в данном сочинении очевидна.

¹² В переводе Вл. Бурича.

¹³ Хронологически «Сюиту зеркал» отделяют от «Musica stricta» всего три додекафонные композиции — «Фантазия» для фортепиано, «Музыка для 12 инструментов» (1957) и «Серенада насекомому» для камерного оркестра (1958–1959). Как известно, Волконский тщательно оттачивал и переделывал уже созданное, не гонясь за количественным показателем в ущерб культуре высочайшей художественной выделки: «Пусть у меня будет мало сочинений, зато мне не будет за них стыдно» (цит. по: Соколов И. С. 167).

¹⁴ «Христос держит зеркало в каждой руке» (I), «Мы слышим, потому что зеркальны» (III), «Змей-искуситель разбил на сотни мелких осколков зеркало» (VIII) и т. д.

¹⁵ Говоря о «Сюите зеркал», Волконский акцентировал семантику отдельных интервалов в их отношении к тексту. Так, в частности, децима в восходящем или нисходящем движении символизировала для него комплекс, связанный с Богом и верой (см.: Дубинец Е. С. 123). В рамках своего творчества композитор рассматривал «Сюиту зеркал» как «поворотное» сочинение: «Мне захотелось написать музыку, доступную публике, и сохранить при этом приобретенную мною новую технику. Именно потому серия, которая легла в основу, составлена из консонантных интервалов, главным образом, терций, что создает при слушании иллюзию псевдотональности. Я также ввел аккорды, чуждые основной серии. Важно и то, что впервые я отдал себе отчет о значении молчания в музыкальной речи. Эта работа над паузами стала константой для всех последующих сочинений» (цит. по: Пекарский М. С. 121).

Каждый из разделов предлагает свою тембровую версию поэтического образа, при этом, за исключением последней части с ее «испанским» колоритом, степень музыкальной абстракции у Волконского эквивалентна

75

Presto

pp

Soprano solo

Flauto *con sord. v* *pp*

Violino *pp*

Chitarra *pp*

Все во - круг

лишь во - ер.

Брат, от - жрой

объ - ять я. *ad lib.* Бог посередине.

степени образного иррационализма текста Лорки. Вокальная партия, помимо распевного (мелодического) интонирования, включает крик, говор, Sprechgesang.

В конце 1970-х Волконский отошел от додекафонии как ведущего метода композиции, предпочтя, по его словам, творческую позицию «между додекафоническим молотом и тональной наковальней»:

Дело в том, что додекафония это *система*, — а система всегда всё берет на себя, освобождая композитора от какой бы то ни было ответственности. Понимаю, так, конечно, проще, потому что не надо каждый раз искать что-то новое, — ну, если не новый путь, то, по крайней мере, какое-то новое решение.

Понимание всего этого отразилось на моем *Was noch lebt* для голоса и струнного трио¹⁶. Я понял, что додекафония — это та же компартия, и решил сдать партийный билет, — я вышел из партии. С додекафонией было покончено. Причем, я не порвал с композиторами нововенской школы — нет! — я порвал с идеологией нововенской школы, с тем, что из нее сделали¹⁷.

Независимость эстетической и нравственной позиции **Николая Каретникова**¹⁸ — бескомпромиссного и последовательного приверженца серийного метода — на многие годы лишила его музыку возможности быть услышанной. Успех начала творческого пути композитора¹⁹ сменился официальным замалчиванием, когда на рубеже 1950–1960-х он резко порвал с прежней стилистикой и обратился к додекафонии. Сама идея серийности стала для Каретникова метафорой духовной свободы, а серийная техника

¹⁶ Трехчастная композиция «Was noch lebt» («То, что живо», 1989) для меццо-сопрано и струнного трио создана на тексты немецкого писателя Й. Бобровского.

¹⁷ Цит. по: *Пекарский М. С.* 117. «Тем не менее, я должен признаться, что мой “додекафонный период” принес мне много пользы. Этот аскетический путь научил меня бережно относиться к звуку и быть экономным в письме, что и осталось в моих последующих сочинениях» (Там же. С. 120).

¹⁸ Николай Николаевич Каретников (1930, Москва — 1994, там же) окончил Центральную музыкальную школу, где учился у В. Шебалина (композиция) и Т. Николаевой (фортепиано). В 1948–1953 обучался в Московской консерватории (класс В. Шебалина), после окончания которой избрал путь свободного художника, добывая средства к существованию работой в кинематографе и драматическом театре — сочинением театральной и киномузыки.

¹⁹ С 1947 по 1957 годы Каретниковым был написан ряд сочинений, в том числе: две симфонии, оратория, хоры, романсы, фортепианная музыка. В начале 1960-х его балеты «Ванина Ванини» (1959–1960) и «Геологи» (1960) шли на сцене Большого театра. Впоследствии автор фактически отказался от всего, созданного до 1959 года, и началом своего творческого пути считал Третью симфонию (1959), в которой, как он утверждал, им впервые был опробован додекафонный метод.

способствовала обретению свободы творческой²⁰, порой становясь своего рода мостом между несопоставимыми, на первый взгляд, стилевыми явлениями²¹. В восприятии метода для Каретникова важен исторический контекст, связь прошлого и настоящего, на основании которой смена технологии осознается как естественная эволюция в рамках одной традиции:

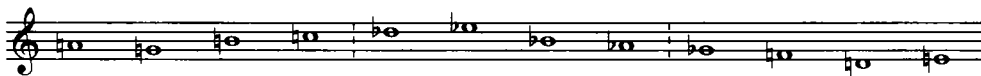
Лично мне высшим достижением в музыке представляется «Венская школа» — явление совершенно уникальное в истории искусства. Это некая поразительная эстафета, которая представляется универсальным опытом Баха <...>: Гайдн, Моцарт, Бетховен, Шуберт, Вагнер, Брамс, Малер, Шёнберг, Берг, Веберн. Ее можно представить себе как некоего гениального долгожителя, который родился под фамилией Гайдн и умер под фамилией Шёнберг, как некое восхождение, непрерывную линию, единый пласт сознания²².

Вхождение композитора в додекафонию началось с прослушивания записи фортепианных Вариаций оп. 27 Веберна, сыгранных Г. Гульдом на встрече со студентами Московской консерватории в 1957 году. За этим последовал период постижения техники, долгие часы изучения веберновских партитур и, наконец, серийные опусы, список которых открывает **Соната для скрипки и фортепиано оп. 16 (1961)**²³.

Первое серийное произведение Каретникова решено в виде двухчастного цикла с кодой. Сонату характеризует «классицистский», действенный тип драматургии, с подчеркнуто принципиальной неслиянностью участников ансамбля, их конфликтным диалогизмом.

В основе тематизма Сонаты — не транспонируемая на протяжении обеих частей серия, которая состоит из четырехзвучных, внутренне симметричных сегментов:

76



²⁰ «Бессмертный урок Веберна в том, что, соблюдая строгие законы, добровольно им подчиняясь, он был совершенно свободен» (цит. по: *Селицкий А.* Николай Каретников. С. 109).

²¹ Так, обращение Каретникова к православной певческой традиции в хоровых циклах «Восемь духовных песнопений памяти Б. Пастернака» (1969–1989) и «Шесть духовных песнопений» (1992) не воспринималось им как странный «зигзаг» творческой биографии; напротив, композитор утверждал, что только благодаря ощущению тонально-гармонической свободы, пришедшей к нему с опытом додекафонного письма, в этих циклах ему удалось воплотить колорит архаики (см.: *Каретников Н.* Мистерия. С. 12).

²² Цит. по: *Каретников Н.* Готовность. С. 159.

²³ Скрипичные сонаты есть также среди ранних додекафонных сочинений Шнитке и Денисова — обе написаны в 1963 году.

Третий сегмент является неточным ракоходом первого. Вторая половина серии образована ракоходом (также неточным) ее первой половины, поэтому ракоход серии в целом подобен ее основному виду, а ракоход инверсии подобен инверсии²⁴.

Элементами развития являются ритмические, темповые, фактурные преобразования ряда, из четырех форм которого используются только прямая и ракоходная. В сонатной форме I части — *Adagio* (Tempo I). *Vivo* (Tempo II) — именно этот фактор регулирует соотношение тем: главная партия представляет *Pa* с вертикальной перестановкой голосов в первой теме и контрапункт с *Re* во второй теме. От стилистики Веберна — опора на септиму, трактуемую и как лейтинтонация, и как компонент группы:

77

Adagio ♩ = 42

Violino

mf

Piano

mf

p

sosten.

pp

Vivo ♩ = 132

Pa

p

ritard.

a tempo ♩ = 42

vibr. pizz.

The musical score is divided into three systems. The first system is for the *Adagio* section (Tempo I) at 42 beats per minute. It features a Violino part and a Piano part. The Violino part starts with a *mf* dynamic and contains notes numbered 1 through 8. The Piano part also starts with a *mf* dynamic and contains notes numbered 3 through 12. The second system continues the *Adagio* section, with the Violino part showing notes 3 through 12 and a *pp* dynamic marking. The Piano part shows notes 1 through 8 and a *p* dynamic marking. The third system is for the *Vivo* section (Tempo II) at 132 beats per minute. It features a Violino part and a Piano part. The Violino part starts with a *p* dynamic and contains notes numbered 1 through 11. The Piano part also starts with a *p* dynamic and contains notes numbered 2 through 12. The section concludes with a *ritard.* (ritardando) marking and a *a tempo* (Tempo I) marking at 42 beats per minute, with a *vibr. pizz.* (vibrato, pizzicato) marking.

²⁴ В дальнейшем Каретников отдаст предпочтение сегментации ряда не на равные части, а на «пятерки», что обеспечит формирование «симметрично-несимметричных» серийных структур (см.: Селицкий А. Николай Каретников. С. 103).

Тема связующей партии (тт. 8–11) решена как *Re*, а побочная (тт. 11–15) демонстрирует очередную фактурную версию основного вида.

Основную оппозицию в I части Сонаты составляет чередование плавных мелодических линий и импульсивных «вспышек», разрывающих музыкальную ткань дискретами пауз. В ходе развития достигаются две кульминации: громкая «оркестральная» (т. 28) и тихая «флажолетная» (тт. 31–34). Отталкиваясь от экспрессионистской стилистики Шёнберга, композитор трактует масштабы формы, скорее, в манере, близкой Веберну. Традиция темповых обозначений при сменах тем, идущая от нововенцев, присутствует как одна из важнейших «мнемонических вех» (Б. Асафьев) в восприятии формы. В этом можно видеть и опору на традиции поздних типов сонатной формы в музыке романтиков; в то же время, экспрессионистский тонус музыки «опирается» на крепкий каркас классической структуры с имманентно присущей ей производностью контраста (серийно-вариационный принцип).

II часть — *Molto vivo* (Tempo I). *Molto sostenuto* (Tempo II) — трехчастное скерцо, кажущаяся беззаботность музыки которого омрачена предчувствием надвигающейся катастрофы, срыва. Звуковая ткань составлена из различных модификаций ряда. Так, начальное изложение темы представляет собой канон основного вида *Ra — Re* (тт. 1–3) и его продолжение в виде интервальных инверсий (тт. 4–6).

Кода (*Adagio*) играет роль общей репризы циклической формы, воспроизводя драматургически опорные моменты I части и завершаясь тихим напоминанием интонационности II части.

Оставаясь убежденным последователем додекафонного метода, Каретников следовал избранному пути, продолжая серийную разработку звуковосотного параметра в Струнном квартете, Четвертой симфонии (1963), Концерте для духовых (1965), Камерной симфонии (1968), «*Kleinenachtmusik*» (Квартете для флейты, кларнета, скрипки и виолончели, 1969), «Большой концертной пьесе» для фортепиано (1970) и других сочинениях — вплоть до композиций последних лет: фортепианного Квинтета (1990), Концерта для струнных (1992) и Второй камерной симфонии (1994).

Литература

- Айги А., Адаменко В. Судьба Андрея Волконского // Российская музыкальная газета. 1989. № 6. С. 10–11.
- Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М., 1989.
- Денисов Э. Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность: Сб. статей. Вып. 6 / ред.-сост. Т. Лебедева. М., 1969. С. 478–525.
- Дроздова О. Андрей Волконский: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 1996.
- Дроздова О. Андрей Волконский — человек, композитор, исполнитель // Sator Teneb Opera Rotas: Юрий Николаевич Холопов и его научная школа / ред. В. Ценова. М., 2003. С. 290–298.

- Дружинин Ф. Об Андрее Волконском // Фёдор Дружинин: Воспоминания. Страницы жизни и творчества / сост. Е. Шервинская. М., 2001. С. 146–149.
- Дубинец Е. Князь Андрей Волконский. Партитура жизни. М., 2010.
- Каретников Н. Готовность к бытию. М., 1994.
- Каретников Н. Два монолога / публ. О. Нечкиной // Новая юность. 1994. № 5–6. С. 99–100.
- Каретников Н. Мистерия апостола Павла: посвящается протоиерею Александру Меню: Беседа с А. Тевосяном // Музыкальная академия. 1994. № 5. С. 7–12.
- Каретников Н. Темы с вариациями. М., 1990.
- Маркиз Л. Андрей Волконский и Филипп Гершкович // Маркиз Л. Смычок в шкафу. М., 2008. С. 153–172.
- Николай Каретников (подборка материалов) / Personalia // Контекст 9: литературно-философский альманах. 2000. Вып. 6.
- «Оттепель» и музыкальная жизнь 50–60-х годов // История отечественной музыки второй половины XX века: Учебное пособие / отв. ред. Т. Левая. СПб., 2005. С. 13–38.
- Пекарский М. Назад к Волконскому вперед. М., 2005.
- Раабен Л. Н. Каретников // О духовном ренессансе в русской музыке 1960–80-х годов / ред. А. Порфирьева. СПб., 1998. С. 208–215.
- Савенко С. Интерпретация идей авангарда в послевоенной советской музыке // Музыка XX века. Московский форум: Материалы международных научных конференций / отв. ред. В. Ценова. М., 1999. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 25). С. 33–38.
- Савенко С. Творчество Николая Каретникова и нововенская школа // Музыка XX века. Московский форум: Материалы международных научных конференций / отв. ред. В. Ценова. М., 1999. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 25). С. 148–153.
- Селицкий А. Н. Каретников: «Я писал для Господа и для себя» // Музыкальная академия. 1996. № 3–4. С. 33–44.
- Селицкий А. Николай Каретников. Выбор судьбы. Ростов н/Д., 1997.
- Селицкий А. Свобода прежде всего! Этюды о судьбе и творчестве Николая Каретникова // Музыкальная академия. 1992. № 3. С. 58–68.
- Соколов И. Об Андрее Михайловиче Волконском // Музыкальная академия. 2009. № 2. С. 166–168.
- Тарakanов М. Аполонгия непризнания // Советская музыка. 1990. № 7. С. 6–13.
- Тарakanов М. Драма непризнанного мастера. О творчестве Николая Каретникова // Музыка из бывшего СССР: Сб. статей. Вып. 1 / ред.-сост. В. Ценова. М., 1994. С. 106–119.
- Теория современной композиции: Учебное пособие / отв. ред. В. Ценова. М., 2005.
- Холопов Ю. Инициатор: о жизни и музыке Андрея Волконского // Музыка из бывшего СССР: Сб. статей. Вып. 1 / ред.-сост. В. Ценова. М., 1994. С. 5–23.
- Lemaire F. La musique du XXe siècle en Russie et dans les anciennes Républiques soviétiques. Paris, 1994.
- Schmelz J. P. Andrey Volkonsky and the Beginnings of Unofficial Music in the Soviet Union // Journal of the American Musicological Society. 2005. № 3. P. 139–207.
- Schmelz J. P. Andrey Volkonsky and the Beginnings of Unofficial Music; Volkonsky's Rejoinder // Such Freedom, if Only Musical: Unofficial Soviet Music during the Thaw. New York, 2009. P. 67–130, 275–294.
- Schwarz B. Music and Musical Life in Soviet Russia, 1917–1981. Bloomington, 1983.

8.2. Второй авангард в России (II).

«Московская тройка»:

Эдисон Денисов — «Солнце инков».

Альфред Шнитке — Кантата «История доктора Иоганна Фауста».

София Губайдулина — Концерт для скрипки с оркестром «Offertorium»

Эдисон Денисов, София Губайдулина и Альфред Шнитке являются наиболее яркими представителями неконформистского движения в советской музыке второй половины XX века. Воспитанники Московской консерватории с ее тогдашним сверхакадемизмом и полной изоляцией от общеевропейских процессов эволюции музыкального искусства, они уже в начале творческого пути обратились к активному изучению новых техник, поискам образных и конструктивных решений, адекватных времени и выходящих за пределы эстетики социалистического реализма. «Московская тройка»¹ стала символом противостояния «хренниковскому» Союзу советских композиторов, со своей стороны, активно препятствовавшему исполнению и пропаганде их произведений². Вопреки ситуации в СССР 1960–1970-х годов, Денисов, Шнитке, Губайдулина получили мировое признание и вместе с А. Волконским способствовали своим творчеством формированию целой плеяды высокопрофессиональных мастеров, представляющих *советский авангард*: С. Слонимского, Р. Леденёва, В. Сильвестрова, Л. Грабовского, А. Караманова, В. Артёмова и многих других. При общих «стадиальных» тенденциях становления каждый из членов «тройки» обрел свой стиль, основанный на избирательном использовании и индивидуальных способах синтеза методов из арсенала современных техник³.

Одним из главных сочинений отечественного авангарда явилась кантата **Эдисона Денисова**⁴ «Солнце инков» для сопрано и ансамбля инструментов на стихи Габриэлы Мистраль (1964), от которой сам композитор ведет отсчет своих опусов. Композиция, основанная на слиянии признаков вокального цикла и музыки для инструментального ансамбля⁵, посвящена

¹ Эта характеристика творческого мини-союза стала общеупотребительной благодаря формулировке Г. Рождественского.

² Э. Денисов и С. Губайдулина, кроме всего прочего, попали в состав «хренниковской семёрки» (подробнее об этом см.: раздел 4.2, сн. 1).

³ По словам С. Губайдулиной, «она именно потому троица, что это три совершенно разные индивидуальности. Архаика, классика и романтика, где я принадлежу к архаике, Денисов — к классике, а Шнитке — к романтике. Эти три фигуры объединены некоей общностью судьбы, бытовыми, социальными признаками, а в музыкальном смысле абсолютно разные» (Губайдулина С. О музыке. С. 10).

⁴ Биографическую справку о Денисове см. в разделе 4.2, сн. 1.

⁵ Состав: флейта, гобой, кларнет, труба, валторна, скрипка, виолончель, два фортепиано и две группы ударных.

П. Булезу и претворяет некоторые конструктивные закономерности его произведений: в частности, идею «Молотка без мастера» (чередование нечетных инструментальных частей, выполняющих функцию комментария к тексту, с четными вокальными) и принцип «Импровизаций на Малларме», согласно которому вокальные строфы перемежаются с инструментальными связками-переходами. Связь со стилистикой французского мастера на уровне музыкального языка очевидна в использовании сериальной техники с ее проекцией на область сонорики. Вместе с тем, Денисов апеллирует и к традиции русской музыки, что проявляется в образной драматургии сочинения, обращенного к языческой архаике и солнцу как символу животворящей энергии.

Текст составлен из четырех стихотворений чилийской поэтессы, не создающих сюжетной последовательности, однако родственных друг другу по образному строю:

В этом сочинении я хотел отразить основные темы поэзии Мистраль: связь с традициями (II часть), любовная драма (IV часть), борьба против войны (V часть), тема детства (VI часть). Я хотел также, чтобы всё развитие музыки было направлено к V части «Проклятое слово» — инструментальной версии известного стихотворения в прозе Г. Мистраль, посвященного борьбе за мир⁶.

В кантате шесть частей: I. Прелюдия (инструментальная), II. «Печальный бог» (вокальная), III. Интермедия (инструментальная), IV. «Красный вечер» (вокальная), V. «Проклятое слово»: (а) чтение; б) инструментальная пьеса, VI. «Песня о пальчике» (вокальная с чтецами) и Постлюдия (инструментальная).

Структурную идею цикла автор определяет сквозь призму параллельного развития двух планов — вокального и инструментального, а также указывает на взаимодействие двух тенденций формообразования: к определенности — в инструментальных частях и к неопределенности (свободе) — в вокальных⁷.

Как и в других сочинениях Денисова 1960-х годов⁸, серийная структура «Солнца инков» индивидуализирована, а серийный принцип трактован

⁶ Комментарий Э. Денисова. Цит. по: Шнитке А. Эдисон Денисов. С. 111.

⁷ Подразумеваемая под неопределенностью импровизационность вокальной линии, фрагментарность и «автономность» сопровождения — вплоть до алеаторики (см.: Шнитке А. Эдисон Денисов. С. 113–114).

⁸ Таких, например, как Второй струнный квартет, «Музыка для 11 духовых и литавр», «Вариации» для фортепиано (все — 1961), «Итальянские песни» для сопрано, скрипки, флейты, валторны и клавесина на стихи А. Блока (1964), «Плачи» для сопрано, фортепиано и ударных на народные тексты (1966), Три пьесы для виолончели и фортепиано (1967), «Ода» для кларнета, фортепиано и ударных, «Романтическая музыка» для гобоя, арфы и струнного трио (1968), «DSCH» для кларнета, тромбона, виолончели и фортепиано, Струнное трио (1969).

неортодоксально: нередко фрагментарные проведения серии (см. пример 78) в виде коротких квазидиатонических рядов и движения по аккордам с разной структурой, нарушается серийный порядок, ряд перерабатывается путем вариантного повторения сегментов, есть разделы, написанные на неполную версию серии и т. д.

78



Каждая часть характеризуется собственным принципом обращения с «интонационной базой» сочинения и индивидуальным фактурно-тембровым обликом⁹.

Прелюдия (I часть) решена как трехчастная структура (12 тактов + 14 тактов + 15 тактов). Тембровый ансамбль включает все духовые, а также маримбу, 3 том-тома и колокола. Фоном для широких мелодических ходов кларнета, гобоя (затем — флейты) и легкого *сессо* ударных служит пуантилизм репетиций струнных — в III части этот тип фактуры станет единственным. Во II части («Печальный бог»), помимо голоса, вводится новая инструментальная краска — два рояля и вибрафон. Сквозная строфическая структура образована четырьмя куплетами, сгруппированными попарно.

Конструктивный замысел Интермедии (III часть) исходит из организующего числа 6: использованы 6 инструментов — гобой, кларнет, труба, валторна, скрипка и виолончель, разрабатывается первый 6-звучный сегмент серии¹⁰. Фактурный план основан на полифонии звуковых «точечных» репетиций — канонах, имитациях, стреттных проведениях¹¹. Подобно начальным частям, части III и IV образуют пару: в «Красном вечере», написанном для голоса, флейты, скрипки и виолончели, используется второй шестизвучный сегмент ряда, серийные и алеаторические инструментальные квадраты во второй строфе.

«Проклятое слово» (V часть) служит прелюдией к финальной песне и вершиной всего цикла — это кульминация-катастрофа, воплощенная в пароксизме канонических остинато инструментального тутти и крайней неустойчивости динамического профиля. Особенностью серийной техники этого раздела является вычленение звуковых групп и их разработка, дискредитирующая и отменяющая само понятие ряда. В заключительном трехоктавном унисоне (*d* у обоих пианистов) слышится голос автора, словно ставящего подпись под строками текста-эпиграфа: «Призывайте МИР вопреки всем бурям».

⁹ Все инструментальные части написаны для разных составов.

¹⁰ См., к примеру, тембровый ракоход в т. 1–2.

¹¹ По словам Денисова, «Ксенакис, услышав “Солнце инков”, почти механически перенес в “Акрату” третью часть этого сочинения (огрубив ее)» (Эдисон Денисов. Исповедь. С. 59).

Начало «Песни о пальчике» (VI часть) своей прозрачностью и подчеркнутой простотой составляет наибольший контраст в цикле:

79

Tamb. di leg. *P*

Sopr. *P*

Дай - те ко - ра - бль мне, паль - чик мне ну - жен:
 Ge - bet mir ein Schiff, brauch' mei - nen Fin - ger.

Четыре куплета сгруппированы попарно — куплетный принцип приходит на смену сквозной строфичности предыдущих вокальных частей. В песню дважды вторгается «припев» трех чтецов¹². Это смысловая кульминация кантаты, не снимающая трагедии «Проклятого слова», но переводящая ее в плоскость наивного детского восприятия. Сегменты серии многократно повторяются, собираясь в целостную структуру лишь к 14 такту. Кодовое значение небольшой инструментальной Постлюдии подчеркнуто тембрально — звучанием роялей (игра на струнах), английского рожка — и характером самого звучания, приближенного к колокольности. В музыке растворена цитата песнопения «Свете тихий». Сочинение истает в тембре колокола¹³.

У меня почему-то всегда в кодах самое главное, последнее и самое важное слово. Таковы, например, коды «Солнца инков» или Скрипичного концерта — именно они придают смысл всему сочинению, в них говорится главное слово¹⁴.

В аналитическом эссе о творчестве своего друга и коллеги Альфред Шнитке высоко оценил «Солнце инков» как творческое достижение, свидетельствующее о том, что «серийная музыка в нашей стране перешла от лабораторного экспериментирования к художественным открытиям»¹⁵.

¹² Автор указывал на то, что в идеале это — «чтец, расслоенный на три голоса»: желательно предварительно записать на пленку одного и того же человека, чтобы получился «темброво-отрешенный трехголосный канон с имитацией в квинту и с элементарным ритмом, идущим ровными восьмыми», «как голос из другой сферы» (цит. по: Шульгин Д. Признание. С. 147).

¹³ По словам Денисова, тембровая идея этого фрагмента — «постепенное, как бы смысловое выявление, проявление колокольного тембра» (цит. по: Там же. С. 147). Ж.-К. Элюа в аннотации к парижскому исполнению 1965 года написал проникновенные строки: «Несколько резонансов рояля, вибратона, колоколов, и сочинение затихает на улыбке ребенка» (цит. по: Шнитке А. Эдисон Денисов. С. 111).

¹⁴ Эдисон Денисов. Исповедь. С. 39.

¹⁵ Шнитке А. Эдисон Денисов. С. 114.

Среди наиболее масштабных сочинений **Альфреда Шнитке**¹⁶ особое место принадлежит кантате **«История доктора Иоганна Фауста»** для **контратенора, тенора, контральто, баса, смешанного хора и оркестра** (1983) на прозаический текст двух последних глав «Народной книги» («Истории о докторе Иоганне Фаусте, знаменитом чародее и чернокнижнике») в публикации Иоганна Шписа (1587)¹⁷.

Нет человеческого образа, который бы так волновал воображение поэтов, художников, композиторов на протяжении сотен лет, как фигура Фауста. В этом образе соединились полярные качества человеческой натуры — божественный огонь природных талантов и бездарная погоня за властью и наслаждениями, величие и чистота помыслов и кощунственное любопытство к злу и грязи, дерзновенная сила порыва и неспособность справиться с силами, разбуженными этим порывом. Как никогда, образ Фауста актуален сегодня, когда человечество овладело энергией, способной уничтожить или преобразить мир, но не нашло еще способа обуздать нервную энергию своего склонного к заблуждениям сознания, порождающую недоверие и вражду¹⁸.

Кантата представляет собой рондифицированную сквозную композицию из десяти эпизодов со сжатой синтетической репризой и кодой:

1. «Пролог»	«Вот рассказ о тяжелой, страшной гибели доктора Фауста»	хор
2. ц. 9. «Близок час»	«Когда минули 24 года...»	рассказчик, Мефистофель, хор
3. ц. 17. «Прощальный обед»	«Все идут в трактир, садятся за стол...»	хор, рассказчик
4. ц. 24. «Исповедь Фауста»	«Досточтимые, любимые господа, друзья мои...»	Фауст, хор, рассказчик
5. ц. 47. «Скорбь друзей»	«Раз уж так и другого быть не может...»	хор, рассказчик
6. ц. 58. «Ложное утешение»	«О, Фауст мой, что за малодушие?..»	Мефистофель (два голоса)

¹⁶ Биографическую справку о Шнитке см. в разделе 4.2, сн. 12.

¹⁷ Главы 67 и 68 (текст на немецком языке с переводом на русский язык В. Г. Шнитке), повествующие о предсмертной исповеди и гибели Фауста. История создания Кантаты связана с идеей Ю. Любимова о написании оперы по II части «Фауста» Гёте и заказом Венского концертного общества, приуроченного к 125-летию юбилею Венской певческой академии. Позднее, в 1995 году, Шнитке написал *оперу-притчу-мистерию* с тем же названием, в III акт которой вошла музыка Кантаты.

¹⁸ Из авторской аннотации к концерту 23 октября 1983 года.

7. ц. 64. «Гибель Фауста»	«А после двенадцати, к часу ночи...»	Мефистофель, хор
8. ц. 84. «После смерти Фауста»	«Те же магистры, бакалавры, студенты...»	рассказчик, хор
9. ц. 90. «Эпилог»	«Сим кончается та притча правдивая...»	хор
10. ц. 97. Заключительный хорал	«Так бодрствуйте, бдите...»	четыре солиста, хор

Возникают определенные структурные и фабульные соответствия со старинным жанром пассионов¹⁹ — вплоть до конкретных параллелей с баховскими «Страстями по Матфею»: в обоих сочинениях партия рассказчика (Евангелиста) поручена тенору, а партия центрального персонажа (Фауста, Христа) — басу; и у Баха, и у Шнитке хор трактован как сообщество лиц, участвующих в действии (хор-turbae)²⁰, и как метафорический «голос от автора» (заключительный хорал).

Написанная на исходе полистилистического периода Шнитке, «История доктора Иоганна Фауста» синтезирует множественные стилевые ассоциации: от барокко — до эстрадного шлягера XX века. Силевые слои не противопоставлены коллажным способом, но, напротив, сплавлены в единый комплекс, чему способствует и гармоническая концепция сочинения, объединяющая разные системы звуковысотной организации — тональность, хроматику, додекафонию²¹.

Полярность как свойство художественного мышления композитора реализована в драматургии контрастно-диалогического типа, центрированной двумя образно-тематическими блоками — «мефистофельским»²² и «фаустовским»²³. Персонифицированное в образе Мефистофеля зло обретает две ипостаси, озвученные, соответственно, двумя партиями, — «сладкоголосый обольститель» (контратенор) и «жестокий каратель» (эстрадное контральто с микрофоном). В кульминации Кантаты — эпизоде гибели

¹⁹ Л. Бобровская рассматривает Кантату Шнитке в жанровом аспекте «антистрастей» (см.: Бобровская Л. С. 132).

²⁰ Так, жанровый и стилевый генезис хора Пролога восходит к начальному хору баховских «Страстей по Матфею».

²¹ Додекафония, в частности, используется как иронический прием: см. в разделе «Исповедь Фауста» реплику солирующего баса «что сами делом сим грешим» (3 такта до ц. 28).

²² Экспонируется в Прологе и включает две мелодические темы и оstinatный ритм танго (а также производные тематические образования). Присутствует в разделах 2, 4, 5, 6, 7, 9.

²³ Экспонируется в эпизодах 2 и 4 и основан на ряде мелодических элементов партии тенора. Присутствует в разделах 5, 8, 10.

Фауста (эпизод 7, ц. 64–84), где композитор поначалу планировал использовать остросовременные средства (остродиссонантную гармонию, алеаторику), звучит «ария» Мефистофеля в ритме танго, аккомпанируемая инструментальным ансамблем эстрадно-джазового типа²⁴ и представляющая собой вариации на выдержанную мелодию.

Заключительный, десятый эпизод выполняет функцию коды-катарсиса, опирающегося на этическую платформу сочинения — признание греха и призыв-моралите «Так бодрствуйте, бдите». Синтетическому характеру тематизма (материалу Пролога контрапунктирует тема исповеди Фауста из четвертого эпизода) отвечает синтетическая структура гармонического комплекса, объединяющего классическую функциональность (C-dur'ный хорал) и современный хроматический контекст. В окончании у фортепиано на фоне ударов там-тама и мерного, постепенно затихающего «счета» *legno* (*al niente*) стилистическим контрастом звучит отголосок вальса — «усмешка Мефистофеля», символический знак недремлющего Зла.

Категория символа находит многоплановое претворение в творчестве **Софии Губайдулиной**²⁵, преломляясь в образах и концептах, находя отражение в названиях сочинений, их архитектонике, тембровой и интонационной драматургии, способах звукоизвлечения, ладах, числовых структурах и цветовой гамме. Особый смысл носит религиозная символика, составляющая глубинную основу ряда композиций 1970–2000-х годов, ориенти-

²⁴ Солирующие саксофоны, электро- и бас-гитары, фортепиано, эффектно оттеняемые томно-«кривляющимися» репликами-glissandi флексатона. Как и в других своих сочинениях, Шнитке трактует бытовой жанр, шлягер как символ зла, «унижения банальностью».

²⁵ София Асгатовна Губайдулина (р. 1931, Чистополь) в 1949 году окончила Казанское музыкальное училище, в 1954 — фортепианный факультет Казанской консерватории (классы Л. Лукомского и Г. Когана), где продолжала и занятия композицией (класс А. Лемана). В 1954 году поступила в Московскую консерваторию как композитор (вначале училась в классе Ю. Шапорина, затем у Н. Пейко), продолжая совершенствоваться как пианистка (класс Я. Зака). В 1959 году окончила консерваторию, в 1963 — ассистентуру-стажировку (класс В. Шебалина). В 1969–1970 работала в Московской электронной студии при Доме-музее А. Н. Скрябина, являясь членом ее Художественного совета. В 1975–1981 выступала в составе группы импровизации «Астрей» вместе с В. Суслиным и В. Артёмовым, с 1991 — с В. и А. Суслиными. С 1992 живет в Германии (Аппен). Заслуженный деятель искусств РСФСР (1989), лауреат Государственной премии Российской Федерации (1992). Обладатель многочисленных международных наград: Prix de Monaco (1987), Premio Franco Abbiati (1991), Heidelberger Künstlerinnenpreis (1991), Koussevitzky International Record Award (1989, 1994), Ludwig-Spohr-Preis der Stadt Braunschweig (1995), Kulturpreis des Kreises Pinneberg (1997), Praemium Imperiale (1998), Goethe-Medaille der Stadt Weimar (2001), Grosskreuz des Verdienstorden der Bundesrepublik Deutschland (2002). Почетный доктор Йельского университета (2009).

рованных на канонические сюжеты и сакральные жанры: «Ступени» для симфонического оркестра (1972 / 1986 / 1992), «Detto II» для виолончели и ансамбля (1972), «Introitus», концерт для фортепиано и камерного оркестра, «De profundis» для баяна (1978), «In croce» для виолончели и органа (1979), «Descensio» для трех тромбонов, трех ударников, фортепиано, арфы и челесты (1981), «Радуйся!», соната для скрипки и виолончели (1981 / 1988), «Семь слов» для виолончели, баяна и струнного оркестра (1982), «Аллилуйя» для хора, оркестра, органа, солиста и цветковых проекторов (1990), «Медитация на хорал И. С. Баха "Vor deinen Thron tret ich hiermit"» для клавесина, двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса (1993), «Страсти по Иоанну» для солистов, двух хоров, органа и оркестра на русский канонический текст (2000), «Пасха по Иоанну» для солистов, двух хоров, оркестра и органа (2001) и другие сочинения.

С темой смерти и воскресения Христа связана и символика **«Offertorium» («Жертвоприношение»)**, **Концерта для скрипки с оркестром**²⁶ (1980 / 1982 / 1986) — сочинения, написанного для Гидона Кремера и принесшего Губайдулиной мировую известность²⁷. Композиция представляет собой крупную одночастную форму на *cantus firmus* с полифоническим варьированием. Символизация входит в сочинение с цитированием темы прусского короля Фридриха Великого, ставшей основой «Музыкального приношения» («Musikalisches Opfer») И. С. Баха²⁸. В форме целого выделяются три раздела, драматургически последовательно претворяющие идею «жертвования».

Первый раздел — это ряд вариаций, основанный на процессе постепенного «изживания» темы: изложенная в манере тембрового пуантилизма, в девяти вариациях (ц. 8, 17, 25, 31, 33, 38, 43, 47, 56) тема постепенно усекается, сжимаясь от краев к середине²⁹. По отношению к ее интервальным структурам применен тип свободного, разработочного варьирования, экспрессия вычлененных интервалов подчеркнута сложными тембровыми эффектами: «трубным гласом» в ц. 17, алеаторическими «стенаниями»-glissandi струнных в ц. 29. Кульминация, в которой тема усекается до последнего и единственного звука *e* (ц. 57), выливается в каденцию скрипки — осмысление принесенной «жертвы».

²⁶ Использован тройной состав оркестра с расширенной группой ударных.

²⁷ Установка на исключительные виртуозные возможности солиста чрезвычайно важна. Полная отдача (жертва) музыкантом сил и вдохновения при исполнении Концерта воспринимается в качестве своеобразной проекции религиозного концепта произведения.

²⁸ Тема, явленная также в инструментальных версиях Веберна (оркестровая Fuga (Ricerca)) и Денисова («In Deo speravit cor meum» для скрипки, гитары и органа, где цитата вмонтирована в авторский текст).

²⁹ Действие принципа логогрифа, реализуемого в работе с интервальными структурами, В. Ценова усматривает во всех трех разделах сочинения (см.: Ценова В. С. 21–23).

Второй раздел (ц. 61) подобен медленной части цикла: тема вариаций не появляется, скрипка ограничивается лишь краткими репликами, уступив место новому солисту — виолончели, обыгрывающей экспрессивную интонацию «лирической сексты». В ц. 95 вторгается скерцо, воплощающее образ зла. Наступательный характер мотивов (в характерном тембре кларнета in Es), ускорение темпа с активизацией медных приводят к генеральной кульминации (ц. 99) и далее — к ее алеаторическому продолжению.

От ц. 108 начинается постепенный возврат к теме, ее наращивание через «интервальное восстановление», происходящее в хоральной торжественной звучности (ц. 115). Кода (ц. 134) включает полное проведение темы в ракоходе у солирующей скрипки.

Я очень большое значение придаю многослойности смыслов. И для меня не так хорошо звучит произведение, которое имеет только один какой-нибудь слой. Предположим, фонетический, первый слой, звукокрасочный. Предположим, он очень хорошо выявлен. Для меня этого будет мало. Я привыкла требовать от сочинения еще и следующего, и следующего слоя, смыслового слоя. Как бы первый слой образует фабулу, а второй — это уже сюжет. И он находится на более высокой ступени абстракции, он более обобщен. И поэтому внешний слой, фабульный, он, конечно, у меня тоже есть, просто он не представляет для меня такой проблемы, огненной проблемы, как тот, вторичный слой, который образует первую ступень обобщения³⁰.

Концерт «Offertorium» является воплощением многослойности смыслов, о которой говорит его автор: задумывая пьесу в качестве центральной части инструментальной *missa propria*, Губайдулина на прекомпозиционном этапе воспользовалась известным рисунком, изображающим китайский символ «Инь-Янь» — противоположные энергии, заключенные в круг и олицетворяющие бинарность любых оппозиций. Суть композиции — в истолковании и комментировании заданного материала, символической трактовке формы и зеркально-симметричного процесса убывания и обратного роста темы. Проницательна мысль, высказанная А. Шнитке: «Я очень люблю “Offertorium”. В нем есть поразительный прорыв — из сферы магического волхвования в сферу религиозного воздействия»³¹.

Литература

Альфред Шнитке // История отечественной музыки второй половины XX века: Учебник / отв. ред. Т. Левая. СПб., 2005. С. 253–283.

Альфреду Шнитке посвящается. Из сборников «Шнитке-центра». Вып. 1–7 / ред.-сост. А. Богданова, Е. Долинская. М., 1999–2009.

³⁰ Фрагмент интервью С. Губайдулиной с Е. Барбаном; цит. по: Амрахова А. С. 166, сн. 1.

³¹ Цит. по: Ивашкин А. С. 96.

- Бевз С. «История доктора Иоганна Фауста» А. Шнитке: от кантаты к опере // Альфреду Шнитке посвящается. Из собраний «Шнитке-центра». Вып. 3 / ред.-сост. А. Богданова, Е. Долинская. М., 2003. С. 88–117.
- Бобровская Л. Новое прочтение мифа (Кантата А. Шнитке о докторе Фаусте) // Музыка и миф / отв. ред и сост. В. Валькова. М., 1992. (Сб. тр. ГМПИ имени Гнесиных; вып. 118). С. 127–137.
- Гань Би Хуа. Восстановление натурального свойства гармонического звучания: Гармония и стиль С. Губайдулиной. М., 1998.
- Гань Би Хуа. Образование противоположного свойства гармонического звучания: Гармония и стиль С. Губайдулиной. Ч. II. М., 2007.
- Григорьева Г. Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений»: Учебное пособие. М., 2004.
- Григорьева Г. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М., 1989.
- Губайдулина С. «Дано» и «задано»: Интервью с О. Бугровой // Музыкальная академия. 1994. № 3. С. 1–7.
- Губайдулина С. Для кого пишет музыку композитор // Амрахова А. Современная музыкальная культура. Поиск смысла: Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах. М., 2009. С. 166–177.
- Губайдулина С. И это — счастье: Интервью с Ю. Макеевой // Советская музыка. 1988. № 6. С. 22–27.
- Губайдулина С. [О музыкальном материале, форме и времени] // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / ред.-сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. М., 2009. С. 347–356.
- Губайдулина С. О музыке, о себе...: Беседа с Д. Смирновым // Музыкальная академия. 2001. № 4. С. 10–12.
- Демченко А. Смысловые ориентиры полистилистики Альфреда Шнитке // Альфреду Шнитке посвящается. Из собраний «Шнитке-центра». Вып. 2 / ред.-сост. А. Богданова. М., 2001. С. 100–109.
- Денисов Э. Додекафония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность: Сб. статей. Вып. 6 / ред.-сост. Т. Лебедева. М., 1969. С. 478–525.
- Денисов Э. Настоящая музыка всегда духовна: Беседа с М. Катунян // Музыкальная академия. 1997. № 2. С. 37–42.
- Денисов Э. [О музыкальном языке] (Выдержки из книг о Денисове) // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / ред.-сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. М., 2009. С. 278–288.
- Ивашкин А. Беседы с Альфредом Шнитке. М., 1994.
- Интервью с Эдисоном Денисовым: Беседа с Н. Солоповой // Слово композитора (по материалам второй половины XX века) / отв. ред. и сост. Н. Гуляницкая. М., 2001. (Сб. тр. РАМ имени Гнесиных; вып. 145). С. 84–88.
- Кудряшов А. Русская константа в произведениях Софии Губайдулиной 70–80-х годов // А. С. Пушкин: эпоха, культура, творчество. Традиции и современность. Ч. 2. Владивосток, 1999. С. 28–35.
- Молькова Г. Жанрово-стилевые особенности фаготного, фортепианного и скрипичного концертов С. А. Губайдулиной: Дипломная работа / науч. руководитель В. Холопова; Московская консерватория. М., 1983.

- Музыка Эдисона Денисова: Материалы научной конференции, посвященной 65-летию композитора / ред.-сост. В. Ценова. М., 1995. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 11).
- Неизвестный Денисов: Из Записных книжек (1980/81–1986, 1995) / публ., сост. В. Ценовой. М., 1997.
- Пантиелев Г. Не люблю формальное искусство: Интервью с Э. Денисовым // Советская музыка. 1989. № 12. С. 12–20.
- Поповская О. Символизм как выражение религиозной концепции творчества С. Губайдулиной // Вопросы музыкального содержания. М., 1996. (Сб. тр. ГМПИ имени Гнесиных; вып. 136). С. 146–164.
- Пространство Эдисона Денисова // К 70-летию со дня рождения: Материалы научной конференции / ред.-сост. В. Ценова. М., 1999. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 23).
- Рождественский Г. Преамбулы. М., 1989.
- Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова: Статьи. Воспоминания. Материалы / ред.-сост. В. Ценова. М., 1999.
- Соколов А. Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества. М., 1992.
- София Губайдулина // История отечественной музыки второй половины XX века: Учебник / отв. ред. Т. Левая. СПб., 2005. С. 410–428.
- Теория современной композиции: Учебное пособие / отв. ред. В. Ценова. М., 2005.
- Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. М., 1993.
- Холопова В. Композитор Альфред Шнитке: Биографические ландшафты. Челябинск, 2002.
- Холопова В. Концепция творчества Софии Губайдулиной: опыт характеристики // Музыкальная академия. 2001. № 4. С. 12–19.
- Холопова В. Николай Бердяев и София Губайдулина: в той же части Вселенной // Советская музыка. 1991. № 10. С. 11–15.
- Холопова В. Параметр экспрессии в музыкальном языке Софии Губайдулиной // Музыка XX века. Московский форум: Материалы международных научных конференций / отв. ред. В. Ценова. М., 1999. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 25). С. 153–160.
- Холопова В. София Губайдулина и восточный авангард: моменты корреляции // Музыка XX века. Московский форум: Материалы международных научных конференций / отв. ред. В. Ценова. М., 1999. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 25). С. 160–165.
- Холопова В., Рестаньо Э. София Губайдулина. М., 1996.
- Холопова В., Чигарёва Е. Альфред Шнитке. М., 1990.
- Ценова В. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. М., 2000.
- Чигарёва Е. Два полюса в творчестве Альфреда Шнитке // Музыка XX века. Московский форум: Материалы международных научных конференций / отв. ред. В. Ценова. М., 1999. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 25). С. 142–148.
- Шнитке А. Дуэты без аккомпанемента на темы о кризисе ожидания: Беседа с Н. Самвеляном // Альфреду Шнитке посвящается. Из собраний «Шнитке-центра». Вып. 2 / ред.-сост. А. Богданова. М., 2001. С. 49–68.
- Шнитке А. О Софии Губайдулиной // Шнитке А. Статьи о музыке / ред.-сост. А. Ивашкин. М., 2004. С. 102.

- Шнитке А.* Полистилистические тенденции современной музыки // *Шнитке А. Статьи о музыке* / ред.-сост. А. Ивашкин. М., 2004. С. 97–101.
- Шнитке А.* Реальность, которую ждал всю жизнь...: Беседа с Ю. Макеевой // Альфреду Шнитке посвящается. Из собраний «Шнитке-центра». Вып. 2 / ред.-сост. А. Богданова. М., 2001. С. 39–48.
- Шнитке А.* Эдисон Денисов // *Шнитке А. Статьи о музыке* / ред.-сост. А. Ивашкин. М., 2004. С. 105–123.
- Шульгин Д.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. М., 1993.
- Шульгин Д.* Признание Эдисона Денисова: По материалам бесед. М., 2004.
- Эдисон Денисов. Исповедь / ред.-сост. В. Барский, М. Воинова. М., 2009.
- Эдисон Денисов и судьбы отечественного авангардного движения // *История отечественной музыки второй половины XX века: Учебник* / отв. ред. Т. Левая. СПб., 2005. С. 369–389.
- Alfred Schnittke über das Leben und die Musik / hrsg. von A. Iwashkin. München, 1998.
- Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag: eine Festschrift. Hamburg, 1994.
- Armengaud J.-P. Entretiens avec Denisov. Paris, 1993.
- Bachmann C. Konstruktiv vermittelte Gefühle // *Neue Zeitschrift für Musik*. 1982. S. 43–45.
- Bradshaw S. The Music of Edison Denisov // *Tempo*. 1984. № 151. P. 2–9.
- Collins Rice H. Further Thoughts on Schnittke // *Tempo*. 1989. № 168. P. 12–14.
- Dell' Agli D. Experimentum crucis: Begriff und Figur der Polystilistik bei Alfred Schnittke // *Komponistenportrait Alfred Schnittke: 38. Berliner Festwochen 88* [programme book]. Berlin, 1988. S. 35–50.
- Gojowy D. Kunst als kategorischer Imperativ: Notizen zu Edison Denissow // *Musica*. 1975. XXIX/1. S. 16–19.
- Ivashkin A., Restagno E., Wilson E. Schnittke. Torino, 1993.
- Kholopova V. Symbolik in der Musik Sofia Gubaydulinas // *Symbol — die Suche nach dem Spirituellen in der sinnlichen Erscheinung*. Dornach, 1998. S. 35–42.
- Kurtz M. Sofia Gubaidulina. Stuttgart, 2000.
- Redepenning D. Symbole und Symbolisches in Sofia Gubaidulinas religiös inspirierten Werken, insbesondere in «De profundis» // *Neue Zeitschrift für Musik*. 1990. Jg. 151. S. 49–58.
- Redepenning D. «...reingewaschen durch die Musik ...», «Stunde der Seele» von Sofia Gubaidulina und Marina Zwetajewa // *Neue Zeitschrift für Musik*. 1990. Jg. 151. S. 17–22.
- Restagno E., Kholopova V. Gubajdulina. Torino, 1991.
- Schnittke Reader / ed. by A. Iwashkin. Bloomington, 1999.

8.3. Эстетика «новой простоты»:

Арво Пярт — «*Tabula rasa*», «*Fratres*».

Валентин Сильвестров — Первый квартет, «Тихие песни»

(Арво Пярт — «*Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem*», «*Stabat mater*».

Валентин Сильвестров — «Китч-музыка», Серенада для струнного оркестра, «Постлюдия» для фортепиано и симфонического оркестра)

Эстетика «новой простоты» — специфическое явление русской музыки, возникшее в 1970-е годы, в период переоценки достижений авангарда, «усталости» от его агрессивного радикализма, кризиса коммуникативной функции музыки. При всем различии частных проявлений общее в феномене «новой простоты» как одной из реализаций «проекта пост-Нового времени» определяется базовой ролью историко-культурных аллюзий на музыку прошлого — «знак комментирующего мышления, для которого оказались равно актуальными все исторические языки и диалекты»¹. Новая эстетическая платформа влечет к переосмыслению процессов жанро- и формообразования, открытиям и разработкам в сфере звуковысотности² и конструирования мелодики. Генетически связанная с философией тишины и философией звука Дж. Кейджа и его единомышленников, эта концепция оказалась близка целому ряду ярких композиторских персоналий советского, а затем и постсоветского пространства — С. Губайдулиной, А. Кнайфелю, В. Мартынову, А. Рабиновичу, а также А. Тертеряну, Г. Канчели, проявившись в формах медитативной лирики и неоромантизма, минимализма и неоканонической стилистики. Эстетика «новой простоты» нашла индивидуальное претворение и в творчестве А. Пярта и В. Сильвестрова.

В СССР Арво Пярт³ был одним из первых композиторов, обратившихся к авангардным техникам — додекафонии, алеаторике, сонорике, коллаж-

¹ Цит. по: Теория. С. 487.

² Проявлением этой тенденции становятся, в частности, *неомодалность* (Ю. Холопов) и *статическая тональность* (М. Катунян).

³ Арво Пярт (р. 1935, Пайде, Эстония) после окончания в 1956 году музыкального училища в Таллине (Tallinna Muusikakool, ныне — Georg Otso nimeline Tallinna Muusikakool), где его педагогами были Х. Отса и В. Тормис, поступил в Таллинскую консерваторию (класс Х. Эллера), которую окончил в 1963 году. Работал звукорежиссером на Эстонском радио (1958–1967), преподавал в Таллинской консерватории (1967–1978). В 1980 эмигрировал в Вену, затем переехал в Берлин, где и живет в настоящее время. Лауреат многих престижных премий: European Church Music Prize (2005), Grammy (2007), Léonie Sonning Music Prize (2008). Кавалер ордена Искусств и литературы Франции (2001), почетный доктор университетов Сиднея, Дарема, Тарту. Почетный член Шведской королевской академии наук (Kungliga Vetenskapsakademien, 1991), Американской академии искусств и литературы (American Academy

ной полистилистике⁴, и одним из первых, кто осознал тупик радикальных новаций. Последовавший за композицией «Credo» (1968) период «большой паузы» (выражение Пярта) длился 8 лет⁵. Почти всё это время композитор был занят изучением старинной музыки (григорианики, многоголосия школы Нотр-Дам, полифонии франко-фламандской школы), знакомство с которой началось с «Обиходной книги» римско-католического богослужения («*Liber usualis*»): «Я вдруг почувствовал себя сразу и бедным, и богатым. И совершенно оголенным. Я чувствовал себя как блудный сын, вернувшийся к своему отцу <...>. С этого момента вся моя предыдущая работа показалась мне попыткой просеивания воды сквозь решето»⁶.

К середине 1970-х годов в русле эстетики «новой простоты» складывается новый стиль Пярта, основанный на простейших звуковых элементах, — композитор назвал его *tintinnabuli*⁷ и охарактеризовал как «бегство в добровольную бедность»⁸. Характерным для творчества композитора становится обращение к духовной тематике в сочетании с тенденцией максимальной экономии выразительных средств и разработкой индивидуальных систем структурирования звукового материала. Истоки стиля, ставшего «визитной карточкой» Пярта, — в григорианской монодии, резонансе колокольного звучания, контрапунктическом письме эпохи раннего

of Arts and Letters, 1996), Бельгийской королевской академии наук, литературы и изящных искусств (Academie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique, 2001) и др.

⁴ См.: «Некролог», «Коллаж на тему BACH», Вторая симфония, «Pro et contra», Концерт для виолончели с оркестром, «Credo» и другие сочинения 1960-х годов. Впоследствии композитор скажет: «Эта атмосфера в двенадцатитоновой музыке, подобная колючей проволоке, стала для меня невыносимой...» (цит. по: Токун Е. Арво Пярт. *Tintinnabuli*: стиль и техника. С. 221).

⁵ Единственным опусом этого периода, оставшимся в списке сочинений Пярта, является Третья симфония (1971). Сочинение 1973 года — кантата «*Laul armastatule*» («Песнь к возлюбленной») на стихи Ш. Руставели — упоминается лишь в *New Grove Dictionary* (Hillier P. D. Arvo Pärt // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 19. 2nd ed. London, 2001. P. 164–167) и работах С. Савенко (см. список литературы).

⁶ Цит. по: Арво Пярт. К 70-летию. Программа концерта 12 сентября 2006 года в Малом зале Московской консерватории. В одном из интервью композитор признавался: «Григорианское пение научило меня, какая космическая тайна скрыта в искусстве комбинирования двух, трех нот» (цит. по: Савенко С. *Musica sacra*. С. 212).

⁷ К латинскому слову *tintinnabulum* (колокольчик, бубенчик) добавлено эстонское окончание *li*.

⁸ «Поскольку звуки трезвучия постоянно присутствуют в партитуре, <...> это может напоминать звон колоколов, музыкальную форму выражения, не имеющую границ, состоящую из потока обертонов» (слова Пярта; цит. по: Токун Е. Арво Пярт. *Tintinnabuli*: стиль и техника. С. 223). По выражению исследователя, *tintinnabuli* в музыке Пярта можно сравнить с «духовным постом» (см.: Там же).

органума. Его признаки: диатоника и неомодальность, фактура на основе гармонического двузвучия — совмещения мелодического движения по звукам диатонической гаммы (М-голос) и движения по тонам трезвучия, чаще — минорного (Т-голос)⁹, модально-гармоническое многоголосие, приемы ренессансной полифонии (например, техника пропорционального канона), ритмика, напоминающая мензуральную, ассоциирующаяся с репетитивностью точная и вариантная повторность¹⁰. Рассматривая эволюцию *tintinnabuli*-стиля от первых сочинений (фортепианной пьесы «Für Alina» и органных «Pari intervallo» и «Trivium», 1976) к последующим, С. Савенко выделяет три типа:

— аскетический вариант, решенный малым количеством голосов («Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem», 1982; «Stabat Mater», 1985 / 2008);

— сонорный вариант, реализованный значительным количеством голосов («Tabula rasa», 1977; «Cantus» памяти Б. Бриттена, 1977 / 1980; «Arbos», 1977 / 1981 / 1986 / 2001; «Если бы Бах разводил пчёл», 1976 / 2001; «Festina lente», 1988 / 1990) — основной тип письма здесь представляет собой пропорциональный канон, тембро-фактурную микрополифонию;

— модально-гомофонный вариант, с усиленной ролью аккордовой вертикали («Te Deum, 1984 / 1992; «Песнь Силуана», 1991; «Берлинская месса», 1990 / 1997 / 2002; отчасти «Miserere», 1989 / 1992)¹¹.

Созданный в самом начале периода *tintinnabuli* **двойной концерт для двух скрипок¹², струнного оркестра и препарированного фортепиано «Tabula rasa»** (1977) представляет собой типичный для Пярта образец сплава видимой / слышимой простоты и сложности структурной организации, выявляемой в результате детального анализа. Композитор использует здесь принцип аддиции (суммирования), наращивая ряды разных параметров, — полифония этих локальных систем складывается в генеральную линию формообразования целостной композиции.

⁹ Композитор трактует контрастные М- (мелодический) и Т- (*tintinnabuli*) голоса как неделимое единство, род интонационного модуса, *диады*: «М-голос всегда определяет субъективный мир, его изменчивость, в то время как Т-голос — это объективная область, область “прощения” и “примирения”. Может казаться, что М-голос блуждает, но он всегда очень прочно сдерживается Т-голосом. Это можно сравнить с вечным дуализмом тела и духа, земли и неба; но два голоса в действительности один, это двуединая сущность» (цит. по: Токун Е. Арво Пярт. *Tintinnabuli*: стиль и техника. С. 224).

¹⁰ Родство принципа повторности и вариантно-остинатных форм развития у Пярта с репетитивностью американского минимализма очевидно, и композитору не единожды приходилось отмежевываться от ярлыка «минималиста».

¹¹ См.: Савенко С. *Musica sacra*. С. 217–218; Арво Пярт. С. 296–299. Даты позднейших редакций уточнены по ссылкам на официальном сайте композитора (см.: «arvopart.info website»: сайт. URL: <http://www.arvopart.info>).

¹² Имеется версия того же года, предусматривающая вместо двух скрипок ансамбль скрипки и альты.

В сочинении две части — *Ludus (Игра)* и *Silentium (Молчание)*¹³, написанные в типичных для музыки Пярта ладах *a* и *d* эолийского наклонения. I часть строится как тема (8 тактов) и шесть вариаций (13–17–22–26–31–35 тактов). Исходный комплекс включает последовательное проведение фигурационного тематизма у скрипок (Т-голос), варьируемого в оркестре и завершаемого мелодической каденцией, «повисающей» на тонике, — восьмитакт дополнен характерной для стилистики композитора генеральной паузой (9-й такт). С каждой следующей вариацией, использующей вариантное изменение-накопление предыдущей и продвигающейся по линии взаимопроникновения М- и Т-тематизма, пропорционально увеличивается длина фигурационных эпизодов (6–10–12–16–18–22–24 такта) и каденций (2–3–5–6–8–9–11 тактов). Динамические нюансы меняются постепенно, неуклонно нарастающая плотность звучания приводит к яркой кульминации в конце *Ludus* (буква Z): каденция солистов превращает развитие фигурационного тематизма в алеаторическое изложение — разрушается ритмическая строгость, гетерофонная выверенность вертикали, подвергается сомнению и диатоника, расширяемая введением альтерированных ступеней (ц. 9).

Во II части использовано сложное полифоническое письмо — трехголосный пропорциональный бесконечный канон в М-голосах, «строки» которого вносят лишь незначительные фактурные изменения. Начало каждой «строки» отмечено фортепианными «всплесками»-арпеджио — временные интервалы, разделяющие эти вступления препарированного фортепиано, также выстраиваются в ряд согласно определенной арифметической прогрессии: 2/2–4/4–6/6–8/8–10/10–12/12–14. Фактически весь материал *Silentium* основан на гетерофонно-имитационном развитии тонической гармонии d-moll.

В «*Tabula rasa*» числовые пропорции, не ограничиваясь архитектурной, регулируют и процессы в области мелодики, гармонии, ритмики, динамики. Свое исследование, посвященное рассмотрению многоуровневого превращения аддитивного принципа в пьесе, Г. Пелецис предваряет следующими словами: «В этом произведении как бы осуществляется извечная мечта человека (мечта Фауста) вернуть утраченную юность, не потеряв накопленного жизненного опыта»¹⁴.

Композиция «*Fratres*» («**Братья**»), изначально написанная для камерного ансамбля старинных или современных инструментов (1977), имеет еще 16 версий¹⁵. Число и здесь организует форму, обеспечивая единство

¹³ По мысли С. Савенко, двухчастность цикла может быть трактована в качестве бинарной мифологической оппозиции человеческого (природного) и божественного, игры и созерцания, движения и покоя, что, в свою очередь, ассоциируется с индивидуальными формами существования музыки, началом «с нуля» (см.: Савенко С. Musica sacra. С. 220; Арво Пярт. С. 301).

¹⁴ Пелецис Г. С. 143.

¹⁵ Для скрипки и фортепиано (1980), четырех, восьми или двенадцати виолончелей

всей композиции. Так, после каденции скрипки¹⁶ следуют восемь разделов-«строк» (вариантных проведений исходной тематической структуры), каждый из которых представляет восьмитакт, образованный структурной сегментацией 2+6:

80

2

(1982), струнного квартета (1985/1989), виолончели и фортепиано (1989), октета деревянных духовых и ударных (1990), скрипки, струнного оркестра и ударных (1992), тромбона, струнного оркестра и ударных (1993), виолончели, струнного оркестра и ударных (1995), гитары, струнного оркестра и ударных (2000), альты и фортепиано (2003), четырех исполнителей на ударных (2006), альты, струнного оркестра и ударных (2008), квартета саксофонов (2010).

¹⁶ Последний анализ выполнен по партитуре инструментальной версии для скрипки и фортепиано: *Pärt A. Fratres für Violine und Klavier* (1980). Wien: Universal Edition, 1980. Оттуда же заимствован пример 80.



Метрические прогрессии внутри восьмитактов выстраиваются следующим образом: 6/4–6/4–7/4–9/4–11/4–7/4–9/4–11/4–[6/4–6/4]¹⁷, в результате чего возникает симметричная структура 2–3–3–[2]¹⁸. Аналогичным образом выглядит и ряд аккордовых вертикалей (звуковых событий) в каждом из тактов, образующих тот или иной раздел: 3–3–4–6–8–4–6–8–[3–3].

С общей логикой числа связана и структура восьмизвучного модального лада с устоем *a*¹⁹ — цепь вариаций выстроена как смещение по диатоническим терциям вниз, в ходе которого меняются высотные позиции и модальные устои, но сохраняется звукорядная основа: *cis-a-f-d-b-g-e-cis*²⁰. Таким образом, формируется замкнутый ряд из восьми единиц (1 + 7, с учетом октавного повтора *cis*), отражающий идею круга. Мерцание тона *c* (*cis*) на фоне бурдонной квинты создает эффект ладовой переменности, актуальный для интонационных модусов обоих голосов — *tintinnabuli* и мелодического. В М-голосе рост мелодической структуры происходит согласно аддитивному принципу: в первой и второй половинах шеститакта каждая из фраз расширяется путем последовательного удаления в обе стороны от осевого тона (*cis*) на секунду, терцию и кварту — иными словами, действует закономерность арифметической прогрессии: $n + 1$. При этом М-голоса тт. 4–6 по отношению к М-голосам каждого из тт. 1–3 представляют ракоходную версию мелодического продвижения в сочетании с зеркально симметричным обращением.

«Fratres» — это бестекстовый «хорал» с паузами между «строками». Развертывание вариантных мелодических комплексов рождает атмосфе-

¹⁷ Значения в квадратных скобках соответствуют начальному двутакту следующей вариации. Можно заметить, что увеличение количества четвертей в зоне действия М-голосов подчиняется прогрессии +2.

¹⁸ 2 (6/4 + 6/4) — 3 (7/4 + 9/4 + 11/4) — 3 (7/4 + 9/4 + 11/4) — [2 (6/4 + 6/4)].

¹⁹ *G* — в версиях без сольной скрипки. Гемиольный неоктавный звукоряд модального лада с устоем *a*: *e-f-g-a-b-c(cis)-d*. Выведение всей ткани (и горизонтали, и вертикали) из единого источника напоминает принцип структурирования серийной композиции. Е. Токун определяет ладовую структуру «Fratres» как плагальный лад неоктавного строения с фригийским наклоном и двумя вариантами III ступени (см.: Токун Е. Арво Пярт. *Tintinnabuli*: стиль и техника. С. 225).

²⁰ Смена ладовых опор характеризует логику развития М-голоса, тогда как Т-голос на всем протяжении пьесы выдержан в тоне *a*.

ру, близкую религиозной медитации, молитвенному предстоянию, погруженности во внутреннее умозрение, чуждое страстей. Эта многослойная одноаффектность в сочетании со сдержанной экспрессией музыки и градуированной постепенностью динамического накопления, устремленного к смысловой кульминации сочинения, сходна с процессуальностью ритуала.

Числовые системы и числовая символика Пярта в контексте эстетики «новой простоты» трактованы и в конструктивном, и в философском смысле. Рассматривая творчество композитора в аспекте *структурной мифологии*, М. Катунян замечает: «Новый тривий Арво Пярта, явленный в сочинениях стиля *tintinnabuli*, включает в себя три из семи свободных искусств Средневековья: музыку, арифметику и диалектику. Упорядочивание семи ступеней диатонической гаммы — МУЗЫКА — находится под контролем операций с числами — АРИФМЕТИКА, а те, в свою очередь, совершаются по законам структурной логики обрядовых архетипов — ДИАЛЕКТИКА»²¹.

В творчестве композитора *tintinnabuli* — это и эстетическая идея, и стиль мышления, и система наделенных смысловой концентрацией пра-элементов музыкального языка. Герметичность *tintinnabuli*-стиля обеспечивает его чистоту и узнаваемость, а звуковое единообразие в сочетании с рационально выверенной числовой структурой является основой мощной суггестии этой музыки, питаемой идеей духовной аскезы.

Отправной точкой для **Валентина Сильвестрова**²², как и для Пярта, стали авангардные техники композиции — додекафония, сонорика и сонористика, алеаторика, полистилистика с элементами инструментального театра²³. Однако, начиная с середины 1970-х годов, композитор совершает поворот в сторону неоромантизма, или нового традиционализма, что проявилось в обращении к своего рода «надиндивидуальному» языку, обобщенно-романсовой стилистике и формулам салонного квазиромантического

²¹ Цит. по: Катунян М. Новый тривий. С. 179.

²² Валентин Васильевич Сильвестров (р. 1937, Киев) начал заниматься музыкой в возрасте 15 лет. В 1955 поступил в Киевский строительно-инженерный институт. В 1958 году окончил вечернюю музыкальную школу для взрослых и в том же году, уже имея специальность инженера-строителя, поступил в Киевскую консерваторию (класс Б. Лятошинского). После окончания консерватории преподавал в музыкальных школах (1963–1970). В 1970 исключен из Союза композиторов СССР, в 1973 восстановлен. С 1970 — свободный художник. Лауреат премии имени С. Кусевицкого (США, 1967).

²³ Фортепианный квинтет, Quartetto piccolo для струнного квартета, Трио для флейты, трубы и челесты, «Триада» для фортепиано, «Мистерия» для альтовой флейты и шести групп ударных, «Монодия» для фортепиано с оркестром, Первая и Третья («Эсхатофония») симфонии для большого симфонического оркестра, Вторая симфония для флейты, ударных, фортепиано и струнного оркестра, симфония для камерного оркестра «Спектры», «Элегия» для фортепиано, «Драма» для скрипки, виолончели и фортепиано и другие сочинения 1960–1970-х годов.

пианизма, которым придан не иронический, но элегический смысл²⁴. Новый стиль, сотканный из намеков и аллюзий на прошлое музыкальной культуры, Сильвестров определил как *метафорический* и *контекстуальный*²⁵.

Сочинением переходного периода, объединяющим признаки эстетики «новой простоты», ориентированной на неоромантизм (неоэкспрессионизм), с остаточными признаками авангардной техники, является **Первый квартет для двух скрипок, альты и виолончели** (1974). Одночастная композиция представляет собой «сонатное Andante» с зеркальной репризой. Тема главной партии (G-dur), оформленная в виде квадратной структуры (четкий восьмитакт с половинной каденцией) с классическим соотношением гармонических функций, содержит аллюзии на песенный тематизм в духе Шуберта или Брамса. В то же время ритмика и фактура пьесы наследуют нововенскому принципу Klangfarbenmelodie — тембровая передача звуков-точек осуществлена в метрически безупрочном пространстве, которое изобилует агогическими ремарками, «снимающими» эффект регулярности метрики²⁶. Поэтика тишины определяет общий звуковой облик музыки, носящей характер ностальгического воспоминания, — модус, который станет типичным для всего последующего творчества композитора. Гибкость сочетания тонального / внетонального — в постепенности внедрения хроматических секвенционных мотивов²⁷: через активизацию хроматики гемитонного типа идет процесс нарастания ритмической нерегулярности, неустойчивости.

В теме побочной партии (ц. 4)²⁸ осуществляется переход в область алеаторики и сонорики, дихотомия «классическое» — «современное» трактована

²⁴ «Какие только клише на меня не вешали! Неоклассик, неоромантик... На самом деле я продолжал быть авангардистом. В плане выхода из привычного академического пространства. В том и заключается авангардизм, что художник не может быть академичным» (Сильвестров В. Музыка — это пение мира о самом себе. С. 158); «Когда мы оперируем не стилями, а системами, то уходим от понятийной намагниченности стилей в более высокое символическое измерение <...>. Я просто подключаюсь к какому-то более общему корню, а не частному проявлению, уже несущему определенную печать» (Там же. С. 176).

²⁵ В русле *метафорического стиля* лежит и практика повторного обращения Сильвестрова к собственным композициям, их обновление, актуализация, характеризующие, к примеру, цикл из трех пьес для фортепиано «Отдаленная музыка», относимый автором к серии *мета-музык* (1956, 1993). Композитор утверждает: «Это не редакция — сочинение как Urtext отлеживалось в чулане, в нем не было обозначений темпов и оттенков. <...> Это действительно слушалось как *другая* музыка. И я в шутку назвал ее апокалипсисом авангардизма. Я не отказался от авангардизма. <...> Я написал авангардную вещь в 1993 году. Ее можно отнести очень условно к постмодернизму, а он и есть часть авангардного мышления» (Там же. С. 160, 161, 162).

²⁶ *Ritenuto — accelerando, subito meno mosso — subito piu mosso*.

²⁷ См. область связующей партии (ц. 1).

²⁸ Материал темы побочной партии частично заимствован из развивающих разделов («зон торможения») главной и связующей партий.

и в плане дуализма контрастных сфер мышления, и в плане взаимодействия «сонатных» тем. Побочная строится как диалог двух фактурных пластов: мотивов «зова» и диатонического («фольклорного») фона. Смешанная техника обретает визуальную наглядность в соотношении хроматики и диатоники — отсутствии ключевых знаков в партиях скрипок и наличии их у альты и виолончели.

Вплоть до начала разработки (ц. 6) какой-либо динамический контраст отсутствует, в методах развития материала преобладают мотивные и тембровые вычленения, срастание элементов главной и побочной тем; «вспышки» динамики (отзвуки экспрессионизма) гаснут в общем «контексте тишины». Цифра 8 с ее отчетливым *c-moll* является областью предыкта перед репризой, активизирующего материал диатонического пласта темы побочной партии. Кульминация, в духе классических сонатных форм помещенная перед репризой, постепенно затихает на мотивах-зовах²⁹. В ц. 10 с изложения побочной темы начинается зеркальная реприза, «вспыхивающая» внезапной динамикой. «Веберновский» распад тематизма побочной в ц. 11 (в басу — доминантовый органный пункт) готовит появление темы главной партии (ц. 12), перерастающей в код с алеаторическим растворением музыкальной ткани в последних тактах.

Важным рубежом в творчестве Сильвестрова и квинтэссенцией его метафорического стиля являются **«Тихие песни», цикл из 24 песен на стихи поэтов-классиков для баритона или сопрано и фортепиано (1974–1977)**. Парадоксально «традиционный» по своему внешнему облику, цикл написан на стихи А. Пушкина, Е. Баратынского, М. Лермонтова, Ф. Тютчева, В. Жуковского, С. Есенина, О. Мандельштама, Т. Шевченко, а также Дж. Китса и П.-Б. Шелли³⁰. Он делится на четыре неравных подцикла, создававшихся композитором постепенно, в течение нескольких лет. Сочинение, тем не менее, предстает как одно бесконечное медитативное дление элегического настроения, ностальгическое всматривание / вслушивание в прошлое, тем более что все песни исполняются *attacca*, а темповая шкала развернута в границах от *Largo* до *Moderato*:

Евгений Баратынский. «Болящий дух врачует песнопенье» (Прелюдия)

Евгений Баратынский. «Были бури, непогоды»

Джон Китс (перевод В. Левика). «*La Belle Dame sans merci*»

Александр Пушкин. «...Унылая пора, очей очарованье!»

Тарас Шевченко. «Прощай, світу, прощай, земле...»

Александр Пушкин. «Что в имени тебе моём...»

Осип Мандельштам. «Я скажу тебе с последней прямоотой»

²⁹ Длительная доминантовая предыктовая зона на пунктирном мотиве низких струнных является характерной чертой классической сонатной формы.

³⁰ «Для меня это — не “сдача позиций”, а продолжение авангардного движения, в прежнем виде в большой степени себя исчерпавшего. Я почувствовал (и не я один!) потребность в молчании. “Тихие песни”, как и фортепианный цикл “Китч-музыка” (1977), — озвученное молчание, молчание через неактуальный язык или слабый стиль» [Сильвестров В. Сохранять достоинство. С. 14].

Александр Пушкин. «Пью за здоровье Мери...»
 Александр Пушкин. «Зимняя дорога»
 Михаил Лермонтов. «Белеет парус одинокий»
 Фёдор Тютчев. «Я встретил вас...»
 Перси Биши Шелли (перевод А. Голембы). «Островок»
 Сергей Есенин. «Несказанное, синее, нежное»
 Сергей Есенин. «Осенняя песня»
 Сергей Есенин. «Топа да болота...»
 Александр Пушкин. «Зимний вечер»
 Михаил Лермонтов. «Когда волнуется желтеющая нива»
 Михаил Лермонтов. «Выхожу один я на дорогу»
 Михаил Лермонтов. «Горные вершины»
 Александр Пушкин. «Стихи, сочинённые ночью, во время бессонницы»³¹
 Фёдор Тютчев. «Всё отнял у меня...»³²
 Александр Пушкин. «Пора, мой друг, пора!»³³
 Осип Мандельштам. «И Шуберт на воде...»³⁴
 Василий Жуковский. «О милых спутниках»³⁵

Цикл не содержит последовательно развивающегося сюжета. По мысли композитора, его «героем» является сама поэзия³⁶. Стилистика ориентирована на бытовую романсовую лирику (Lied), тонко синтезирующую особенности русской и европейской разновидностей жанра³⁷. Фигурации аккомпанемента включают мелодический голос, дублирующий вокальную партию³⁸ — (см. начало песни «Что в имени тебе моем...» на стихи А. Пушкина):

³¹ У Сильвестрова: *Элегия*.

³² У Сильвестрова: *Хорал*.

³³ У Сильвестрова: *Медитация*.

³⁴ У Сильвестрова: *Ода «И Моцарт на воде...»*.

³⁵ У Сильвестрова: *Постлюдия*. Каждая из песен цикла имеет персональное посвящение.

³⁶ «Песня не может сочиняться умозрительно, “за столом”. Независимо от современной ситуации в музыке, от собственных предпочтений, нужно дожидаться, чтобы стихотворение *само себя спело*. Причем всё стихотворение, вся “песня” как целое» (Сильвестров В. Музыка — это пение мира о самом себе. Сохранять достоинство. С. 14). «Принять текст как свой» — это утверждение композитора актуально для цикла, наряду с менее известными стихотворениями включающего и хрестоматийные образцы: «Только когда освободишься от пиетета к автору, стиху и будешь воспринимать как какие-то полюбившиеся тебе слова, может быть, даже тобой сочиненные, есть шанс, что что-то получится» (Сильвестров В. Музыка — это пение мира о самом себе. С. 130–131).

³⁷ Стилистику раннего русского романса, украинских лириков, старинной английской баллады, миниатюр Шуберта, Глинки, Даргомыжского, Чайковского и т. д.

³⁸ Характерны авторские указания к исполнению: «Пение не должно отделяться от фортепиано, а исходить как бы из глубины фортепианного звучания, то выплывая, то погружаясь в него. Петь как бы вслушиваясь в себя. Все песни должны петься очень тихо, легким, прозрачным и светлым звуком, сдержанно по экспрессии, без психологизма,

Moderato ($\text{♩} = 84$), *rubato*

accel. --- rit. --- accel. --- rit. ---

sotto voce pp

Что ви-ме-ни те-бе мо-

leggiere *mp pp p pp pp*

una corda

em? О-но ум-рет, как шум пе-чаль-ный вол-

rit. --- *pp p* rit. ---

ны, плес-нув шей в бе-рег даль-ный,

rit. --- rit. ---

con Ped.

pp

строго, несмотря на динамическое и темповое *rubato*. Дублирование мелодии у фортепиано не должно выделяться, за исключением отдельных подчеркнутых звуков, но должно составлять с голосом единство, создавая педальные отзвуки (*quasi* реверберация). Цикл желательно исполнять полностью (без перерыва) как *одну песню*» (см. авторское предисловие к изданию: Сильвестров В. Тихие песни. Вокальный цикл на стихи поэтов-классиков. Для баритона или сопрано и фортепиано. М., 1985. [С. 1]).

Куплетные структуры классичны, как и их обрамление кратким фортепианным вступлением и заключением, подобным романтическим образцам³⁹. Намеренное единообразие фактуры, неизменность тишейшей динамики компенсируются мобильностью агогики, свежестью и неожиданностью гармонических оборотов, вобравших — при традиционной основе — все атрибуты хроматической тональности. В микротехнике, подробности мельчайших деталей, выписанных и оговоренных автором в многочисленных ремарках, сказывается пуантилистический и сериальный опыт раннего периода творчества. С. Савенко указывает на многочисленные жанровые и интонационные переключки, а также на концепционность музыкальных «рифм», в которых заключено «...тайное родство далеких поэтических сущностей, знак единства воссоздаваемой традиции»⁴⁰.

Обретенное в «Тихих песнях» было продолжено и развито в вокальных циклах «Простые песни» (1974–1981), «Ступени» (1980–1982 / 1997), «Четыре песни на стихи О. Мандельштама» (1982), фортепианных циклах «Музыка в старинном стиле» и «Детская музыка» № 1–2, Кантате на стихи Ф. Тютчева и А. Блока (1973), «Китч-музыке» для фортепиано (1976), Серенаде для струнного оркестра, «Лесной музыке» на стихи Г. Айги для сопрано, валторны и фортепиано (1978), а в 1980-е годы проросло в феномене постлюдийности, ставшем творческим кредо Сильвестрова:

Мне кажется, сейчас возникла какая-то новая музыкальная ситуация, может быть, канун некоего всеобъемлющего универсального стиля. Дойдя, в большой степени благодаря авангарду, до границ звукового мира, мы осознали и даже перешагнули их. <...> Словом, авторский текст вписывается в мир, который всё время говорит. Поэтому я думаю, что в развитом художественном сознании всё менее и менее возможны тексты, начинающиеся, образно говоря, «сначала». Мне захотелось написать нечто, не столько начинающееся, сколько отвечающее за что-то уже произнесенное <...>. Так или иначе, постлюдия — как бы собирание отзвуков, форма, открытая не в конце, что более обычно, а в начале.

В сущности, постлюдия в моем понимании — определенное состояние культуры. Вся наша жизнь в известном смысле подобна прелюдии. Поэтому вместо форм, так сказать, отражающих жизнь, музыкальной драмы, например, я ощутил потреб-

³⁹ Особенно показателен последний номер — *Постлюдия* на стихи В. Жуковского, в которой «послесловие» фортепиано живо напоминает шумановское завершение «Любви поэта». Очевидно, это первое появление жанрового названия «Постлюдия» в творчестве Сильвестрова, позже получившее развитие в его инструментальной музыке и выразившее характерный эмоциональный модус в идее тихого растворения музыки, ее ухода в область истаявающей коды.

⁴⁰ Савенко С. Рукотворный космос. С. 78.

ность в комментарии к жизни, к музыке. <...> На самом деле это не конец музыки как искусства, а конец музыки, в котором она может пребывать очень долго. Именно в зоне коды возможна гигантская жизнь. Если форма кончилась по всем параметрам и, тем не менее, продолжает звучать в незримом, неслышимом пространстве, это определяет ценность сочинения⁴¹.

Жанр постскриптума, представленный ансамблевой Постлюдией DSCH, Постлюдией для скрипки соло (1981), Постлюдией для виолончели и фортепиано (1982), симфонической поэмой «Постлюдия» для фортепиано и оркестра (1984), Сонатой для скрипки и фортепиано «Post scriptum» (1990), воплощает сформулированную композитором *эстетику отголоска*⁴² — один из «ликов» «новой простоты». Рассматривая «Тихие песни» как одно из ранних проявлений *opus posth*-музыки, В. Мартынов замечает: «предметом музыкального высказывания у Сильвестрова становится не содержание, или, вернее, утратившее смысл явление, но возможность, или, вернее, невозможность самого музыкального высказывания, что с позиций нормативного композиторского творчества выглядит как чистый нонсенс и что заставляет говорить не столько о композиции или произведении, сколько о посткомпозиции и постпроизведении»⁴³.

Литература

- Арво Пярт // История отечественной музыки второй половины XX века: Учебное пособие / отв. ред. Т. Левая. СПб., 2005. С. 284–307.
- В ракурсе постмодерна // История отечественной музыки второй половины XX века: Учебное пособие / отв. ред. Т. Левая. СПб., 2005. С. 541–554.
- Валентин Сильвестров / История отечественной музыки второй половины XX века: Учебное пособие / отв. ред. Т. Левая. СПб., 2005. С. 308–328.
- Гецелева Е. Tintinnabuli Арво Пярта: диалог с прошлым или абстрагирование от времени? // Искусство XX века: диалог эпох и поколений: Сб. статей. Т. 2. Н. Новгород, 1999. С. 145–155.
- Григорьева Г. Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений»: Учебное пособие. М., 2004.
- Григорьева Г. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М., 1989.
- Катунян М. Новый тривий XX века: звук, число, обряд (А. Пярт, Л. Рубинштейн) // Миф. Музыка. Обряд: Сб. статей / ред.-сост. М. Катунян. М., 2007. С. 179–194.

⁴¹ Сильвестров В. Сохранять достоинство. С. 16.

⁴² «Есть такое мнение: всё, что надо было сказать, уже сказано. Однако возникает потребность кое-что дописать в качестве постскриптума. В развитой культуре, которая уже всё как бы испробовала, для проявления творческой энергии достаточно подключения к накопленному прошлому, намёка» (Сильвестров В. Музыка — это пение мира о самом себе. С. 133).

⁴³ Мартынов В. Зона *opus posth*, или Рождение новой реальности. М., 2005. С. 136.

- Катунян М. Статическая тональность // *Laudamus: К шестидесятилетию Ю. Н. Холопова* / отв. ред. В. Ценова. М., 1992. С. 120–129.
- Кузнецова М. *Sacra nova: служение и молитва* // Музыкальная академия. 2007. № 1. С. 213–219.
- Кюрегян Т. Форма в музыке XVII–XX веков. М., 1998.
- Павлишин С. Валентин Сильвестров. Киев, 1989.
- Пелецис Г. Принцип аддиции в «*Tabula rasa*» Арво Пярта (парадокс слышимой простоты и зримой сложности) // Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст: Материалы научной конференции / ред. М. Катунян. М., 2004. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 47). С. 143–161.
- Пярт А. Правда очень проста: Интервью с Дж. Маккарти; пер. с англ. Е. Михалченковой // Советская музыка. 1990. № 1. С. 130–132.
- Савенко С. Двойной портрет на фоне поставангарда (Валентин Сильвестров и Александр Кнайфель) // Музыка XX века. Московский форум: Материалы международных научных конференций / отв. ред. В. Ценова. М., 1999. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 25). С. 166–171.
- Савенко С. *Musica sacra* Арво Пярта // Музыка из бывшего СССР: Сб. статей. Вып. 2 / ред.-сост. В. Ценова. М., 1996. С. 208–228.
- Савенко С. Рукотворный космос Валентина Сильвестрова // Музыка из бывшего СССР: Сб. статей. Вып. 1 / ред.-сост. В. Ценова. М., 1994. С. 72–87.
- Сильвестров В. Музыка — это пение мира о самом себе. Сокровенны разговоры и взгляды со стороны: Беседы, статьи, письма / сост. М. Нестьева. Киев, 2004.
- Сильвестров В. Сохранять достоинство...: Беседа с Т. Фрумкис // Советская музыка. 1990. № 4. С. 11–17.
- Теория современной композиции: Учебное пособие / отв. ред. В. Ценова. М., 2005.
- Токун Е. Арво Пярт. *Tintinnabuli*: техника и стиль: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2010.
- Токун Е. Арво Пярт. *Tintinnabuli*: стиль и техника // Музыкальная академия. 2007. № 1. С. 219–230.
- Токун Е. Алгоритмы формы *tintinnabuli* в музыке Арво Пярта. Опыт анализа «*Sanctus*» из «*Missa syllabica*», «*Trisagion*», «*Fratres*» // Памяти Евгения Владимировича Назайкинского: Интервью. Статьи. Воспоминания / редкол.: И. П. Дабаяева, О. В. Лосева, А. С. Соколов, И. М. Шабунова. М., 2011. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 70). С. 224–236.
- Фрумкис Т. Дух рискованной свободы: к портрету Валентина Сильвестрова // Музыкальная академия. 2008. № 1. С. 23–36.
- Фрумкис Т. К истории одной (не)любви (Постлюдия DSCN В. Сильвестрова) // Музыкальная академия. 2006. № 3. С. 85–91.
- Baley V. The Kiev Avant Garde: a Retrospective in Midstream // *Melos/NZfM*, 1976. II. S. 185–192.
- Bradshaw S. Arvo Pärt // *Contact*. 1983. № 26. P. 25–28.
- Brauneiss L. Grundsätzliches zum Tintinnabulistil Arvo Pärt // *Musiktheorie*. 2001. № 16. H. 1. S. 41–57.
- Brotbeck R., Wächter R. Learning to Hear Silence: a Conversation with the Estonian Composer Arvo Pärt // *Neue Zeitschrift für Musik*. 1990. № 3. S. 13–16.
- Clarke D. Parting Glances // *Musical Times*. 1993. CXXXIV. P. 680–684.
- Elste M. An Interview with Arvo Pärt // *Fanfare*. 1987–1988. XI/4. P. 337–341.
- Fisk J. The New Simplicity; the Music of Górecki, Tavener and Pärt // *Hudson Review*. 1994. XLVII. P. 394–412.

- Hess F. M., Frink C.* Die tönende Stille der Glocken: Arvo Pärts Tintinnabuli Stil, Emanation oder Technik? // *Neue Zeitschrift für Musik*. 1997. № 3. S. 38–41.
- Hillier P.* Arvo Pärt. Oxford; New York, 1997.
- Mattner L.* Arvo Pärt: Tabula rasa // *Melos*. 1985. XLVII/2. S. 82–99.
- McCarthy J.* An Interview with Arvo Pärt // *Contemporary Music and Religion* / ed. by I. Moody. *Contemporary Music Review*. 1995. XII/2. P. 55–64.
- McCarthy J.* An Interview with Arvo Pärt // *Musical Times*. 1989. CXXX. P. 130–133.
- Motte H.* de la Kreativität und musikalisches Handwerk // *Controlling Creative Processes in Music* / ed. by R. Kopiez and W. Auhagen. New York, 1998.
- Sandner W.* Der stille Ton: zu den Orchesterwerken von Arvo Pärt // *Studien zur Instrumentalmusik: Lothar Hoffmann Erbrecht zum 60. Geburtstag* / hrsg. von A. Bingmann u. a. Tutzing, 1988. S. 509–513.
- Savall J.* Arvo Pärt: Harmonie zu zwei Stimmen // *Classica*. Dez. 2000 — Jan. 2001. № 28.
- Smith G.* Sources of Invention: Geoff Smith talks to Arvo Pärt // *Musical Times*. 1999. CXL.
- Sowjetische Musik: Betrachtungen und Analysen* / hrsg. von H. Gerlach. Berlin, 1984.
- Vaitmaa M.* Arvo Pärt // *Kuus Eesti Tanase Muusika Loojat* [Six Estonian creators of modern music] / ed. by H. Tauk. Tallinn, 1970. P. 35–60.

8.4. Русская версия минимализма:

Владимир Мартынов — «Листок из альбома», «Плач Иеремии».

Николай Корндорф — «Ярило», «Гимны» I, II, III

(Владимир Мартынов — «*Opus posth I*», «Двенадцать побед короля Артура».

Николай Корндорф — «*Con sordino*», «*In D*»)

Минимализм как один из ликов «новой простоты» нашел своих сторонников и в России, обретая вид индивидуализированных творческих систем и оригинальных концепций. У ряда композиторов поворот к новой эстетике произошел на почве радикального разрыва с авангардом — смена духовных ориентиров инициировала смену стилиевой парадигмы. Анти-авангардистский по своей сути минимализм многими расценивался как «неоавангард» — очевидная преемственность некоторых композиционных принципов и драматургических идей служила тому подтверждением.

Выступив во второй половине 1960-х — начале 1970-х годов ярким представителем академического авангарда, **Владимир Мартынов**¹ окончательно порывает с ним к середине 1970-х. Осознав исчерпанность категорий субъективного выражения и авторской интонации, он находит решение в переходе на внеличный, системный уровень высказывания, в контексте которого нивелируется содержание и смысл любых проявлений индивидуализма². Одной из реализаций такого системного высказывания стал метод минимализма, оперирующий универсалиями репетитивной техники, адаптированной к потенциально бесконечному числу моделируемых текстов³.

Мартынов считается одним из «классиков» отечественного минимализма. В сравнении с американским прототипом, его минимализм по-постмодернистски историчен и воспроизводит стили и композиторские практики различных эпох: от барокко (Партита для скрипки solo, 1976; «Passionslie-

¹ См. биографическую справку в разделе 5.2.

² «В конце 60-х мне стало абсолютно ясно, что личное высказывание не может являться ни предметом, ни основанием искусства, ибо факт личного высказывания утратил конструктивный, формообразующий смысл» (Мартынов В. Зона opus posth. С. 129).

³ Для Мартынова репетитивность не ограничена рамками минимализма, но является «ключевым словом для обозначения мотивов возникновения музыкального материала в 70–80-х годах», включающим в себя «как повторяемость формул-паттернов в минимализме, так и повторение стилей или композиторских почерков в новой простоте» (Мартынов В. Конец времени композиторов. С. 255–256). Рассуждая о взаимоотношении музыки и реальности, композитор вводит понятие и термин *магическая музыка*, понимая под ней «объект медитации», «музыку, которая ничего не выражает, но является тем, что она есть». Принцип репетитивности понимается им как единственный путь достижения медитации, ибо его последовательное применение включает возможность выражения и грамматической организации материала: «<...> репетитивность есть техническое основание “магической музыки”, или музыки, понимаемой как медитация» (цит. по: Мартынов В. Зона opus posth. С. 115, 116).

der», 1977) — до стилистики советских пионерских песен («Рождественская музыка», 1976) и рока («Осенняя песня», 1978). Цитатой стиля может оказаться и паттерн, в качестве которого чаще всего выступает не рудиментарный оборот, но достаточно протяженный (многоголосный) фрагмент⁴, а иногда — и музыкальная композиция в целом.

Одним из первых образцов последовательного применения репетитивной техники в творчестве Мартынова является пьеса **«Листок из альбома» для скрипки, фортепиано, камерного ансамбля и рок-группы** (1976)⁵. Диатоника (G-dur), элементарность и краткость микроэлементов-паттернов (ч. 5, м. 3, поступенное движение и т. д.), захваченных ритмическим пульсом и очищенных от каких бы то ни было стиливых аллюзий, обнаруживают близость сочинения опусам основоположников минимализма. В контексте гипнотической статики и в условиях довольно медленного темпа средствами динамизации служат неспешное преобразование, орнаментализация исходных структур, а также процесс постепенного прибавления инструментов — участников ансамбля. Каждый музыкант вступает в общую игру со своим паттерном, который, подобно остальным, подвергается определенным изменениям, в то время как у ранее вступивших голосов паттерн уже не модифицируется до самого окончания пьесы. Наряду с тембро-ритмической атрибутикой рок-музыки, композитор использует в сочинении и элементы инструментального театра: музыканты по очереди выходят на сцену; кроме того, на протяжении всего исполнения на дирижерском пульте (при отсутствии самого дирижера) лежит чистый лист бумаги — символическая «идеальная партитура», — который в кульминационный момент разрывается на части появляющимся на сцене маэстро. Этот чисто концептуалистский жест полагает и предел звучанию пьесы.

В 1980–1990-е годы возвращение Мартынова к композиторской деятельности происходит в русле неоканонического стиля и сопровождается обращением к литургическим («Magnificat», 1993; «Stabat mater», 1994; «Реквием», 1995) и *паралитургическим* жанрам («Апокалипсис» («Missa rossica»), 1991; «Плач Иеремии», 1992). Практик и идеолог внеиндивидуального, «анонимного» типа творчества⁶, композитор апеллирует к кано-

⁴ В том числе, и структурно оформленный как восьмитакт с его семантикой основы классического формообразования.

⁵ Как подлинно минималистская композиция пьеса допускает возможность варьирования состава участников: так, одна из инструментальных версий представляет ансамбль в составе скрипки (с усилителем), рояля, электрогитары, бас-гитары, саксофона, флейты и ударных; в другую, помимо указанных инструментов, входят труба и орган. В 2009 году появилась авторская редакция для четырех фортепиано — «Листок из альбома-2».

⁶ Отстаивая идею творца-анонима, композитор ссылается на такие образцы безымянного творчества, как фольклор, инструментальная импровизация, гимнография, ритуальные и церемониальные музыкальные практики.

ническим формам письма прошлого — знаменному распеву, псалмодии, антифонам, полифонии строгого стиля, барочной многохорности, соединяя эти старинные прототипы со стилистикой минимализма, являющегося для него своеобразной формой «возвращения к ритуалу»⁷. История музыки рассматривается как готовый материал для нового канона, а «припоминание» и «повторение» осмыслены в качестве композиционных принципов, оспаривающих концепцию сочинительства⁸.

Репетитивность остается базисным принципом организации музыкального процесса и формы и в сочинениях вне литургической направленности — второй версии «Осенней песни» (1984), композициях «Двенадцать побед короля Артура» (1990), «Танцы Кали-Юги эзотерические» и «Танцы Кали-Юги экзотерические» (1995), а также в пьесах, объединенных серийным названием «Opus posth», первая из которых появилась в 1984 году.

Opus posth для Мартынова — это не просто заглавие сочинения и даже не термин, но нечто большее — новый тип мышления и новый тип музыки: сменив исчерпавшую себя композиторскую «opus-музыку», *opus posth-музыка*⁹ призвана послужить мостом между пространством искусства и новым сакральным пространством. В ситуации кризиса авторского самовыражения, «конца композиторов», смерти самого принципа композиции, дело художника — создание комментария, толкования, интерпретации уже бытующего в культуре текста¹⁰.

⁷ Мартынов В. Музыка, космос. С. 30. «Когда мы говорим о минимализме, мы должны учитывать, что есть минимализм и минимализм. Минимализм в узком понимании — это определенное направление в современной музыке, которое зародилось в США в 70-е годы XX столетия и для которого характерна репетитивная техника. Но есть еще стихийный, первозданный минимализм, к которому относятся все “музыки” традиционных культур, весь архаический фольклор, служебная певческая практика — григорианика, знаменное пение. Минимализм первозданен. Неминималистская музыка — островок в океане мирового минимализма. Обратите внимание, американские минималисты практически все учились у азиатов, представителей традиционных культур. Можно сказать, что это естественное состояние музыки, а неминималистская музыка — временное болезненное состояние, которое сложилось в Европе в силу ряда особых причин. Минимализм на современном этапе — это возвращение музыки к ее естественному состоянию» (Мартынов В. О музыкальном содержании. С. 163).

⁸ См.: Мартынов В. Конец времени композиторов. С. 255–256.

⁹ От лат. *posthumus* (последний, посмертный) — в значении *послеавторский, посткомпозиционный*. «<...> *opus posth-музыка*, в отличие от *opus-музыки*, это не просто музыка, это не просто музыкальное произведение, но это, прежде всего, некая операция над понятием музыки, это некая музыка над музыкой или музыка о музыке, а в конечном счете это всегда симуляция музыкального процесса, это симулятор искусства музыки» (Мартынов В. Зона *opus posth*. С. 19).

¹⁰ Мартынов вспоминает характерное высказывание Пярта в одном из посвященных ему документальных фильмов: «Он моет картошку и говорит, что композитор относится к музыке, как к картошке: не он ее вырастил, не он ее выкопал, но он ее может

Неоканонический стиль Мартынова представляет «Плач Иеремии» для смешанного хора или для ансамбля солистов а cappella (1992), написанный на текст, целиком взятый из библейской книги «Плача Иеремии» в церковно-славянском переводе¹¹. На вопрос о стимулах обращения к ветхозаветному тексту, повествующему о разорении Иерусалима в 586 году до н. э. вавилонскими войсками, композитор ответил так:

Мир в том виде, в котором он нам достался, представляет собой руины во всех смыслах — и в экологическом, и в нравственном, и в эстетическом, и в творческом. Историческим аналогом этого состояния является разрушенный Иерусалим, оплакиваемый пророком Иеремией. Плач пророка это не просто плач отчаяния и безысходности — это плач-молитва, это плач — осознание собственного предательства высшей реальности, которое послужило причиной разрушения Иерусалима и мира. Вот почему единственно реальной и конструктивной акцией в нашем мире может быть только ритуальное повторение пророческого плача, ибо лишь покаянно оплавав собственное предательство, мы можем надеяться на то, что когда-нибудь нам удастся восстановить и разрушенный нами мир¹².

В статье «О красоте, плаче, богослужебном пении и музыке» Мартынов, ссылаясь на числовую и буквенную комбинаторику канонического текста, комментирует конструктивные особенности собственного опуса. Библейский «Плач Иеремии» состоит из пяти глав по 22 стиха (строфы), соответствующих 22 буквам еврейского алфавита, при этом первые четыре главы организованы по принципу акростиха. По словам композитора, «алфавит есть модель мироздания и пропеваемые в начале каждого стиха буквы алфавита символизируют перечисление всех предметов и явлений, существующих в мире»¹³. «Плач Иеремии» Мартынова воспроизводит структуру оригинала и содержит пять глав по 22 стиха — структура, которую автор комментирует следующим образом:

помыть и почистить. Кстати говоря, это совершенно не бетховенское высказывание ведет к той мысли, что музыка находится вне человека» (Мартынов В. Музыка, космос. С. 30).

¹¹ Замысел «Плача Иеремии» возник под впечатлением от выступления ансамбля древнерусской духовной музыки «Сирин»: Мартынова поразила необычность фольклорной манеры интонирования древнерусских богослужебных песнопений. Для этого ансамбля сочинение и было создано. Сценическую версию «Плача Иеремии» осуществил режиссер Анатолий Васильев в театре «Школа драматического искусства» (1996). На титульном листе партитуры, изданной театром к спектаклю, обозначено: «Книга “Плач Иеремии”, положенная на пение».

¹² Мартынов В. К истории создания спектакля // Плачъ Іеремієвъ. С. 73.

¹³ Мартынов В. О красоте, плаче, богослужебном пении и музыке // Там же. С. 68.

Каждые 22 стиха разбиты на мелодические группы, состоящие из трижды повторенных семерок плюс один, или из семи повторений троек плюс один. В христианской символике семь есть число полноты этого мира, три — число Троицы, а один — число Единого Бога. Кроме того, семь плюс один дает число восемь, которое в православной традиции почитается числом будущего века и воскресения. Все эти числа и их комбинации являются основой мелодической структуры «Плача». Числовая комбинаторика жестко обуславливает мелодическую комбинаторику, чем утверждается единство буквы, числа и музыкального звука¹⁴.

Анализируя сакральную числовую символику «Плача Иеремии», М. Катунян указывает на структурирующую функцию числа, действующую на разных уровнях композиции: от количества ступеней мелодии стиха — до количества голосов¹⁵. В общую концепцию вписан ладовый комплекс: семь диатонических ладов плюс восьмой, лидомиксолидийский (подгалянский). Основой монодической ткани является вариантность сцепления и постепенность наращивания диапазона мелодических попевок (ладовых формул, осколков модальных диатонических звукорядов), в том числе, и путем смещения на иную высотную позицию. Постоянное варьирование, повторение, возвращение мелодических структур, круговой принцип развертывания интонационного процесса имеет аналоги в системе осмогласия, которая используется в православном богослужении. Формульная (центонная) техника, близкая принципам структурирования григорианского и знаменного пения, является характерным способом пространственно-временной организации и в минимализме¹⁶.

82



Подобный метод сочинения, во многом сходный с тем, как понимал свою деятельность древнерусский распевщик, Мартынов рассматривает как форму канонического творчества, ибо для него воспроизведение сакральных

¹⁴ Мартынов В. О красоте, плаче, богослужебном пении и музыке. С. 68.

¹⁵ См.: Катунян М. Параллельное время. С. 66.

¹⁶ См.: Там же; Теория. С. 481–482.

формул важнее поиска новых звуко сочетаний. «Ритуальное повторение пророческого плача» (В. Мартынов) объединяет плач и молитву, а также обобщает различные традиции христианского пения: григорианику, византийское осмогласие, древнерусский распев, балканское богослужебное пение — по мысли автора, «элементы этих мелодических систем символизируют камни разрушенного Иерусалима, обломки разцерковленного мира»¹⁷. В сплошном мелодическом потоке распетое слово утрачивает свою информативную смысловую суть, превращаясь в лексему плача «по Иерусалиму как по мирозданию, которое истлело, лежит во прахе; по истории, которая закончилась»¹⁸.

Как и «Ночь в Галиции», «Плач Иеремии», находящийся на границе между музыкой и ритуалом, одновременно представляет собой концептуальную акцию и антиакадемический по своей сути жанр, воплощая еще одну из версий минимализма Мартынова, основанную на синтезе с традициями богослужебного пения и фольклора¹⁹.

На рубеже 1980-х годов происходит смена стилистического вектора в творчестве одного из ярких нонконформистов русской советской музыки **Николая Корндорфа**²⁰ — композитор обращается к тональности, диатонике, отказывается от драматургии конфликтного типа в пользу процессуальности развития одного образа-состояния. Последним атональным сочинением в экспрессионистском духе (и последним «пессимистическим» сочинением) сам Корндорф считал свою четырехчастную Вторую симфонию (1980). Композиции периода 1981–1990²¹ знаменуют обретение новых

¹⁷ Мартынов В. О красоте, плаче, богослужебном пении и музыке // *Плачь Іеремієвъ*. С. 68.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Подробнее о каноническом стиле и сакральном пространстве «Плача Иеремии» см.: Катунян М. «Плач Иеремии».

²⁰ Николай Сергеевич Корндорф (1947, Москва — 2001, Ванкувер) окончил Московскую консерваторию в 1970 году как композитор (класс С. Баласаняна), в 1979 как оперно-симфонический дирижер (класс Л. Гинзбурга). С 1971 по 1973 обучался там же в ассистентуре-стажировке. В 1969–1975 — преподаватель теоретических дисциплин, инструментовки и чтения партитур в Музыкальном училище имени Октябрьской революции и Музыкальном училище при Московской консерватории. С 1972 преподавал в Московской консерватории гармонию и анализ, с 1973 по 1991 — инструментовку и чтение партитур. В 1978–1983 — председатель Творческого объединения молодых композиторов Москвы, с 1990 — член АСМ-2. С 1991 жил в Канаде. Лауреат Премии города Дуйсбурга (Германия, 1990) и Премии Пауля Хиндемита (Плён, Германия, 1991).

²¹ «Да!» для трех певцов, камерного ансамбля и магнитной ленты, «Движения» для ансамбля ударных, «Примитивная музыка» для 12 саксофонов, *Concerto carpiccioso* для виолончели, струнного оркестра и ударных, «Con sordino» для 16 струнных и клавесина и ее версия для двух фортепиано («Колыбельная»), «Amoroso» для 11 инструменталистов, Брасс-квинтет, «В честь Альфреда Шнитке» для струнного трио, «Гимны» I–III для большого симфонического оркестра, Третья симфония для

мировоззренческих ориентиров и формирование особой стилиевой системы, которая может быть трактована в качестве авторской версии минимализма.

«Я принадлежу такому направлению в русской музыке, которое, независимо от композиторского стиля, обычно обращается к очень серьезной тематике: философской, религиозной, нравственной, проблематике духовной жизни человека, его взаимоотношениям с внешним миром, проблеме отношений между красотой и реальностью, так же как отношениям духовного и бездуховного. Из всего этого следует, что большинство моих сочинений не были написаны для забавы и что они не могут быть классифицированы как развлекательные. Насколько это возможно, я стремлюсь к тому, чтобы каждое из моих сочинений содержало послание к каждому слушателю, чтобы моя музыка никого не оставляла равнодушным, но, напротив, вызывала в людях эмоциональный отклик»²² — в этих словах сформулировано кредо композитора, для которого творческий эксперимент равнозначен концептуальному акту. По словам Е. Дубинец, в музыке Корндорфа осуществлена «семантизация русскости», причем имеется в виду не столько подражание фольклору, сколько сам «русский тип звучания»²³, обобщенно претворяющий традиции колокольности, песенности и шире — вокальности, а также принципы вариационности и вариантности (в данном случае, в большей степени тембро-динамической, нежели мелодико-гармонической).

Признаками новой стилистики Корндорфа становятся длительное экспонирование и развертывание образности надперсонального, «космического» типа, торжественный, возвышенно-просветленный характер интонирования, интенсивная динамизация статики, в недрах которой накапливаются «постепенные процессы», ведущие к мощным преобразованиям инвариантного комплекса, опора на мажорные диатонические ладовые структуры, разнообразие форм остинато, квазиполиметрия фактурных пластов, безмензурная, нерегулярная ритмика. Репетитивность выступает ведущим, хотя и не единственным принципом организации пространственно-временного континуума. Свойственная большей части сочинений Корндорфа волновая драматургия отмечена кульминационными зонами, носящими, как правило, характер мощных сонорно-сонористических «выплесков» материала в предельной динамике, часто — в предельной тесситуре.

Минимализм Корндорфа динамичен, действителен, полон животворной энергии, его эстетика опирается на «родовую», языческо-пантеистическую основу. Новая стилистика стала для композитора своего рода «бегством от

симфонического оркестра, фортепиано соло, мужского хора, хора мальчиков и чтеца, опера «MR» («Марина и Райнер»).

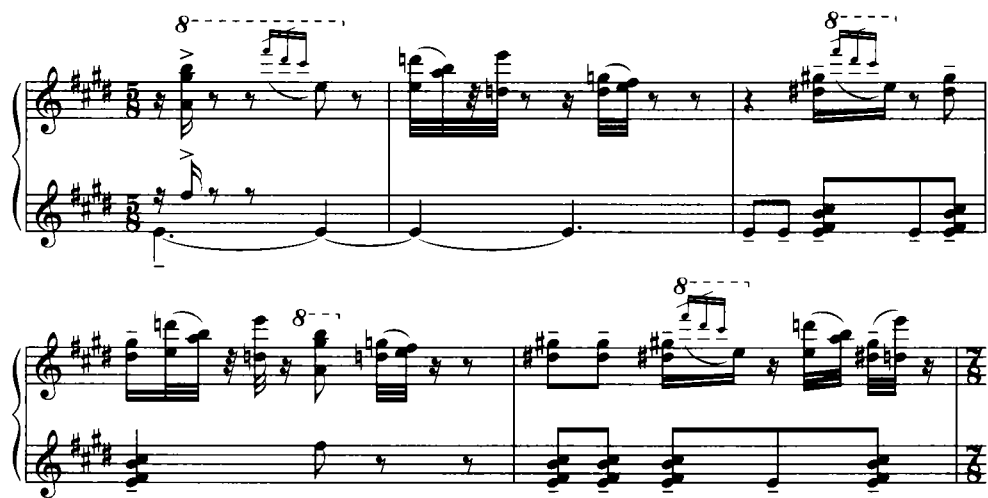
²² *Korndorf N.* Brief statement about my work (см.: «Nikolai Korndorf — Composer & Conductor»: сайт. URL: <http://www.korndorf.ca/old/main.html>).

²³ *Корндорф Н.* Я безусловно ощущаю. С. 52. Впрочем, квазифольклорный тематизм и частушка также используются в ряде сочинений композитора, среди которых — «Confessiones», «Примитивная музыка», «Жалобные песни», «...si muove» и «Музыка андеграунда» (Четвёртая симфония).

реальности»: «Судя по тому, что официальная критика на мой мажор реагировала достаточно болезненно, видимо, он тоже был пулей. А это и не могло быть иначе. Когда я стал искать этот позитивный момент, это ведь был позитивный момент не в жизни, которой мы жили, а в существовании нашего мира. И опорой оказался пасторальный элемент, потому, что всё проходяще, а природа — есть и существует, и общение с ней позитивно поддерживает»²⁴. Таков духовный контекст появления первого сочинения новой направленности — пьесы **«Ярило» для фортепиано и магнитной ленты** (1981). «Программа» пьесы во многом связана с темой обновления природы, пробуждения ее к жизни с приходом весны — это гимн свету, гимн Солнцу, воплощением которого является славянское мифологическое божество.

Пьеса строится по принципу единой динамической волны с параллельным ростом числа голосов — от однозвучия до двухоктавного кластера — и числа ступеней диатоники Е ионийского, постепенно раскрывающейся в полную хроматическую систему²⁵. На протяжении произведения выдержан вибрирующий устой *e*, становящийся компонентом самых разнообразных звуковых структур: от «птичьих» фиоритур — до набатных переливов колоколов²⁶:

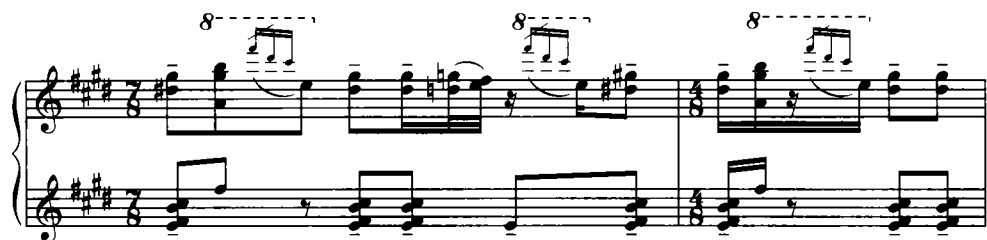
83



²⁴ Там же. С. 57.

²⁵ М. Катунян характеризует «Ярило» как пример двенадцатиступенной статической тональности, обозначая этим термином однофункциональную тональную систему (см.: Катунян М. Статическая тональность. С. 123).

²⁶ Говоря о своеобразии «полифонии», возникающей как бы от соединения двух разных «музык», композитор подчеркивал: «В «Ярило» я ставил задачу написать музыку для двух роялей: одному инструменту поручить нарастание на звуке «ми», а другому — призывки, переносы, удары» (Корндорф Н. Вокруг Четвертой симфонии. С. 67).



Представленная в обширном диапазоне колокольность, как и ряд архаических попевок-закличек, разрабатываемых целым спектром фактурных, ритмических и регистровых приемов, придают звучанию специфически «русский» колорит. Вектор развития устремлен к экстатической сонорной кульминации, которая в контексте программного замысла символизирует восход солнца, встречаемый радостным птичьим гомоном. В зоне посткульминационного послезвучия композитор, используя магнитную запись и эффект звукового запаздывания (прием *delay-system*), воссоздает принцип бесконечного канона: во время игры пианиста²⁷ в определенном месте партитуры включается записывающее, а через несколько тактов — и воспроизводящее устройство, которое накладывается на продолжающуюся запись. В результате возникает двойное, тройное и т. д. наложение / умножение звучания, сочетаемое с приемом постепенного «увода» звука.

Не относя себя к числу ортодоксальных последователей минимализма, Корндорф говорит об определенном родстве идей: «<...> минимализм был для меня глотком свежего воздуха. Не глотком, а просто свежим ветром. Не столько его “безмозглость”, сколько потенциальные пантеистически-религиозные образы, которые оказались возможными для выражения именно благодаря минималистическим приемам. Ведь до этого царил полный отказ от гармонической функциональности. То есть заезженная функциональность мешала многим композиторам работать с тональностью — допустим, писать музыку в мажоре. А тут выяснилось, что можно ее избежать, если использовать только один аккорд»²⁸.

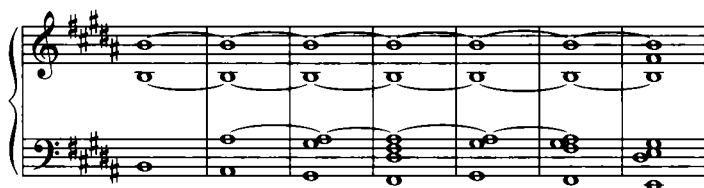
Вариации на одну идею осуществлены в «Гимнах» I, II, III для большого симфонического оркестра (1987, 1990) — самостоятельные, не связанные в цикл сочинения представляют собой три звуковые версии фактически единого материала и три взгляда на один из архетипических символов

²⁷ В коде, насыщенной сонорными призывками и таинственными приглушенными стуками, пианист играет уже на подготовленном рояле — перед началом исполнения ряд струн препарируется с помощью резинок и металлических монет.

²⁸ Корндорф Н. Я безусловно ощущаю. С. 57. Композитор, в частности, отмечает близость собственного метода технике Райха раннего периода творчества с ее «драйвом» мажорного напора. С точки зрения претворения репетитивности в качестве своих наиболее минималистических сочинений Корндорф называет «Con sordino» для 16 струнных и клавесина (1984) и «Колыбельную» для фортепиано, а также фортепианную пьесу «Письмо В. Мартынову и Г. Пелецису» 1999 года.

человеческой культуры. В данном случае композитор обращается к жанровому канону как к некоему «первозлементу», «первичной модели» музыкального произведения. В сакральном пространстве гимна, генетически восходящего к молитве и освященного религиозной традицией, находит воплощение фундаментальная онтологическая идея становления. Во всех трех пьесах длительность континуальных преобразований текстуры, постепенность динамических и звуковых накоплений, уплотнение и разрежение массивных вертикалей рождает неспешный ритм формы, регулируемый масштабными зонами кульминаций. Структурирование ритмических прогрессий и регрессий на основе градуированной шкалы единиц ассоциируется с долготой и краткостью слогов метрического стихосложения — в результате контрапункта простых ритмов возникает сложносоставной комплекс с эффектом квазиимпровизационной свободы ритмического изложения. Сплав статики и процессуальности сообщает хронотопу «Гимнов» свойство текучести эпического повествования — в еще большей степени, нежели это было в «Ярило», ощущается вневременная сущность и музыкальной образности, и связанной с нею «событийности». Ритуальный характер музыкального «действия» находит отражение в звуковом облике сочинений — суровом и торжественном «хоре» голосов, озвученном тройным составом оркестра с большой группой ударных и расширенной группой меди, включающей 8 валторн, 5 труб, четыре тромбона и тубу.

В качестве повторяемой и общей для пьес тематической структуры использована лаконичная гармоническая формула — нижеприведенная схема представляет собой редукцию аккордовых вертикалей (в тональности «Гимна» II — H-dur), в партитуре развернутых в масштабе пяти октав²⁹:



Из трех композиций «Гимн» I (*Sempre tutti*), *in D*, характеризует наибольшая степень звуковой интенсивности, с превалирующей динамикой в границах от *mf* до *ffff* — именно в такой шкале осуществлено музыкальное раз-

²⁹ «<...> Мне представляется, что всё, что находится вокруг нас, звучит, видимо, как очень большой, многослойный аккорд с очень низким звуком. Мы его не слышим. Что такое вселенная? Тело. Вибрирует ли оно? Думаю, что вибрирует. Раз оно вибрирует, значит, оно издает какой-то звук. И звук этот — от самого низа до самого верха — представляет собой огромный многослойный аккорд, причем я не исключаю, что он звучит оглушающе. Отсюда мое пристрастие к таким созвучиям и, в особенности, к басам» [*Корндорф Н. Вокруг Четвертой симфонии. С. 67–68*].

витие на участке от ц. 6 до ц. 38, то есть на большей части формы. Первый «Гимн» более монолитен и с точки зрения тембрики: здесь нет персонификации солистов, из массивной оркестровой звучности периодически выделяются монотембровые инструментальные группы, взаимодействующие по принципу антифона³⁰. По мере увеличения звучности стройная псалмодия трансформируется в хаос оркестровых голосов, формирующих целые пласты, составленные из *glissandi* и *quasi glissandi*, — вплоть до алеаторического эпизода перед последним туттийным провозглашением в ц. 37, восстанавливающим утраченное метроритмическое и ладовое равновесие³¹.

Строгость и однородность звуковой конструкции «Гимна» II, *in H*, обеспечены большим удельным весом фактора тональности, плавным мелодическим перетеканием устоев формирующего мажорный вектор H-Des-B. По словам автора, «идея заключалась в том, чтобы написать гимн без единого не-мажорного аккорда»³². Динамический рельеф пьесы образуют две волны — с начала до ц. 11 и с ц. 12 до ц. 25; практически равные по масштабу³³, они разнятся протяженностью кульминационных зон, в первом случае захватывающей участок формы ц. 7–9, а во втором — ц. 16–20. В тембровой палитре «Гимна» II выделяется сольный голос вибратона, неизменно отмечающий своим появлением грани формы и являющийся частью «колокольного» ансамбля (колокольчики, колокола, гонги). Диспозиция инструментальных групп в значительно большей степени, нежели это было в «Гимне» I, определяется их функциональной иерархией: изложение «хорального» тематизма поручено меди, в то время как протянутые звучности и контрапунктирующие мелодические линии деревянных духовых и струнных составляют фон, расцвеченный полиостинатными фигурациями ударных.

Индивидуализация концепции «Гимна» III (*В честь Густава Малера*), *in Des*, определяется, в первую очередь, его динамическим профилем — составляя определенную антитезу «Гимнам» I и II, в этой пьесе доминирует тихая звучность, не выходящая за пределы *p*. Самая медленная и негромкая, композиция «Гимна» III отличается и тембровым обликом — сокращена группа меди и ударных, введен человеческий голос (сопрано) и расширен состав сольных инструментов с характерной тембрикой: английский

³⁰ См. трио флейт в ц. 1, диалог ансамблей валторн и труб в ц. 12–35, диалог трубы и тромбона в ц. 36 и другие эпизоды.

³¹ «В “Гимне” I идея состояла в том, что всё развивается “не в ту сторону”. <...> В “Гимне” я хотел показать, что всякие шовинистические — любые экстремистские — идеи вырастают на почве положительных моментов. Во второй части торжественный хорал становится всё более экстремистским и, в конце концов, взрывает сам себя, то есть теряет свою положительную сущность и превращается в негатив» (Корндорф Н. Вокруг Четвертой симфонии. С. 65).

³² Корндорф Н. Я безусловно ощущаю. С. 58.

³³ В ц. 23, на спаде второй волны, начинается кода, отмеченная вступлением тремоло литавр и началом *ostinato* тубы и тромбонов (общий устой *des*).

рожок, басовый и контрабасовый кларнеты, две «малеровские» трубы *lontano* (за сценой), звучащие с противоположных сторон. Выравненность динамического профиля усиливает позиции статики, в том числе, и статичности чистейшей диатоники, не нарушаемой «агрессией» хроматического антипода, — тихое «пение», начатое в сумрачном колорите низких тембров, постепенно высветляется, на границе ц. 20 меняя устой *Des* на *F*. Принцип волны реализован средствами фактуры, разрежения и уплотнения которой возмещают отсутствие качественного роста интенсивности звучности. Драматургия линии человеческого голоса выстраивается в соответствии с идеей преображения, становления, материализации духовной субстанции, постепенно обретающей облик Слова: до ц. 28 реплики сопрано даны в записи, затем — в реальном звучании, но без слов, и только в коде, на фоне затихающей звучности ансамбля инструментальных голосов, певица интонирует отрывки из главы 21 Откровения святого Иоанна Богослова³⁴.

Процесс созидания, возобновления и вариативности единого музыкального материала в каждом из «Гимнов» олицетворяет непрерывность и бесконечность циклического природного времени, «времени Бога». Символом этой бескрайности становятся и колоссальные объемы звуковых пространств композиций, и звенящая тишина эпилогов-послесловий, не замыкающих форму, но «открывающих» ее новому началу. В «Гимне» III, завершающем «мажорный» период творчества Николая Корндорфа, границы текста разомкнуты в обе стороны, окаймляя тишиной миг, в котором обрелo внятность сверхзвучание вселенной.

Литература

- В ракурсе постмодерна // История отечественной музыки второй половины XX века: Учебник / отв. ред. Т. Левая. СПб., 2005. С. 541–554.
- Гуляницкая Н. Заметки о стилистике современных духовно-музыкальных композиций // Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 18–25.
- Екимовский В. «Макроминимализм» // Миф. Музыка. Обряд: Сб. статей / ред.-сост. М. Катунян. М., 2007. С. 312–314.
- Екимовский В. Три потусторонних взгляда на творчество: Интервью с Н. Корндорфом, В. Шутем, В. Суслиным // Музыкальная академия. 2000. № 1. С. 58–71.
- Екимовский В. *Il canto sospeso* (Пятьдесят писем другу — штрихи к портрету Николая Корндорфа) // Российская музыкальная газета. 2001. № 6. С. 7.
- Ивашкин А. Послесловие II. «...я ведь пишу “нетленку”»... // Музыкальная академия. 2002. № 2. С. 70–72.
- Катунян М. Параллельное время Владимира Мартынова // Музыка из бывшего СССР: Сб. статей. Вып. 2 / ред.-сост. В. Ценова. М., 1996. С. 41–74.

³⁴ «И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали <...>. И услышал я громкий голос с неба, говорящий: <...> И отрет Бог всякую слезу с очей их, и смерти не будет уже; ни плача, ни вопля, ни болезни уже не будет, ибо прежнее прошло. <...> И сказал мне: совершилось!»

- Катунян М. «Плач Иеремии»: сакральное слово и неоканонический стиль Владимира Мартынова // Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова: Материалы научных конференций. Вып. 1 / ред.-сост. Е. Чигарёва, Е. Царёва, Д. Петров. М., 2002. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 36). С. 341–351.
- Катунян М. Сакрально-обрядовые архетипы в современной композиции: новый синкретизм // Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст: Материалы научной конференции / ред. М. Катунян. М., 2004. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 47). С. 162–180.
- Катунян М. Статическая тональность // *Laudamus*: К 60-летию Ю. Н. Холопова / отв. ред. В. Ценова. М., 1992. С. 120–129.
- Корндорф Н. Вокруг Четвёртой симфонии: Беседа с Ю. Пантелеевой // Музыкальная академия. 2002. № 2. С. 64–70.
- Корндорф Н. Я безусловно ощущаю себя русским композитором. Автобиография с лирическими отступлениями / предисловие и послесловие Е. Дубинец // Музыкальная академия. 2002. № 2. С. 52–64.
- Кузина О. Николай Корндорф // Композиторы Москвы: Сб. статей. Вып. 4 / сост. И. Лихачёва. М., 1994. С. 142–165.
- Мартынов В. Зона *opus posth.* и новое сакральное пространство // Новое сакральное пространство. Духовные традиции и современный культурный контекст: Материалы научной конференции / ред. М. Катунян. М., 2004. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 47). С. 123–142.
- Мартынов В. Зона *opus posth.* или Рождение новой реальности. М., 2005.
- Мартынов В. История богослужебного пения. М., 1994.
- Мартынов В. *Kazus Vita Nova*. М., 2010.
- Мартынов В. Конец времени композиторов. М., 2002.
- Мартынов В. Культура, иконосфера и богослужебное пение Московской Руси. М., 2000.
- Мартынов В. Музыка, Космос и Космическое Пространство // Миф. Музыка. Обряд: Сб. статей / ред.-сост. М. Катунян. М., 2007. С. 26–30.
- Мартынов В. О музыкальном смысле, содержании и — немного — о конце времени композиторов // *Амрахова А.* Современная музыкальная культура. Поиск смысла: Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах. М., 2009. С. 159–165.
- Мартынов В. Пение, игра и молитва в русской богослужебно-певческой системе. М., 1997.
- Мартынов В. Пестрые прутья Иакова. М., 2010.
- Мелик-Пашаева К. Блаженны плачущие... «Плач Иеремии» Владимира Мартынова // Антология оперного творчества московских композиторов (вторая половина XX века). Вып. 1 / ред. Р. Косачёва. М., 2003. С. 343–348.
- Пантелеева Ю. *Musica ritualis* в композициях Н. Корндорфа // Миф. Музыка. Обряд: Сб. статей / ред.-сост. М. Катунян. М., 2007. С. 285–296.
- Пантелеева Ю. О художественных тенденциях в современной русской музыке: поэтика стиля Николая Корндорфа (80–90-е годы). М., 2001.
- Пантелеева Ю. Поэтика стиля Николая Корндорфа: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2004.
- Плачь Иеремиевъ. Книга «Плач Иеремии», положенная на пение / композитор В. И. Мартынов; Школа драматического искусства, сезон 1995–1996. Москва, [1996].

- Поспелов П.* Минимализм и репетитивная техника // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 74–82.
- Постсоветское музыкальное пространство. Общие тенденции // История отечественной музыки второй половины XX века: Учебник / отв. ред. Т. Левая. СПб., 2005. С. 429–446.
- Теория современной композиции: Учебное пособие / отв. ред. В. Ценова. М., 2005.
- Фестиваль современной музыки «Альтернатива». Москва, 14–23 декабря 1990 года: Программа-буклет. М., 1990.
- Холопов Ю.* Гармония. Практический курс: Учебник. Ч. II: Гармония XX века. М., 2003.
- Чередниченко Т.* Композиция последнего десятилетия: неоканоническая перспектива? // Музыка XX века. Московский форум: Материалы международных научных конференций / отв. ред. В. Ценова. М., 1999. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 25). С. 58–62.
- Ferenc A.* The Association for Contemporary Music in Moscow: An interview with Nikolai Korndorf // Tempo. 1994. № 190. P. 2–4.
- Porwoll T.* Die alternative Komponistengeneration in Moskau // Sowjetische Musik im Licht der Perestroika / hrsg. von H. Danuser, H. Gerlach und J. Köchel. Laaber, 1990. S. 117–124.

8.5. Композиторы — члены АСМ-2 (I):

Фарадж Караев — Концерт для оркестра и скрипки соло.

Владимир Тарнопольский — «Маятник Фуко»

(Фарадж Караев — «*Vingt ans après — nostalgie...*»,

«*Klänge einer traurigen Nacht*».

Владимир Тарнопольский — «Кассандра», «*Hommage à Kandinsky*»)

В январе 1990 года внутри Союза композиторов была сформирована Ассоциация Современной Музыки (АСМ-2), объединившая молодых московских композиторов, сплотившихся вокруг Эдисона Денисова¹. АСМ-2 представляла советское (впоследствии — российское) отделение Международного общества современной музыки² и в качестве главной задачи рассматривала возрождение и продолжение традиции отечественного авангарда — как советских «шестидесятников», так и раннего русского авангарда предреволюционных и послереволюционных лет³. Ведущие целевые установки новой организации были сформулированы в следующем программном заявлении Э. Денисова:

Наша Ассоциация возникла почти стихийно в январе 1990 года и объединила композиторов, у которых хватило мужества оставаться самими собой в годы идеологического давления. Цель нашей Ассоциации — исполнять всё то лучшее, что появляется в музыкальном искусстве в нашей стране, вернуть людям ту музыку, которая писалась в СССР в 20-е — 30-е годы, знакомить с процессами, происходящими в музыкальном искусстве других стран и давать об этом объективную и профессиональную информацию, открывать новые таланты, поддерживать их и помогать им найти дорогу к слушателю⁴.

Название нового союза единомышленников подчеркивало преемственность с «левой» организацией 20-х АСМ-1 — советской Ассоциацией совре-

¹ Э. Денисов возглавлял Ассоциацию с момента ее основания до своей кончины в 1996 году. На этом посту его сменил В. Екимовский, который является председателем АСМ-2 по настоящее время.

² International Society for Contemporary Music — ISCM.

³ Общая стилистическая ориентация членов АСМ-2 на западный авангард не противоречит данной установке — во многом именно благодаря представителям старшего поколения отечественных композиторов, в частности, А. Волконскому, А. Шнитке, С. Губайдулиной, Э. Денисову, идеи авангарда второй волны были адаптированы на российскую почву. По словам В. Екимовского, «члены АСМ представляли “левое” крыло Союза композиторов, находящееся в то время в оппозиции к самому Союзу и его официальной идеологической доктрине» (Екимовский В. Об истории Ассоциации Современной Музыки // АСМ есть... С. 3).

⁴ См.: Екимовский В. Автобиография. С. 272, вторая цветная вклейка.

менной музыки, существовавшей в период 1923–1932 годов и расформированной вследствие идеологической политики руководства страны и при активном содействии РАПМ⁵. Наследование идеям АСМ-1 отразил и декларативный лозунг *За широкий творческий поиск, нестандартное композиторское мышление, эксперимент*⁶.

В Ассоциацию вошли 27 композиторов-нонконформистов, каждый из которых к этому моменту уже заявил о себе в качестве убежденного сторонника альтернативной официальному курсу Союза композиторов концепции творчества⁷. Спустя 20 лет, прошедших с момента создания объединения, его участников — представителей среднего поколения отечественного авангарда — сближает, в большей степени, само членство в АСМ-2, нежели общность поисков и стилевой ориентации⁸. Все композиторы-асмовцы представляют собой яркие индивидуальности, творчество большинства из них в последние десятилетия получило известность — как в России, так и за рубежом⁹.

Феномен индивидуального стиля **Фараджа Караева**¹⁰ возникает на пересечении языков и знаковых систем искусства, в свободе сопряжения

⁵ АСМ-1 была организована при Государственной академии художественных наук. В нее входили Н. Рославец, А. Мосолов, И. Шиллингер, В. Дешевов, Г. Попов, В. Щербачёв, В. Шебалин, Д. Шостакович, Н. Мяковский и другие известные композиторы и музыкальные деятели. Ассоциация участвовала в организации оперных постановок, проводила серии концертов современной музыки, издавала журналы «К новым берегам», «Музыкальная культура», «Современная музыка».

⁶ См.: АСМ есть... С. 10. Полный текст Декларации АСМ-2 см.: Там же. С. 10–11.

⁷ Состав АСМ-2 согласно буклету 1992 года: В. Артёмов, А. Бакши, Г. Воронов, А. Вустин, М. Гагнидзе, Л. Грабовский, С. Губайдулина, Э. Денисов, В. Екимовский, Ш. Каллош, Ф. Караев, Ю. Каспаров, И. Кефалиди, А. Кнайфель, Н. Корндорф, В. Мартынов, С. Павленко, А. Раскатов, Д. Смирнов, И. Соколов, В. Сумароков, В. Тарнопольский, Е. Фирсова, А. Харютченко, Ц. Чжегуань, А. Шнитке, В. Шуть.

⁸ По выражению А. Раскатова, «чем более непохожими мы все будем, тем будет лучше для АСМ'а в целом» (цит. по: Барский В. Апология Раскатова // Музыка из бывшего СССР. Вып. 1 / ред.-сост. В. Ценова. М., 1994. С. 265). По словам С. Савенко, «трудно, в самом деле, представить себе сейчас что-либо подобное нововенской школе, французской “Шестёрке” или даже дармштадтской компании 50-х годов, объединившейся “по нужде”, как выразился Ульрих Дибелиус. Ситуация в области сочинения музыки, по-видимому, не располагает к объединению, но, напротив, способствует разобщению» (Савенко С. Ассоциация современной музыки. С. 48). Тем не менее, и в настоящее время существует опыт содружеств на основе общности творческих установок: например, российские композиторские объединения «Сопrotивление Материала» (СоМа) (2006) и «Пластика Звука» (2007).

⁹ Большинство живет и работает в России; среди тех, кто уехал за рубеж: Л. Грабовский (США), Е. Фирсова, Д. Смирнов и В. Шуть (Великобритания), А. Шнитке, С. Губайдулина, А. Раскатов (Германия), Н. Корндорф (Канада).

¹⁰ Биографическую справку о Ф. Караеве см. в разделе 4.3.

разнообразных композиционных техник, индивидуализации форм, множественности культурно-исторических контекстов, находящихся отражение в структуре и музыкальной ткани сочинений. В рубежной ситуации 1970-х он избирает путь одиночки, предпочитая декларативным поставангардным явлениям полистилистики и «новой простоты» свою версию стилевого и языкового синтеза. Творческий метод композитора преобразует изобразительное в абстрактно-концептуальное, уводит от очевидности значения к его потенциальной возможности, подменяет принцип линейности слоением драматургии, образа, смысла. Парадоксальность мышления и мировосприятия в ее проекции на караевское творчество проявляется в нестандартности жанровых решений, интригующей провокационности названий, в тонко и сложно организованной многоуровневой содержательной структуре произведений. На месте итогового резюме у Караева почти всегда — вопрос и многоточие, звуковые конструкции его сочинений разомкнуты, знаковые структуры потенциально открыты множеству интерпретаций и прочтений, продуцирование смысла подчинено действию принципа множественного кода, согласно которому семантически нагруженным оказывается не наличествующее, а отсутствующее.

Предметом художественной рефлексии композитора становятся не реалии и катаклизмы окружающей действительности, но уязвимость и шаткость человеческой экзистенции, укорененные в понимании конечности всякого бытия и изначальности глобального одиночества человека в мире. Субъективно переживается сам звук — трепетное отношение к звуку как к одушевленной самодостаточной субстанции, восхищение его красотой, сопряженное с исследованием плотности, текстуры, глубины, разнообразия форм взаимодействия со временем, представляются типичными свойствами авангардного мышления.

Для композитора естественно пребывание внутри метаисторического интертекстуального пространства современного художественного мира, обусловленного семантикой и синтаксисом культуры, отмеченного всевключенностью и всепроникаемостью смыслов, способов и форм познания. В его творчестве диалог с традицией, интерпретируемой с позиции метода, структуры, темы, обретает значение одной из универсалий авторского стиля¹¹.

¹¹ См.: Concerto grosso памяти А. Веберна для камерного оркестра (1967), Концерт для фортепиано и камерного оркестра (1974), моноопера «Journey to love» на тексты современных поэтов (1978), Серенада для симфонического оркестра «Я простился с Моцартом на Карловом мосту в Праге» (1982), Сюита для струнного квартета памяти А. Бегра «In memoriam...» (1984), «...alla 'Nostalgia'» — Камерный концерт памяти А. Тарковского (1989), «Musik für die Stadt Forst» для двух фортепиано (1991), различные инструментальные версии Постлюдии (1990–2009), «...Monsieur Bee Line — eccentric» (1997–2005), «Malheur me bat» (2001–2003), композиции для оркестра и магнитной ленты «Ton und Verklärung» (2000) и «Verklärung und Tod» (2001),

На вопрос о постмодернизме Фарадж Караев ответил так:

Это понятие представляется мне неким обобщающим термином, означающим территорию вседозволенности, ограниченную строгими рамками высочайшего профессионализма, художественного интеллекта (интересно, может ли быть интеллект нехудожественным?), безупречного вкуса и убедительного замысла — то есть всем тем, что и составляет понятие «талант». Изъян в одной из составляющих или же некомплект оных автоматически стирает хрупкую грань, отделяющую истинное от ложного и мгновенно превращает артефакт в профанацию¹².

Основополагающие формы проявления постмодернистской исторической рефлексии — раздвижение границ времени и пространства, цитатность и аллюзия на стиль, уход от традиционных форм дискурса как фона-аккомпанемента «рассказываемой истории» — обретают в творчестве Караева индивидуальный ракурс преломления: первостепенны уже не факт и контекст обращения к традиции как таковые, но тип взаимоотношений, способ существования материала в авторском стиле, целостная концепция сочинения. Постмодернизм в его концептуальном караевском варианте обнажает свою авангардную родословную — в ситуации тотального стилевого синтеза и языкового плюрализма главным по-прежнему остается процесс созидания и «обустройства» индивидуальной звуковой вселенной. Авангардное происхождение имеет и изысканный аналитизм композиционного мышления композитора: содержание, отражающее типично постмодернистское *эпистемологическое сомнение*, всегда заключено в логически стройную конструкцию с детально разработанной системой внутренних связей, иерархией микро- и макрокомпозиционных процессов, всем тем, что составляет область интеллектуального конструирования и формулируется на стадии прекомпозиционной работы. Именно такой структурно-аналитический подход, по К. Леви-Строссу, объединяет строгость и логическую последовательность ученого с метафоричностью и парадоксальностью художника¹³.

Значителен интерес Фараджа Караева к области инструментального театра. Композитору, в своем творчестве предпочитающему точке — многоточие, сюжету — абстракцию, а позитиву — сомнение и мягкую иронию, близки многомерность и синтетичность жанра, его скрытая полисюжетность, открытость всякого рода протесту и провокации. Идея театра вне

композиции для инструментального ансамбля — «5 Stücke mit Kanons von A. Schönberg» (1998), «Хүтбэ, муғам вэ сурэ» (1997), «Babylonturm» (2002) и другие сочинения.

¹² Из беседы с авторами 19 декабря 2008 года.

¹³ См.: Силичев Д. Структурализм и постструктурализм в эстетике // Эстетика на переломе культурных традиций / отв. ред. Н. Маньковская. М., 2002. С. 61.

литературы реализована в таких сочинениях, как симфония «Tristessa I» (1982), *музыка для исполнения на театральной сцене* «В ожидании...» (1983/1986), «...a crumb of music for George Crumb» для инструментального ансамбля (1985), композиции для инструментального ансамбля и магнитной ленты «Der Stand des Dinge» (1991) и «Ist es genug?...» (1993), «(K)ein kleines Schauspiel» для двух гитар и басовой флейты (1998), «Вы всё еще живы, господин Министр?!» для скрипки соло (2000), *маленький спектакль* «Посторонний» (2002), «Stafette» для ансамбля ударных (2003).

Мастер инструментального письма, Караев тяготеет к ансамблю шёнберговского типа — индивидуализированным камерным составам, где каждый музыкант является солистом. Индивидуализация инструментальных групп и инструментальных партий внутри групп свойственна и его оркестровым сочинениям, среди которых особое место принадлежит **Концерту для оркестра и скрипки соло** (2004).

Концерт — один из наиболее крупных симфонических проектов композитора, создававшийся в течение пяти лет и имеющий нетрадиционный исполнительский состав¹⁴. Почтив этим сочинением память матери (*Zum Andenken meiner Mutter*), композитор закончил работу над партитурой в день рождения отца — фактически двойное посвящение обусловило трагический лиризм музыкальной интонации, вобравшей в себя грусть утрат, боль невысказанного и печаль о невозвратном. Как и написанный тридцатью годами ранее Концерт для фортепиано и камерного оркестра, Концерт для оркестра и скрипки соло соткан из обрывков воспоминаний, цитат, аллюзий и едва уловимых реминисценций стилей прошлого. Его драматургия — это сплетенная в контрапункты образных линий *Тоска по родине*¹⁵, блуждание в лабиринтах культурной памяти, встреча-прощание на границе жизни и смерти.

В сочинении три части: Вариации без темы — Темы и аллюзии — Вариации и Тема. Исполняемые без перерыва, они складываются в индивидуализированную многофазную конструкцию потенциально открытого типа — циклическая форма преобразована в поэму единого дыхания. Композитор использует технику смешанного типа, включающую свободно претворенную серийность, алеаторику, сонорику и сонористику. Прекомпозиционное моделирование основано на конструировании двенадцатитонового ряда как единого источника интонационного и мотивного строительства сочинения. Культурологический аспект композиции не исчерпывается сугубо «внутримызыкальной» интертекстуальностью — как и в других опусах

¹⁴ Состав оркестра: 6 флейт (со сменой на видовые инструменты: альтовые — 3 и басовые — 2), 6 кларнетов (со сменой на видовые инструменты: малый — 1, альтовые (бассетгорны) — 2 и басовые — 3), гобой д'амур, 6 валторн, 3 трубы, 3 тромбона, малый барабан, там-там, литавры, 8 альтов, 8 виолончелей и 6 контрабасов.

¹⁵ Фортепианная пьеса Э. Грига именно с таким названием послужила темой вариаций третьей, заключительной части сочинения.

автора, функцию организующего начала во многом берет на себя слово. В Концерте сокрытое от глаз слово — *suono interno* — растворено в музыкальной ткани, его незримое присутствие выявляет анализ серийной структуры, ибо в звуках *Urreihe* зашифрован фрагмент романа Макса Фриша «*Mein Name sei Gantenbein*» («Назову себя Гантенбайн») — одного из высоко ценимых композитором текстов:

Ich werde älter...

Via appia antica.

Sie könnte meine Tochter sein, und **es** hat keinen Sinn, daß wir **einander** wiedersehen. Ich möchte es, ich **bin** getroffen, aber es hat keinen Sinn. Wir stehen auf einem römischen Grabhügel, Nachmittag, eigentlich erwartet man uns in der Stadt. Die ganze Zeit sehe ich bloß ihre Augen, ein Kind, einmal frage ich, **was** sie denke, und ihre Augen schauen mich an, und ich weiß schon, das sie kein Kind ist. Wir wagen nicht, uns auf die sommerliche Erde zu setzen, um nicht ein Paar zu werden. Ich küsse sie nicht. Es hat keinen Sinn, das wissen wir beide, es muß nicht sein. Um etwas zu tun, sucht sie ein Kleeblatt, ein vierblättriges, wie es sich gehört für Augenblicke **des** Glücks; aber vergeblich¹⁶.

I часть Концерта с ее намеренно «стертой» звучностью и затушеванной динамикой вся соткана из невесомых тремоло, форшлаггов, цепочек флажолетных аккордов и *glissandi*, воплощая отраженный рефлексией *образ* музыки, концептуализированный *образ* концертирования. Этот концерт-фантом представляет собой «снятый» образ *всех* концертов для солирующих инструментов, вне зависимости от стиля и эпохи, изоморфных друг другу самой диспозицией участников совместного музицирования.

Во II части в единый аллюзийный комплекс сплавлены множественные музыкальные ассоциации Концерта — иллюзорный образ-отражение обретает реальные звуковые формы, эволюционируя в сторону идеи исторического синхронизма. Искусно вплетаемые в авторский текст квазицитаты не вызывают отторжения материала, в равной степени не способствуют они и созданию облика полистилистической композиции — здесь, как и в большинстве сочинений, композитор использует излюбленный им метод не-

¹⁶ «Я старею... *Via appia antica*.

Она годится мне в дочери, и встречаться нам снова бессмысленно. Я хочу этого, я задет за живое, но это бессмысленно. Мы стоим на каком-то римском могильном холме, вторая половина дня, нас, собственно, ждут в городе. Всё время я вижу только её глаза, ребёнок, один раз я спрашиваю, о чём она думает, и глаза её глядят на меня, и я уже знаю, что она не ребёнок. Мы не отваживаемся сесть на летнюю землю, чтобы не стать парой. Я не целую её. Это бессмысленно, мы оба это знаем, не надо этого. Чтобы чем-то заняться, она ищет в клевере четырёхлистник, как полагается в минуты счастья; но безуспешно» (Фриш М. Назову себя Гантенбайн / пер. с нем. С. Апта. М., 2001. С. 124–125).

[illegible]

конфликтной адаптации иностилистики в авторский текст. Источники заимствований — шедевры мировой музыкальной культуры, большая часть которых связана с караевской композицией жанровым родством: скрипичные концерты Ф. Мендельсона-Бартольди (e-moll), И. Брамса (d-moll), А. Вивальди (a-moll), А. Берга, К. Караева, а также Третья симфония И. Брамса. Музыкальная «инородность» подана в виде намека — узнаваемой интонации, ритмической фигуры или блика гармонии. Однако всякий раз это иная, отличная от авторской, инструментовка, всякий раз — не тема-мелодия, но аккомпанирующий фактурный слой, комплекс, содержащий все ключевые характеристики темы, за исключением самой главной и самой ожидаемой.

В структуре III части — последовательности четырех Вариаций, венчаемых Темой, — претворен особого рода метафорический «сюжет». Каждый из разделов, воплощая идею трансформации исходной мелодико-ритмической формулы, встроен в единую драматургическую линию, прорастающую в постсобытийное пространство Темы. В каждой Вариации своя «тема»-инвариант, не обусловленная интонационными связями с музыкой Грига. Характер мотивно-тематического развития продуцирует эффект наваждения, фантазмагии, всякий раз усиливающейся с приближением к границам Вариаций, — безостановочный Totentanz с ремаркой *ohne Emotion*, эволюционирующий от бесконечного канона начальной вариации к «похоронному» комплексу Вариации IV. В ц. 40, когда солист остается лишь в сопровождении едва улавливаемой слухом звуковой вибрации литавр и там-тама, вступает Тема, размытая канонами шести альтов и гобоя д'амур с разным интервалом вступления. У каждого из семи солистов — свои сопровождающие голоса, что обеспечивает постоянство одновременного звучания по вертикали четырех из основных гармоний (см. пример 85).

Одно из самых трагических сочинений Караева, Концерт не завершается, но прекращается исходом в тишину, сопровождаемым постепенным «выключением» инструментов и мягким шорохом литавр.

Как и Фарадж Караев, **Владимир Тарнопольский**¹⁷ не мыслит собственного творчества вне *большого Текста* культуры — культурно-исторического контекста, фундированного совокупным отзвуком всей музыкальной

¹⁷ Владимир Григорьевич Тарнопольский (р. 1955, Днепропетровск) в 1978 окончил Московскую консерваторию, в 1980 — ассистентуру-стажировку там же (класс Н. Сидельникова). Во время обучения в консерватории занимался в классах Э. Денисова (инструментовка) и Ю. Холопова (теоретические дисциплины). С 1979 — преподаватель Музыкального училища имени М. М. Ипполитова-Иванова. С 1992 по настоящее время ведет класс сочинения в Московской консерватории. Инициатор создания и художественный руководитель ансамбля солистов *Студия новой музыки* и ежегодного международного фестиваля современной музыки «Московский Форум» (с 1994). Руководитель Научно-творческого центра современной музыки Московской консерватории (1993, с 2001 Центр — член ISCM), заведующий кафедрой современной

традиции. В 1980-е годы — период, позже обозначенный композитором как *культурологический*, — им создается ряд произведений, жанрово-стилистический облик которых в наиболее концентрированном виде отражает идею интертекста, художественного исследования прошлого¹⁸. В каждом из таких экскурсов в историю культуры авторская установка на индивидуализированное прочтение традиции остается неизменной, как неизменны и поиски новизны в области звуковой материи и звуковой формы. В произведениях Тарнопольского более позднего времени культурологическая аллюзийность опосредуется методом рассеивания «знаков» и символов на глубинном, *звуко-генетическом* (термин В. Тарнопольского) уровне композиции — автор апеллирует к некоему идеальному, универсально образованному слушателю, который, подобно идеальному читателю У. Эко, восприимчив к коннотативным смыслам, владеет культурными кодами и искусством семантической ассоциативности.

Если говорить о стиле, то для меня определяющей является идея поиска *новой эвфонии* (нового благозвучия). Я ищу такую музыку, в звуковой магме которой переплавлялись бы консонанс и диссонанс, снимались бы противоречия между музыкальными звучаниями и шумами, гармонией и тембром, акустическими и электронными инструментами¹⁹. Мне интересно создать такую музыкальную субстанцию, которая бы полностью растворяла и поглощала любые возможные стилевые ассоциации и аллюзии. Идея интеграции стилей заключается для меня в их растворении и стирании. Это, наверное, сродни тому, что Деррида называет деконструкцией.

Меня меньше интересует «плоскостная» конструкция, выстраивающаяся в результате саморазвертывания той или иной композиторской техники. В музыке меня захватывает, прежде всего, пластика и энергия разнонаправленных звуковых потоков, их диффузии и трансформации. <...>

музыки Московской консерватории (2004). Регулярно выступает с лекциями и проводит мастер-классы в Германии, Швейцарии, Нидерландах, Великобритании, США, Австрии, Швеции. Лауреат премий Дмитрия Шостаковича (Россия, 1991), Пауля Хиндемита (Плён, Германия, 1991), Rostrum (UNESCO, Франция, 2001).

¹⁸ «Музыка памяти Шостаковича» для чтеца и камерного оркестра (1983), опера «Три грации» (1987), сочинения в русле трех христианских конфессий — Концерт для хора, солирующей скрипки, органа и ударных «*Psalmus poenitentialis*» (1986), Хоральная прелюдия «*Jesu, deine tiefen Wunden*» для камерного оркестра (1987), фортепианное трио «Троїсті музики» с пением текста Григория Сковороды «Гимн нищете христовой» (1989) и другие сочинения.

¹⁹ В одной из бесед, развивая ту же мысль, композитор говорит о поисках некоего «мestа», в звуковой магме которого любая потенциальная определенность тех или иных идиом размывалась бы сонорными волнами *гармонии-тембра-шума* (Тарнопольский В. «Когда время...». С. 17).

Вместе с тем, каждое сочинение интересно своей собственной идеей, своим особым композиционным «сюжетом», притягивающим и структурирующим вокруг себя, подобно магниту, «правильно» заряженные элементы²⁰.

Относя себя к творцам эмпирического склада, композитор в каждом из сочинений тщательно структурирует индивидуальную систему связей («правильно» заряженные элементы»), организующих пространство композиции. Логика, неизменная продуманность конструкции целого разводит по разные стороны его композиционный метод и постмодернистский принцип *нонселекции*, нацеленный на эффект обрывочного повествования. Присутствие в любом сочинении Тарнопольского отчетливо выраженного авторского «я», пожалуй, наиболее существенно в дихотомии его отношений с постмодернизмом, который понимается им «как большая свобода и непредвзятость в плане выбора средств и *сочинения идей* <...> как возможность в каждом сочинении создавать свою иерархию, свои связи, свою технику в соответствии с индивидуальным замыслом конкретного произведения»²¹. В проекции на творчество композитора постмодернизм синонимичен категории метастилия, в лоне которого сплавлены воедино интеллектуализм и чувственность, *ratio* и *sensus* как двуединая основа любого искусства²².

«Событийность» музыки Тарнопольского экзистенциальна, это некое интенциональное пространство, являющее себя в параллелизме и метаморфозах образов-состояний, причудливой смене дискурса, амбивалентных структурах и формах. Время как объективная физическая величина уступает место времени онтологическому, бытийному, нелинейному, реализующему себя в неожиданных поворотах метафорического «сюжета», безвекторной континуальности длящегося образа, смене ритма композиции, регулируемого наплывами хронометрии и хроноаметрии, диалектикой детерминированности и случайности²³. Образ времени центрирует дра-

²⁰ Из авторских комментариев (см. программу авторского юбилейного концерта, состоявшегося в Рахманиновском зале Московской консерватории 10 ноября 2005 года).

²¹ Тарнопольский В. «Когда время...». С. 17. «Я дифференцирую понятия “авангард” и “модернизм”. Авангард для меня — это то, где преобладает технологичность, а модернизм — это то, где больше рефлексии. Постмодернизм же — возврат к модернизму после авангарда. Термин “постмодернизм” для меня, прежде всего, означает отказ от какой-либо стандартизированной технологии и поиск каких-то новых форм, типов музыки, типов содержания, новых типов идей. То есть поиск какого-то откровения» (цит. по: Соколов А. С. 6).

²² «Меня интересует музыка как изощренно чувственное и изощренно интеллектуальное искусство со своей традицией»; «Искусство должно быть умным и чувственным, причем эта разумность и чувственность должны быть в той замечательной пропорции, как это было в античности» (Тарнопольский В. Современность. С. 133, 134).

²³ «Для меня время — это, в первую очередь, континуум, это ощущение непрерыви-

матургию пьесы для чтецов, оркестра духовых и электрогитары «Полный безумия мир» на тексты К. Швиттерса (1993), оркестровой композиции «Дыхание исчерпанного времени» (1994) и композиции для баритона и камерного оркестра «Пейзаж после битвы» на тексты Р. М. Рильке (1995), выступает основой тематических и структурных вариаций оперы «Когда время выходит из берегов» (1999)²⁴, объединяет параллельные планы мультимедийной оперы «По ту сторону тени» (2006).

Категория времени, являясь одним из измерений звука, в музыке Тарнопольского определяет процессуальность эволюции и трансформации звуковой материи — сюрреалистический «поток сознания» трио «Отзвуки ушедшего дня» (1990), варьирование сонора-заклинания — лейтобраза «Кассандры» для камерного ансамбля (1991), музыкальную психограмму (термин В. Тарнопольского) отношений звукоэлементов в «Homage à Kandinsky» для фортепиано и камерного ансамбля (1992)²⁵, текучесть *саморазвивающейся формы* (термин В. Тарнопольского) Концерта для виолончели с оркестром «...Ветер слов, которые он не успел сказать» (1996), экспрессию вибрирующих фонем в композиции «Чевенгур» для сопрано и камерного ансамбля на тексты А. Платонова (2001). Взаимопревращения времени метафизического и времени овеществленного составляют суть драматургического процесса композиции «**Маятник Фуко**» для **инструментального ансамбля** (2004).

Маятник является для меня символом бинарных оппозиций мироздания, и эта идея лежит в основе сочинения. Я попытался построить свою пьесу на основе сопоставления двух различных типов музыки: музыки-дыхания и музыки-механизма и, соответственно, двух типов времени — континуального, волнообразного (I раздел) и равномерно механического (II раздел). Дыхание персонифицирует здесь «человеческое», механистическое же связано с идеей очуждения. Для меня было особенно интересно исследовать звуковые процессы зарождения и становления каждого типа музыки, а также проследить перетекание одного в другое.

стости — ведь измерение времени через прерывистость получило распространение в XVII веке (часы). Я придерживаюсь мнения, что время можно выразить через дыхание, а не через строительство по римановской системе. Хотя римановская система объясняет всё, в том числе, и мою музыку, наверное, но и моя идея времени-дыхания многое может объяснить в музыке. Потому, как мне кажется, римановская структурность — это действительно первокирпичики, это наш скелет. То, что я предлагаю взамен, то, как я ощущаю время через дыхание, через волнообразную линию, — это, скорее, наше тело» (*Тарнопольский В. Современность*. С. 140–141).

²⁴ Время выступает здесь «как некое подобие годовых колец на срезе дерева, каждое из которых являет собой видоизмененный вариант предыдущего» (*Тарнопольский В. Опера «Три сестры»*. С. 173).

²⁵ Версия фортепианной композиции «Eindruck — Ausdruck» (1989).

Название пьесы возникло под влиянием нескольких различных факторов и ассоциаций:

- маятникообразное развитие музыкального материала (повторение одного и того же мотива с постепенным накоплением небольших изменений);
- маятник, сконструированный в XIX веке Жаном Бернаром Леоном Фуко, призванный доказать вращение Земли и ставший символом Земных часов;
- «Маятник Фуко» — известный роман У. Эко, в котором присутствие неподвижной опорной точки — оси маятника — противостоит хаосу и определяет строгий порядок круговращения мира²⁶.

Пьеса реализует авторскую идею создания индивидуального комплекса связей *через «корневую систему»*²⁷ — принцип роста звуковой ткани определяет отношения между элементами как внутри каждого из разделов, так и между ними. В разделе I выделяются два оппозиционирующих друг друга звуковых комплекса, в ходе развития подвергающиеся вариантным преобразованиям: последовательно динамизируясь, их раздельное экспонирование сменяется прямым столкновением в зоне масштабной кульминации (фрагмент партитуры, буквы Т — V) (см. примеры 86 и 87).

В свою очередь, в структурных трансформациях второго, «репетитивного» элемента укоренена механика движения маятника (ритмически выпрямленный стук метронома, открывающего раздел II — фрагмент DD), прорастающая в грандиозную полиостинатную структуру на основе всей массы инструментальных голосов. Стереофония пространства дополнена эффектами реверберации — возникает иллюзия вибрации, вращения огромного тела, биения маятника, олицетворяющего неуклонность поступи времени и визуализированного в образе метронома²⁸. Смещение временных фаз пульсации в разных пластах оркестровой фактуры ассоциируется с увеличением или уменьшением амплитуды раскачивания. Интерференция ритмических комплексов формирует полихромную вертикаль, постепенно разрушая идею механического движения и обращая упорядоченную структуру в сонм разрозненных линий. «Развоплощаясь», текст словно высвобождается из-под контроля автора, вновь аккумулируясь в волновых процессах музыкальной ткани (арка к началу сочинения), символизирующих «человеческое». Вторичное введение метронома (фрагмент III) воспринимается как попытка нового начала, прерываемая финальным

²⁶ Из авторской аннотации к сочинению.

²⁷ Тарнопольский В. «Когда время...». С. 17.

²⁸ Введение в музыкальную композицию метронома в XX веке имеет определенную традицию, продолжающую в этом отношении традицию XIX века: назовем, в частности, «Симфоническую поэму для 100 метрономов» Д. Лигети, «Жизнеописание» А. Шнитке для четырех метрономов, ударных и фортепиано, оркестровую композицию «Ton und Verklärung» Ф. Караева.

3/4

Guitar

a little amplified *articulate*₅

quasi f

Harp

near the soundboard *articulate*₅

quasi f

ord.

mf

Cimbalom

a little amplified *H articulate*₅

quasi f

Piano

Percussion I

T-tam

pp

3/4

Violin I

salt. very fast

slight tone, a lot of noise

slow gliss.

mf

pp

Violin II

salt. very fast

slight tone, a lot of noise

slow gliss.

mf

pp

Viola

p

Violoncello

p

Contrabass

p

flaut. port. molto ————— quasi marcato ————— port. molto

Vln. I *pp* *mf* *sf* *mf sub.* *p* *ppp*

Vln. II

Vla

Vc. *p* *quasi f* *pp*

Cb. *p* *quasi f*

«выдохом» звуковой материи (*дыхание исчерпанного времени?*) в пустоту вечности.

Музыка родилась из дыхания. Дыхание — первое проявление жизни и ее же последний знак. <...> На рубеже тысячелетий невольно думается о том, что Время имеет свое дыхание, гигантские фазы которого мы не в состоянии постигнуть. И сегодня кажется, что какой-то важный его период исчерпан²⁹.

Литература

- Амрахова А. «Возможные миры» // Музыкальная академия. 2004. № 1. С. 23–26.
- Амрахова А. Когнитивные аспекты интерпретации современной музыки (на примере творчества азербайджанских композиторов). Баку, 2004.
- Амрахова А. Несколько страниц из дневника интервьюера (Фарадж Караев) // Амрахова А. Современная музыкальная культура. Поиск смысла: Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах. М., 2009. С. 184–191.
- Амрахова А. Отзвуки минувшего интервью // Амрахова А. Современная музыкальная культура. Поиск смысла: Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах. М., 2009. С. 227–251.
- АСМ есть... Фестиваль, посвященный 20-летию Ассоциации современной музыки. [Буклет]. М., 2010.

²⁹ Слова В. Тарнопольского; цит. по: Ценова В. С. 293.

- Баева А. «Когда время выходит из берегов» — опера Владимира Тарнопольского // Антология оперного творчества московских композиторов (вторая половина XX века). Вып. 1 / ред. Р. Косачёва. М., 2003. С. 271–278.
- Баева А. Музыка — театр Владимира Тарнопольского // Антология музыкального театра московских композиторов (вторая половина XX века). Вып. 2 / ред. Р. Косачёва. М., 2006. С. 187–207.
- Барский В. Жизнь в жанре постлюдии, или господин ФК — эксцентрик // Музыкальная академия. 2004. № 1. С. 29.
- Барский В. Фарадж Караев: Genug or not Genug // Музыка из бывшего СССР: Сб. статей. Вып. 1 / ред.-сост. В. Ценова. М., 1994. С. 173–186.
- Бочихина О. Seine proper harmony (из действительной жизни Владимира Тарнопольского) // Musica theoricа: Материалы конференции. Вып. 8 / сост. Ю. Холопов; Московская консерватория. Рукопись. 2002. С. 169–177.
- В ракурсе постмодерна // История отечественной музыки второй половины XX века: Учебник / отв. ред. Т. Левая. СПб., 2005. С. 541–554.
- Высоцкая М. Анаграммирование как структурно-смысловой элемент музыкального текста (на материале сочинений Фараджа Караева) // Проблемы музыкальной науки. 2010. № 2 (7). С. 204–209.
- Высоцкая М. К портрету Постороннего. Фарадж Караев // Музыкальная академия. 2009. № 3. С. 137–146.
- Высоцкая М. К поэтике индивидуального стиля Фараджа Караева // Музыковедение. 2008. № 7. С. 50–55.
- Высоцкая М. К проблеме *Восток — Запад* в музыке: «Xütbə, muğam və surə» и «Baby-lonturm» Фараджа Караева // Музыка и время. 2010. № 10. С. 33–38.
- Высоцкая М. К теории интертекстуальности: о принципе цитации в творчестве Фараджа Караева // Музыковедение. 2010. № 10. С. 17–21.
- Высоцкая М. Коммуникативные игры в музыкальном театре Фараджа Караева: «(K)ein kleines Schauspiel» и «Посторонний» // Музыка и время. 2010. № 5. С. 10–14.
- Высоцкая М. Логика парадокса в инструментальном театре Фараджа Караева // Музыковедение. 2009. № 1. С. 24–29.
- Высоцкая М. ...ist alle Musik schon geschrieben?... К швейцарским премьерам Фараджа Караева. «Kultura. Az — Портал культуры и искусства»: сайт. URL: http://www.kultura.az/articles.php?item_id=20110430032043718&sec_id=34
- Губайдуллина Г. К проблеме индивидуального стиля в культуре постмодернизма (на примере творчества В. Сильвестрова и Вл. Тарнопольского) // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее: Материалы международной научной конференции. М., 2002. С. 252–265.
- Екимовский В. Автомонография. 2-е изд. М., 2008.
- Екимовский В. Воспоминание о будущем... // Музыкальная академия. 2004. № 1. С. 27–28.
- Ефименко С. Фарадж Караев: Жизнь. Творчество. Идеи: Дипломная работа / науч. руководитель В. Ценова; Московская консерватория. М., 2002.
- Ивашкин А. Фарадж Караев // Музыка в СССР. 1987. № X–XII. С. 18–19.
- Изотова Е. Проблема прочтения авторского текста (на примере сочинения В. Тарнопольского «Чевенгур») // Современное исполнительство: к проблеме интерпретации музыки XX века: Материалы научно-практической конференции / ред. И. Ромашук. М., 2003. С. 162–171.
- Караев Ф. Лекция об инструментальном театре. Композитор Фарадж Караев: сайт. URL: http://www.karaev.net/t_lection_instrumtheater_r.html

- Караев Ф. Ненаучные заметки. Из опыта оркестровки Десятой сонаты А. Скрябина // Оркестр. Инструменты. Партитура. Вып. 1. Памяти Юрия Александровича Фортунатова / отв. ред. Е. Назайкинский. М., 2003. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 44). С. 231–239.
- Караев Ф. Что может композитор... // Амрахова А. Современная музыкальная культура. Поиск смысла: Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах. М., 2009. С. 178–183.
- Парижские письма Эдисона Денисова / публ. и коммент. Е. Бараш // Из личных архивов профессоров Московской консерватории. Вып. 3 / ред.-сост. Г. Григорьева. М., 2008. С. 94–162.
- Кюрегян Т. АСМ-2 в музыкальной науке (к 20-летию композиторского объединения) // Музыкальная академия. 2011. № 1. С. 17–21.
- Попцова А. Поэтика музыкальной композиции Фараджа Караева: Дипломная работа / науч. руководитель И. Сниткова; РАМ имени Гнесиных. М., 2006.
- Постсоветское музыкальное пространство. Общие тенденции // История отечественной музыки второй половины XX века: Учебное пособие / отв. ред. Т. Левая. СПб., 2005. С. 429–446.
- Савенко С. Ассоциация современной музыки: второй опыт на русской почве // Музыка XX века. Московский форум: Материалы международных научных конференций / отв. ред. В. Ценова. М., 1999. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 25). С. 45–52.
- Савенко С. Владимир Тарнопольский: восхождение к зрелости // Музыка России: от средних веков до современности: Сб. статей. Вып. 1 / ред.-сост. М. Арановский. М., 2004. С. 325–345.
- Савенко С. Сумерки времен // Музыкальная академия. 2000. № 2. С. 18–20.
- Селимханов Дж. Еще раз про GENUG... // Музыкальная академия. 2004. № 1. С. 26–28.
- Соколов А. Какая же она — «форма» музыкального XX века? // Музыкальная академия. 1998. № 3–4. С. 2–8.
- Тарнопольский В. «Когда время выходит из берегов»: Беседа с М. Нестьевой // Музыкальная академия. 2000. № 2. С. 14–17.
- Тарнопольский В. Мост между разлетающимися Галактиками: Беседа I (с Н. Зейфас) // Музыкальная академия. 1993. № 2. С. 3–9.
- Тарнопольский В. Мост между разлетающимися Галактиками: Беседа II (с И. Скворцовой) // Музыкальная академия. 1993. № 2. С. 10–14.
- Тарнопольский В. (Не)сентиментальное послание с вопросами для В. Тарнопольского // Музыкальная академия. 2004. № 1. С. 22–23.
- Тарнопольский В. «Общество новой музыки» — 5 лет спустя: Беседа с Е. Бирюковой // Музыкальная академия. 1998. № 3–4. С. 115–118.
- Тарнопольский В. Опера «Три сестры» как опыт интерпретации литературной классики // Современное исполнительство: к проблеме интерпретации музыки XX века: Материалы научно-практической конференции / ред. И. Ромашук. М., 2003. С. 172–175.
- Тарнопольский В. Современность и пространство традиции // Амрахова А. Современная музыкальная культура. Поиск смысла: Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах. М., 2009. С. 132–147.
- Третьякова А. Слово и звук в поэтике произведений В. Тарнопольского 1990–2000 годов: границы интерпретации: Дипломная работа / науч. руководитель Л. Дьячкова; РАМ имени Гнесиных. М., 2007.

- Третьякова А. «Чевенгур»: утопия или импульс? Творческие параллели: А. Платонов и В. Тарнопольский // Из наследия композиторов XX века. По материалам творческих собраний молодых исследователей: Сб. статей. Вып. 6 / ред.-сост. И. Ромашук. М., 2007. С. 98–109.
- Фархадов Р. Линии непересечения // Музыкальная академия. 2004. № 1. С. 21–23.
- Фархадов Р. Серьезные несерьезности или бесцельные цели. Размышления по поводу // Музыкальная жизнь. 2006. № 10. С. 12–14.
- Фархадов Р. Фарадж Караев: территория абсурда // Азербайджан в мире. 2006. № 3 (5). С. 84–88.
- Фархадов Р., Тарнопольский В. Напряжение Фараджа Караева: Беседы о творчестве Фараджа Караева // Музыкальная жизнь. 2006. № 1. С. 38–40.
- Фельзер О., Бретаницкая А. Фарадж Караев (эскиз портрета) // Композиторы союзных республик: Сб. статей. Вып. 5 / сост. М. Нестьева. М., 1986. С. 139–167.
- Ценова В. Культурология Владимира Тарнопольского // Музыка из бывшего СССР: Сб. статей. Вып. 1 / ред.-сост. В. Ценова. М., 1994. С. 283–295.
- Felser O., Bretanizkaja A. Der aserbajdschanische Komponist Faradsch Karajew. Porträtskizze // Kunst und Literatur. 1988. № 2. S. 86–98.
- Ferenc A. The Association for Contemporary Music in Moscow: An interview with Nikolai Korndorf // Tempo. 1994. № 190. P. 2–4.
- Gerlach H. Erstaufführung von Faradsch Karajew // Musik und Gesellschaft. 1988. № 2. S. 172–174.
- Porwoll T. Die alternative Komponistengeneration in Moskau // Sowjetische Musik im Licht der Perestroika / hrsg. von H. Danuser, H. Gerlach und J. Köchel. Laaber, 1990. S. 117–124.
- Porwoll T. Mugam und Aleatorik. Neue Musik in Aserbajdschan // MusikTexte. Zeitschrift für neue Musik. 1988. Oktober. Heft 26. S. 7–10.

8.6. Композиторы — члены АСМ-2 (II):

Виктор Екимовский — «Аленький цветочек» (Композиция 91).

Юрий Каспаров — «Les Symboles de Picasso».

Александр Раскатов — «Хенia»

(Виктор Екимовский — «Стих на скончаніе вѣка сего» (Композиция 84).

Юрий Каспаров — «Obélisque». Александр Раскатов — «Ritual»)

Творческий путь **Виктора Екимовского**¹ — это путь музыканта-исследователя, в своей натуре сочетающего бескомпромиссность новатора с принципиальностью ученого. Композитор, в совокупном наследии которого около 200 сочинений в самых разных жанрах, Екимовский является и автором множества текстов, посвященных современной музыке и вопросам музыкознания. Ему принадлежит первая отечественная монография об Оливье Мессiane², а также фундаментальный автобиографический труд «Автомонография»³ — взгляд композитора на собственные жизнь и творчество. Кроме того, в бытность музыкальным редактором Екимовский подготовил к изданию целый ряд партитур и сборников⁴, а в настоящее время осуществляет многопрофильную общественную деятельность в Союзе композиторов России и Союзе московских композиторов.

Проекцией универсализма музыкантской позиции Екимовского являются широта и разнообразие задач, реализуемых в его композиторском творчестве. В конце 1960-х позиционировав себя приверженцем авангардист-

¹ Виктор Алексеевич Екимовский (р. 1947, Москва) в 1971 окончил Музыкально-педагогический институт имени Гнесиных по композиции (класс А. Хачатуряна) и теории музыки (класс К. Розеншильда), в 1978 — аспирантуру Ленинградской консерватории (класс Г. Филенко). Кандидат искусствоведения (1983). В 1971–1973 преподавал в Орловском музыкальном училище и ГИТИСе. В 1973–1983 — сотрудник издательства «Музыка». Организатор ряда международных конференций и фестивалей, среди которых: «Страсти по поставангарду» (1997), «Музыка русского зарубежья» (1998), «К 10-летию Ассоциации современной музыки» (2000). Провел серию мастер-классов: в Иваново (1983–1984), Кишинёве (1998), Охриде (2001), Москве — Рузе (с 2003 по настоящее время). Лауреат Международного композиторского конкурса имени С. С. Прокофьева (Петербург, 1999), заслуженный деятель искусств РФ (2003), лауреат премии Союза композиторов России имени Д. Д. Шостаковича (2007). Председатель АСМ (с 1996), секретарь Правления Союза композиторов России, член Правления Союза московских композиторов. Член оргкомитета международного фестиваля «Московская осень».

² См. в списке литературы к разделу 6.6.

³ Первое издание (1997) содержит три главы, второе (2008) включает четвертую, написанную в 2007 и продолжающую мемуарную идею предыдущих глав.

⁴ В том числе, партитуру оперы «Нос» и несколько томов Собрания сочинений Д. Шостаковича, «Симфонические танцы» С. Рахманинова, «Поэму экстаза» А. Скрыбина, Шестую симфонию С. Прокофьева и другие сочинения — всего 67 наименований.

ской эстетики с ее абсолютизацией идеи новаторства, композитор избрал установку на неповторяемость: чтобы «всякий раз создавать новые, непохожие сочинения»⁵, чтобы каждый опус становился «действительно новым, абсолютно непохожим на предшествующие. <...> Новое должно быть *новым* во всех мыслимых отношениях»⁶. Так появляются два каталога: общий, включающий всё созданное Екимовским, в том числе, и в период 1960–1969 годов (около 100 сочинений), и основной⁷, ведущийся с 1969 года, в котором автор оставил только представляющие для него ценность *Композиции*, к настоящему моменту исчисляемые 93 опусами. В 1980 году, подводя итог двадцатилетию творческой деятельности, композитор ссылками на основной каталог подчеркнул основополагающий для него аспект новизны композиционных, графических и конструктивных технологий:

Композиция 1 для скрипки, альты, виолончели и фортепиано (1969) — атематизм

Композиция 2 для скрипки, кларнета, виолончели и фортепиано (1969) — додекафония

Композиция 4 для фортепиано (1969) — темповая строка

Композиция 5 для виолончели («Каденция») (1970) — атонализм

Композиция 7 для двух скрипок, альты и виолончели (1970) — алеаторика (камерная)

Композиция 8 для скрипки, фортепиано и виолончели (Триосоната da camera) (1971) — монофактурность

Композиция 9 для виолончелей *solì* и симфонического оркестра («Лирические отступления») (1971) — коллаж

Композиция 10 для симфонического оркестра («Sublimations») (1971) — алеаторика (оркестровая)

Композиция 13 для 48 скрипок («Ave Maria») (1974) — микрополифония

Композиция 14 для дирижера и любого ансамбля («Balletto») (1974) — инструментальный театр, графическая музыка

⁵ Цит. по: Шульгин Д., Шевченко Т. С. 160.

⁶ Екимовский В. Автомонография. 2-е изд. М., 2008. С. 87. С долей иронии автор пишет: «К первым произведениям “композиционной” эры я сразу предъявил жесткое и обязательное требование: каждое из них должно обладать новой и оригинальной конструктивной идеей, основанной, по возможности, на экспериментальных музыкальных средствах. Мне представлялись некие пирамиды, на вершинах которых восседали технологические открытия (если не в глобальном, мировом масштабе, то хотя бы на уровне моего личного опыта), а уже ниже шло всё остальное, от них производное — всякие там художественные содержания, образные сферы, эмоциональные состояния и т. п.» (Там же. С. 32). Позднее для характеристики своей творческой позиции данного периода композитор предложит термин *панстилистика* (см.: Екимовский В. Метаморфозы стиля. С. 193).

⁷ Вслед за В. Сильвестровым Екимовский моделирует идею каталога *необязательных* и каталога *обязательных* произведений (Екимовский В. Автомонография. 2-е изд. С. 36).

Композиция 15 для 13 исполнителей («Камерные вариации») (1974) — quasi-пуантизм

Композиция 16 для трех кларнетов («Ноктюрны») (1974) — динамическое единообразие

Композиция 22 для двух скрипок, альты и виолончели («Квартет-cantabile») (1977) — дискретность музыкальной ткани (паузы)

Композиция 24 для 30 медных («Иерихонские трубы») (1977) — сонористика, двухлинейный нотный стан

Композиция 28 для камерного оркестра («Бранденбургский концерт») (1979) — quasi-стилизация

Композиция 30 для фортепиано («Прощание») (1980) — кич

Композиция 31 для бас-кларнета («Вечное возвращении») (1980) — импровизационность, театр, графика

Композиция 32 для 12 саксофонов («Cantus figuralis») (1980) — модальность, сериализм в алеаторике⁸.

Освоению техник и стилистик наследует время переоценки накопленного опыта, время синтеза композиционных методик — периодизацию творческого пути В. Екимовского Р. Фархадов описывает сквозь призму смен парадигм: модернистской — на постмодернистскую⁹ и далее — на концептуальную. Последняя, определяющая нынешний этап, характеризуется ростом удельного веса авторской рефлексии, в том числе, и на собственное творчество, а также интерпретирующей тенденцией по отношению к моделируемым образцам и культурно-историческим ассоциациям¹⁰.

⁸ Екимовский В. Автобиография. 2-е изд. С. 81–82.

⁹ «Если в модернистский период вопрос музыкальной композиции в творчестве Е. В. решался как вопрос формы и, следовательно, вопрос расположения материалов и технологий, то на этапе постмодернизма преобладающим у Е. В. становится, благодаря использованию новых композиционных стратегий, соотношение, сопоставление и даже комбинирование процессов и состояний» (Фархадов Р. Виктор Екимовский. С. 37). Среди сочинений 1981–1992 годов: Композиция 33 для фортепиано («Соната с похоронным маршем»), Композиция 39 для 9 исполнителей («Мандала»), Композиция 40 для двух скрипок («Стансы»), Композиция 42 для органа (Прелюдия и fuga), Композиция 44 для трех флейт и магнитной ленты («В созвездии Гончих Псов»), Композиция 51 для 12 исполнителей («Двойные камерные вариации»), Композиция 52 для ансамбля ударных («Успение»), Композиция 55 для клавесина («Deux ex machine») и другие опусы.

¹⁰ Начиная с 1993 года, В. Екимовским создано свыше 30 сочинений, в том числе, фортепианная Композиция 60 («Лунная соната»), Композиция 61 для фортепиано и симфонического оркестра («Симфонические танцы»), Композиция 65 для ансамбля ударных («27 разрушений»), Композиция 66 для 14 исполнителей («Зеркало Авиценны»), Композиции 72–74 для струнного квартета, струнного квинтета, ундецимета духовых («Лебединая песня» 1–3), Композиция 80 для двух фортепиано в четвертитонах («Vers libre»), Композиция 83 для 6 исполнителей («Бирюльки»), Композиция 89 для двух фортепиано с оркестром («Сиамский концерт»), Компо-

Воплощением авторской инновационной идеи-концепта стала и пьеса **«Аленький цветочек» для симфонического оркестра (Композиция 91)** (2008). Партитуре сочинения предшествует небольшой текст, объединяющий цитату из одноименной сказки С. Аксакова и композиторскую сентенцию, по-концептуалистски переинтонирующую ставшую идиомой фразу:

«А за то, что сорвал я цветок, пригрозило мне чудище
смертью безвременной...».

«*Так вот ты какой, цветочек аленький!*» —
переосмысляет свое отношение к *красоте* Настенька,
подслушав тайну отца.

(по сказке С. Аксакова¹¹)

Красота — утопия, и в творчестве композитора уже был опыт «выращивания» растения на почве размышлений на тему «Красавица и Чудовище» — «Раффлезия», Композиция 85 (2002). В отличие от своей предшественницы, самым внешним обликом обуславливающей амбивалентность трактовки¹², *аленький цветочек* Композиции 91 провоцирует интеллектуальные игры, в контексте которых образ-символ прекрасной материи прорастает в чреватую неизвестностью, по-кафкиански иррациональную угрозу. Процесс образной мутации в негатив воспроизведен стадийностью музыкальной драматургии, в русле которой возврат на исходные позиции связывается с началом очередной фазы роста образа. Общая конструкция с признаками концентричности складывается из четырех крупных разделов, представляющих собой вариации на один и тот же тематический комплекс: А (начало — ц. 19) — А₁ (ц. 21 — ц. 32) — А₂ (ц. 34 — ц. 45) — А редуцированный (ц. 47 — ц. 55) и кода-кульминация (ц. 56 — и до конца). В свою очередь, внутреннее структурирование каждого из разделов предполагает членение на два блока — секции *a* и *b*. Троекратное введение в узловых моментах формы (ц. 20, 33, 46) ритмичного стука *legno*, последовательно наращивающего количество ударов от 3 до 5, вызывает целый спектр ассоциаций — это и бой часов (ход времени), и острающий переворот «страницы», и метафорический знак выхода из иллюзорного пространства рассказываемой истории к реалиям бытия.

зиция 90 для трех электроинструментов («Тризна по Финнегану»).

¹¹ Авторская аннотация дает более пространный комментарий: «Конечно, все с детства помнят сказку об «Аленьком цветочке». Безусловно, мы верим Аксакову и с восхищением представляем себе волшебную красоту этого удивительного цветка. Однако почему-то никто не заметил, что по сюжету сказки за аленький цветочек надо заплатить жизнью. «Ах, вот ты КАКОЙ, цветочек аленький!» — поражается Настенька. И уже не важно, что Чудище может превратиться в Принца, страшнее то, что красота может быть повязана со злом...».

¹² См. авторский комментарий к партитуре: *Екимовский В.* Автомонография. 2-е изд. С. 335.

Звуковой реализацией идеи перевоплощения становятся множественные трансформации фактурного инварианта¹³, образованного комбинаторикой трех оркестровых пластов: *Fiati — Ottoni — Archi* (см. пример 88).

Смысл этого контрапункта меняется вместе с переменной фактурных функций: внутри разделов фактурная «программа» регулируется движением от единства (экспонирование, «цветение» — секции *a*) к расслоению (развитие, «ветвление») и новому синтезу (достигнутый результат, «прорастание» — секции *b*), причем всякий раз итоговое качество зависит от динамики слоения¹⁴. Композиция выстраивается на основе диалектики мобильного и стабильного параметров — алеаторики секций *a* и тактовой структуры секций *b*, соответственно использованы и оба типа нотации — неконвенциональный и конвенциональный.

Гармоническая концепция сочинения базируется на двенадцатиступенной хроматической системе, в зависимости от этапов «фабулы» обретающей облик мерцающего побочными тонами *E-dur* (секции *a*) или «ползущей» и кластерной гемитоники (секции *b*). Использование в изложении материала принципов гетерофонии (квазимикроканонов) и репетитивности способствует созданию эффекта странного наваждения, фантасмагории, результатом погружения в глубины которой становится финальный «выплеск» эмоций, сопровождаемый предельным накалом динамики и стремительным *glissandi* («сползанием» всей массы оркестровых голосов из гармонической области *in E* в соответствующую область *in C*, ц. 57)¹⁵, — в определенный момент вращательный закон композиции дает сбой, выпуская из образовавшейся «сюжетной» бреши почти материализованный образ зла.

Повисая шлейфом недосказанности, истаивающий кластерно-флажолетный антифон групп деревянных духовых и струнных принимает на себя функции отсутствующего итогового резюме — у постмодернистской сказки

¹³ Екимовский рассматривает фактуру и фактурные преобразования в качестве главного фактора — формообразующего, логического, смыслового — современной композиции, что подтверждает ряд его высказываний: «Образ рождается от фактуры, и только она и дает образ...»; «Я думаю, что в основном — все-таки! — я выражаю свои мысли именно фактурами...» (цит. по: Шульгин Д., Шевченко Т. С. 159, 166). «Даже в конспективном плане, когда в мозгу рождается музыкальная идея — она рождается в какой-то фактуре, подобно тому, как не может художник-живописец представить себе какой-то сюжет без краски. Я адепт фактуры» (Екимовский В. *Метаморфозы стиля*. С. 195).

¹⁴ Начало каждой из секций *b* демонстрирует свою фактурную диспозицию: так, в блоке *A* это пуантилизм оркестровых групп дерева и меди на фоне континуального «дления» струнных; в блоке *A*₁ — «точечная» фактура струнных и меди на фоне протянутой звучности деревянных духовых; в блоке *A*₂ — пуантилизм струнных и реплики-*glissandi* деревянных духовых на фоне звукового континуума меди.

¹⁵ Сверхспрессованный по времени концентрат многочисленных *glissandi*, рассеянных в партитуре.

Виктора Екимовского, вновь и вновь воспроизводящей собственный зачин, не может быть окончания. Проецируя в музыку общие синтаксические закономерности литературной модели, в частности, прием смещения плоскостей

88

Come prima

47 5" 48 4" 49 9"

J = 100

Fl.

Ob.

C.ingl.

Cl.

Fag.

C-fag.

J = 76

Tr-be

Cor.

Tr-ni e Tuba

J = 64

V-ni I

V-ni II

V-la

V-c.

C-b.

реального / аллегорического, принцип «круговых» повторов и «волшебных» трансформаций, организующую символику троичности¹⁶, композитор предлагает свою версию знакомой истории — для тех, кто умеет читать между строк.

Приоритетной областью творчества **Юрия Каспарова**¹⁷ является музыка для камерных составов — именно в сфере персонализированных тембробразучностей раскрывается мастерство композитора в воплощении многообразия нюансов эмоциональной шкалы¹⁸. Открытая эмоциональность музыки Каспарова — один из «ликов» современного романтизма¹⁹ — по-

¹⁶ Три оркестровых группы, три типа фактурной диспозиции и три этапа фактурной драматургии, «тема» и три «вариации» как конструктивная схема, троекратное появление *legno*, три ипостаси гармонической ткани и т. д.

¹⁷ Юрий Сергеевич Каспаров (р. 1955, Москва) в 1978 окончил Московский энергетический институт. Работая инженером в Центральном научно-исследовательском институте автоматики и гидравлики, параллельно учился в Московском областном музыкальном училище, которое окончил за два года (1978–1980). В 1980–1984 учился на композиторском факультете Московской консерватории (класс М. Чулаки), в 1989–1991 — в ассистентуре-стажировке там же (класс Э. Денисова). В 1985–1989 — главный музыкальный редактор Центральной студии документальных фильмов. С 1989 — заместитель председателя исполнительного комитета Международной ассоциации композиторских организаций. Основатель и художественный руководитель московского Ансамбля современной музыки (1990–2008). Член правления Союза московских композиторов и оргкомитета международного музыкального фестиваля «Московская осень». Один из организаторов и руководителей Российской ассоциации современной музыки, сопредседатель Российской секции Международного общества современной музыки (ISCM). С 2005 преподает в Московской консерватории на кафедре инструментовки, с 2007 — на кафедре сочинения. Лауреат Всесоюзного конкурса композиторов (Москва, 1985), международного конкурса композиторов имени Гвидо д'Ареццо (Concorso Internazionale di Composizione «Guido d'Arezzo», Ареццо, 1989), международного конкурса композиторов имени Анри Дютийё (Concours International de Composition «Henri Dutilleux», Сен-Пьер-де-Кор, 1996). Заслуженный деятель искусств Российской Федерации (2007). Кавалер ордена Искусств и литературы Франции (2008).

¹⁸ Это не означает, что автор избегает масштабной формы и оркестрового полнозвучия: начало его творческого пути ознаменовано созданием двух симфоний («Герника», 1984; «Крейцера», 1987), и секвенции для оркестра «Lincos» (1988). В список опусов для больших симфонических составов входят написанные позднее оркестровый концерт «Logos» (1993) и симфоническая картина «Мир каков он есть» (1997), Третья («Ecclesiastes», 1999) и Четвертая («Notre Dame», 2008) симфонии, а также пять концертов для солирующих инструментов: гобойный (1988), фаготовый (1996), виолончельный (1998), флейтовый («C'est la vie», 2003) и органнй («Obélisque», 2005).

¹⁹ По словам Каспарова, «сегодня многие композиторы изъясняются на обогащенном современными приемами языке, а пафос их музыкальной речи — романтический» (цит. по: Северина И. С. 9).

стигается слушателем прежде и поверх изысков технологии. Между тем, наследник традиции авангарда, ученик и последователь лидера российского музыкального неконформизма Э. Денисова, человек с инженерным образованием, способный производить в уме сложнейшие математические расчеты, Каспаров-композитор в высшей степени технологичен и структурирен. Утверждая первостепенное значение в творческом процессе интуиции, интуитивного *предслышания*, на прекомпозиционном этапе он тщательно разрабатывает «эвристическую модель» (М. Арановский) будущего сочинения, опираясь, в большинстве случаев, на особые техники, основанные на двенадцатитоновости²⁰, и структурируя иерархию ритмических фигур-модулов, определяющих диалектику построения целостной формы²¹.

Предпочитая любой замкнутой композиционной системе тип смешанной техники, Каспаров свободен в выборе тех или иных логических оснований композиции, всегда обусловленных решением определенных художественных задач. В целом можно говорить о «дозированном» применении закономерностей и додекафонии («Эпитафия памяти Альбана Берга» для гобоя, скрипки, арфы и ударных, 1988; Ноктюрн для кларнета, скрипки и фортепиано, 1991; трио «Schönberg's Space» и «Реминисценция» для фортепиано и live electronic, 1993), и сонористики («Lincos», Концерт для гобоя, моноопера «Nevermore», 1992), и техники коллажа («Эскиз портрета с коллажем» для скрипки, трубы и фортепиано, 1990), отдельных опытах в области инструментального театра (моноопера «Nevermore», «Con moto morto» — фантазия для 4-х ведер, 12 струнных, органа и маленькой заводной обезьянки, 2000) и комбинирования акустических инструментов и электронных звучаний²². Не являясь приверженцем стилизации,

²⁰ Метод работы композитора с двенадцатитоновыми последовательностями основан на выведении ротационных форм основной серии и их последовательных мутациях на квартовый и квинтовый круги, в результате чего образуется огромное количество последовательностей — «близких родственников» (выражение Ю. Каспарова), в целом, формирующих единую интонационную систему — источник звуковой ткани сочинения. Самыми показательными в этом отношении примерами являются «Contro lamento» для 16 исполнителей (2004), «Женщина в Белом» для струнного квартета и двух коротких фонограмм (2007), Четвертая симфония «Notre Dame», «Прелюдия, Токката и Фуга» для двух фортепиано, «Сентиментальная прогулка» для двух камерных хоров (2008).

²¹ См., к примеру, композиции «12 Примеров соответствий между фаготом, 8 контрабасами и 8 литаврами» (1995), «Concertando con forza tanta» для виолончели и фортепиано (1999), пять миниатюр для 12 исполнителей «Les Symboles de Picasso», Концерт для флейты «C'est la vie», Концерт для органа «Obélisque», Третью («Ecclesiastes») и Четвертую («Notre Dame») симфонии, Камерную симфонию № 4 «Le monde disparaissant», Камерную симфонию № 5 «Five pictures of invisibility» (2010).

²² За исключением сочинений начала 1990-х — Чаконы для фагота, виолончели и live electronic и «Реминисценции» для фортепиано и live electronic, остальные сочинения появились в последнее десятилетие: «Волшебная скрипка» для меццо-сопрано

Каспаров в отношениях с прошлым музыкальной культуры использует форму *диалога с комментариями*²³ — цитатно-аллюзийный тип интертекста, один из *méthodes-clefs* поставангарда²⁴.

В контексте творческой системы композитора более универсальны позиции сонорики, представленной во всем многообразии фактурных форм — будь то монументальные тембровзвучности Третьей симфонии, вибрирующая трелями музыкальная ткань секстета «Впечатления ночи» (1996), сверхполифония «Воздушных замков» для 24 флейт (2003) или мультифонии духовых в фаготовом (1996) и флейтовом (2003) концертах. Сонорика в версии Каспарова генетически родственна импрессионистической звукописи французской музыки, не случайно тяготение композитора именно к французской ветви европейской культуры, что проявляется и в тесных контактах с музыкантами и издательствами Франции («Le Chant du Monde», «Alphonse Leduc» и «Gérard Billaudot»), и в отборе текстов, используемых в качестве поэтической основы музыкальных композиций²⁵.

В русле данной эстетики находится и композиция **«Les Symboles de Picasso» («Символы Пикассо»)** — пять миниатюр для 12 исполнителей (2003), написанная по заказу Radio France²⁶. Сочинение создано для ансамбля солистов²⁷ и в качестве концептуальной «программы» использует редуцированную модель творческой эволюции Пабло Пикассо. Части имеют соответствующие названия, апеллирующие к тому или иному стилево-

и виртуального оркестра (2001), «Lontano», документальная музыка для солирующей фонограммы и органа (2005), «Женщина в Белом» для струнного квартета и двух коротких фонограмм и «Lullaby for Moscow» для 7 инструментов, препарированных шумов и видеоряда (2007).

²³ Название пьесы Каспарова для контрабаса и фортепиано (2005).

²⁴ «Дьявольские трели», вариации на тему Тартини для 16 исполнителей (1990), «За Пределами Времени», вариации на тему Денисова для 14 исполнителей (1998), «Вариации и парафразы на известные темы П. И. Чайковского (новый взгляд на «Щелкунчика»)» (2004), «Посвящение Онеггеру» для 9 исполнителей (2005).

²⁵ В частности, текстов Э. А. По (моноопера «Nevermore», «Сон» для сопрано и органа, 1996), П. Верлена («Впечатления ночи» для бас-баритона, кларнета, валторны, фортепиано, вибратона и виолончели, 1996) и Ж. Лафонтена («Три басни Жана Лафонтена» для бас-баритона, гобоя, кларнета, тромбона, ударных, скрипки, альты и виолончели, 1997).

²⁶ Премьера в исполнении ансамбля «2E2M» под управлением Поля Мефано состоялась в рамках передачи «Alla breve» (радио «France Culture») в мае 2005 года. По условиям передачи, каждое из транслируемых сочинений должно было иметь пять частей (разделов) длительностью приблизительно по две минуты. В течение рабочей недели по пять минут в день «Alla breve» передает музыку, предвзяв звучание комментарием автора или журналиста.

²⁷ В состав входят флейта, кларнет (in B, in A), фагот, валторна, труба (in B), тромбон, арфа, струнный квартет и группа ударных, включающая, в том числе, вибратон и маримбу.

му периоду художника: I — «Dans la brume bleue» («В сердце голубого тумана»), II — «Trajectoire du trapèze rose» («Амплитуда розовой трапеции»), III — «Violon vu de l'orbite d'un crâne» («Видение скрипки сквозь глазницы черепа»), IV — «Magie des intersections» («Магия коллажа в точках пересечений»), V — «Illusion de vie dans nature morte» («Иллюзия жизни натюрморта»). В аннотации к сочинению автор со свойственной его слову образной характерностью говорит об основных параметрах своей композиции:

Как видно из названий частей, здесь охвачены все периоды творчества Пикассо и в каждой части на первый план выходит один из элементов музыкального мышления и языка: в 1-й — полифония, во 2-й — ритм, в 3-й — сонористика и т. д. Здесь нет музыкального отражения каких-либо конкретных картин великого Мастера. Я не ставил своей целью описание произведений живописи средствами музыки. Не думаю, что это благодарная задача. Однако эмоциональные впечатления от созерцания картин вполне можно выразить музыкальными средствами. Такой метод порой значительно более информативен, чем словесный. И, возможно, более адекватен.

Музыкальные образы основаны на символической, которая использовалась Пикассо в различные периоды его творчества²⁸.

Звуковая конструкция базируется на четко выстроенной системе двенадцатитоновых последовательностей — мутаций (и их инверсий) ротационных форм исходного ряда, при этом сама серия, послужив источником множественных трансформаций, в сочинении не появляется ни разу. В равной степени сложен и ритмический параметр композиции, детальное структурирование которого выполнено на основе математических расчетов.

Тембровое пространство начальной части окрашено тонами меланхолической печали и соткано из устремленных ввысь линий. Вытянутые фигуры мелодических «росчерков» и квазиканонических построений ассоциируются с удлинёнными контурами человеческих тел — визуализированный образ страдания — на полотнах Пикассо.

В I части цикла — «В сердце голубого тумана» — нашли отражение не столько голубой и серый цвета «голубого периода», сколько экспрессия линий и их символика, выраженные скупыми средствами, на фоне незначительных, казалось бы, бытовых сюжетов. Изломанные выразительные пальцы, держащие стакан абсента, — символ трагедии в обстановке обычного парижского кафе...

²⁸ Этот и последующий фрагменты аннотации Ю. Каспарова представляют собой выдержки из авторского комментария к первому исполнению цикла в рамках передачи «Alla breve» («France Culture») на «Radio France» (май 2005). См. также: *Северина И. С.* 6–7.

Контрастная по динамике действия II часть представляет собой калейдоскоп сцен-состояний — осколков ожившего мира цирковой акробатики и лирико-комедийной эксцентриады. Постоянство метра оспорено прихотливой игрой ритмических структур, рождающей почти зримый образ разбалансированного движения:

89

The musical score is presented in three systems, each containing seven staves for different instruments. The instruments are: Clarinet (Cl), Trumpet (Tr-ba), Maracas (Mar), Violino (V-no), Viola (V-la), Violoncello (V-cello), and Contrabasso (C-basso). The score is marked with measure numbers 52, 54, and 56 at the beginning of each system. The music is characterized by complex rhythmic structures, including various time signatures such as 6/8, 4/3, and 4/4. Dynamic markings like *f*, *mp*, and *mf* are used throughout. The score includes numerous slurs, ties, and repeat signs, indicating a highly structured and rhythmic composition.

В череде звуковых картин мелькают аллюзии «снятых» жанров: замуфлированного трехдольной структурой марша (тт. 59–64) или судорожно «подпрыгивающего» галопа (тт. 75–80, 92).

II часть — «Амплитуда розовой трапеции» — подчеркивает совершенно иную систему символов «розового периода» Пикассо, выраженных через цирковые образы и сопровождающие их яркие сочные краски. В мире существует равновесие, но только в динамике. Оно хрупкое и мимолетное. Малейшая ошибка — и равновесие будет нарушено. И это тем более страшно, поскольку мир погружен в веселую атмосферу игры и окрашен нежными красками...

Сюрреалистическую атмосферу III части составляют метаморфозы звука, рассеянного на таинственные стуки и шорохи, деформированного в обертональных призвуках и фрулатных раздуваниях, производимых с помощью изобретательно разработанной палитры исполнительских приемов²⁹.

III часть — «Видение скрипки сквозь глазницы черепа» — охватывает сразу несколько периодов творчества Пикассо. Здесь и экспрессионизм, и брутальность, и элементы кубизма... Система символов здесь более абстрактна, чем в предыдущих частях. Поэтому музыкальный язык этой части основан на нетрадиционных приемах игры. Плач, исполняемый на мундштуке кларнета, ветер, изображаемый *glissando* флажолетов на струнных инструментах, угрожающие завывания тромбона, внеличные реплики «немузыкальных» стуков ударных, различные мультифоники деревянных духовых и многое другое — всё это создает атмосферу символов, оживших в среде звукового пространства.

Семантика ключевого слова заголовка IV части — «магия» — проецируется в замедленное противодвижение инструментальных линий, передаваемых от группы к группе, оплетаемых контрапунктирующими подголосками, также представляющими собой фигуры линейной перспективы. В тт. 24–27 — аналог кубистической тайнописи — у флейты и кларнета звучит аллюзия на начальную флейтовую тему из «Послеполуденного отдыха Фавна» К. Дебюсси, преломленная сквозь призму серийной техники.

IV часть — «Магия коллажа в точках пересечений» — проводит параллель с кубизмом и коллажем в творчестве Пикассо. Геометрически ровные линии, сплетаясь, приводят к сложному

²⁹ В этом разделе автор использует один из своих излюбленных приемов — *bisbigliando* (шёпотом. — *итал.*) духовых, представляющий собой тремоло *pp* на одном звуке в высоком регистре.

и глубокому с идейной точки зрения результату. Простые и, казалось бы, лишенные смысла образы в своем, на первый взгляд, механическом соединении дают поразительно емкую и неординарную картину, смысл которой неоднозначен и заставляет глубоко задуматься.

Пятая миниатюра замыкает цикл, одновременно раскрывая намеки и недоговоренности I части, наиболее близкой ей по образности и музыкальной интонации. Вновь голоса сплетаются в иллюзорных канонах, вновь инструментальные линии обретают устремленность за пределы звукового пространства, однако вместо печали и меланхолии в музыке слышится грусть утраты.

Наконец, V часть — «Иллюзия жизни натюрморта» — является своего рода символическим обобщением. Смысл части — показать умение Мастера использовать всё то неживое, что есть в его распоряжении, и объединить это так, чтобы картина, или скульптура, или какое-то иное произведение визуального искусства «ожило». Убедительность этой новой жизни неживого в искусстве дает нам возможность взглянуть на окружающий мир глазами автора и что-то добавить в свое мировоззрение. Как минимум, обогатить его, а иногда и кардинально изменить!

«Не обязательно изобретать еще какие-то технические новации — новая психология мышления не всегда связана с внешним изобретением. Распорядиться уже существующим — гораздо более трудная проблема»³⁰ — эти слова принадлежат **Александру Раскатову**³¹, для которого синтез элементов различных композиционных техник является одной из ипостасей утраченного всеединства, цельности музыкального языка. В своем творчестве композитор во многом опирается на идею воссоздания некоего музыкального праязыка, следы которого сохраняют традиционная музыка разных народов и литургическая традиция во всем многообразии конфессиональных преломлений. Начиная с конца 1980-х, эта идея является определяющей для ряда сочинений Раскатова, апеллирующих к фольклору и религиозным символам как праосновам древней

³⁰ Цит. по: Барский В. Апология Раскатова. С. 266.

³¹ Александр Михайлович Раскатов (р. 1953, Москва) в 1978 окончил Московскую консерваторию (класс А. Лемана), в 1980 — ассистентуру-стажировку там же (класс Т. Хренникова). В качестве приглашенного композитора читал курс лекций по советской музыке в Stetson University (Диланд, США, 1990). С 1994 живет в Германии и Франции. Стипендиат фондов Arno-Schmidt-Hauses (Вальсроде) и Belaeiff-Stiftung des Peters-Verlags (Франкфурт-на-Майне) (1994), франко-американского фонда La Napoule (1996–1998). В 1998 — приглашенный композитор в Локенхаусе (Австрия). Участник Международного симпозиума в Страсбурге (1991), мастер-классов «Cité de la Musique» (Париж, 1997). Лауреат премии Пасхального Зальцбургского фестиваля (1998).

протокультуры человечества. Среди них — «Stabat mater» для высокого голоса и органа (1988), «6 Psalmodies» для альта, арфы и 15 струнных (1990), «Miserere» для альта, виолончели и оркестра, «Txetru — Urtext» на тексты из Ветхого Завета для сопрано и инструментального ансамбля, «Kyrie eleison» для виолончели (1992), «Seven Stages of Halleluyah» для сопрано, фортепиано и ударных (1993), «Litania» для 15 музыкантов (1994), «Credo in Byzantinum» для клавесина или фортепиано, «Urtied» для альта и струнных (оба — 1995), «Gebet (Kaddish)» («Молитва») для сопрано и струнного квартета (1996), «Блаженная музыка» для виолончели и камерного оркестра, «Resurrexit» для сопрано, меццо-сопрано и камерного оркестра (оба — 1997), «Ритуал II» для 4 саксофонов, ударных, фортепиано и струнных, «Пред Твоим Троном...» для скрипки и ударных (оба — 1999), «Славься» на православные церковные тексты для 4 мужских голосов и церковных колоколов (2000), «Голоса замерзшей земли» для 7 певцов, ансамбля деревянных духовых и ударных³², «In pomine» для 8 голосов, ансамбля деревянных духовых и ударных, «The Last Freedom» для хора и оркестра на латинские, еврейские и старославянские тексты (все — 2001), «Стихира» для двух гитар (2002), «Recordare» для фортепиано (2006), «In Excelsis» — Концерт для скрипки и оркестра (2008).

В творчестве Раскатова особую группу сочинений представляют композиции для ансамбля ударных инструментов: «Приглашение к концерту» (1981), «Воспоминание об альпийской розе» (1982), «Гра-ка-ха-та» для тенора, скрипки и ансамбля ударных (1988), «Иллюзия» (памяти Луиджи Ноно) (1990), «Комментарий к сновидению» для ансамбля ударных и оркестра (1991), «Misteria brevis» для фортепиано и ударных (1992), «Мадригал в металле» (1993), «Гриль-музыка» (2002), в тембровой атмосфере и магии первичных ритмоформул которых оживают отголоски древних ритуалов.

По мысли Р. Фархадова, «раскатовские произведения, в основном своем, начальная пропорция, устанавливающая верное соотношение многообразия в единстве. Его творчеству близок тип *статической симметрии*, свойственный архаичным культурам, когда уже сам инвариант, сама начальная пропорция, есть синтез различных элементов, состояний и смыслов. Одна из возможных идей раскатовской музыки — идея некогда потерянного человечеством тождества»³³. В поисках этого растрченного тождества композитор неустанно обращается к поэтическому слову, которое, по его словам, может выступать «опорой, помогающей определить соответствующий критерий содержательности сочинения»³⁴. Удельный вес вокальной

³² В сочинении, написанном для Ансамбля народной музыки имени Дмитрия Покровского и голландского ансамбля «Nederlands Blazers Ensemble», использованы тексты календарно-обрядовой тематики из собрания И. Земцовского.

³³ Цит. по: Фархадов Р. «Московская осень». С. 23.

³⁴ Цит. по: Барский В. Апология Раскатова. С. 257.

музыки в творчестве Раскатова значителен, как обширен и диапазон «соавторов»: от поэтов раннего Средневековья — до наших современников³⁵. Среди «соавторов» композитора — и русская поэтесса Ксения Некрасова (1912–1958)³⁶, по-детски наивная лирика которой явилась одним из творческих импульсов при создании композиции **«Xenia» («Ксения»)** для **26 исполнителей** (1991), посвященной А. Волконскому.

Название имеет два значения: 1 — имя российской поэтессы Ксении Некрасовой, умершей в 50-е годы в полном забвении и нищете. Она писала блаженные, наивные стихи совершенно особого, странного склада. Ее поэзия, безусловно, повлияла на меня. 2 — «xenia» означает «странница»³⁷. Идея блуждания, скитания — слухового и даже почти зрительного — была очень важна для меня.

Сочинение — очень тихое, приглушенно-светлое, почти на грани возникновения и исчезновения звука — должно было воплотить идею блаженного блуждания. Вся пьеса произрастает из простейших прaeлементов, которые я назвал бы прото-диатоническими. Сонорная аура пьесы основана на применении таких инструментов, как темплегонг, варган, яванские гонги, детский рояль, пение внутри оркестра. Предполагалось сочетать ее исполнение с показом специального видеофильма, состоящего из сменяющих друг друга полуабстрактных статичных пейзажей³⁸.

³⁵ «Кургуазные песнопения» — Кантата на стихи японских поэтов для сопрано и инструментального ансамбля (1976), «Круг пения» на слова В. Жуковского и Е. Баратынского для меццо-сопрано и камерного ансамбля (1984), «Книга весны» на слова В. Жуковского для тенора и камерного оркестра (1985), «Гра-ка-ха-та» на слова В. Хлебникова для тенора, скрипки и ансамбля ударных (1988), «66 сонет Уильяма Шекспира» для сопрано и 12 инструментов (1990), «Pas de deux» на текст А. Арто для сопрано (с трубчатыми колоколами) и двух саксофонов (1994), «Sonnenuntergangslieder» на слова Ф. Гёльдерлина для меццо-сопрано, альты и фортепиано (1995), «Ритуал» на стихи В. Хлебникова для сопрано и ударных (1997), «Круг песен» (Часть II) на стихи А. Пушкина и Ф. Тютчева для баритона и фортепиано (2000), «...и уходят поля в небо...» — мини-кантата на слова В. Жуковского, Е. Баратынского и Г. Айги для сопрано и струнного квартета (2001), «Nunc dimittis» (In Memoriam Alfred Schnittke) на тексты И. Бродского и старца Силуана для меццо-сопрано, мужских голосов и оркестра (2007).

³⁶ На стихи К. Некрасовой (1912–1958) Раскатовым создана лирическая оратория для меццо-сопрано, хора мальчиков и оркестра «Из весны, из травы, из небес» (1987).

³⁷ В другом источнике композитор отсылает к греческой этимологии слова «чужестранец» (ξένος — чужак, странник и ξενία — гостеприимность), как и к самому образу странника, путь которого завершается уходом в небытие (см. буклет к компакт-диску: *Raskatov A. Commentary on a Vision / Xenia*. WERGO, a division of SCHOTT MUSIC. Mainz, 2001. S. 18).

³⁸ Цит. по: *Барский В.* Апология Раскатова. С. 260–261.

Вместе с «Commentary on a Vision» («Комментарий к сновидению») «Хеніа» составляет диптих, части которого соотносятся как «темное» и «светлое» — два полюса духовных странствий в поисках обретения гармонии между Богом, природой и человеком. Последовательность разделов — картин-состояний — символизирует путь вне времени и вне топографии, путь блаженных блужданий в попытке вернуться в детство или «в образы своего прасуществования» (А. Раскатов). Необычный звуковой мир «Хеніа» соткан из чистейшей диатоники и хрупких обертонов, тишайшей вибрации и невесомых glissandi, неземного пения³⁹ и мистических инструментальных литаний (см. пример 90).

В ансамбле преобладают нежные, светлые голоса, звучание которых ассоциируется то с тембром музыкальной шкатулки (начало), то с pizzicato капели, то с ангельским хором (окончание). В организации сонорно-сонористической ткани ведущие позиции отданы методу репетитивности — перед нами еще одна из авторских версий минимализма, гипнотизмом повторов запечатлевшего остановившееся время.

В целом можно обозначить 11 крупных разделов, отмеченных сменой образных нюансов, характера движения, темпа, тембровых и фактурных комплексов:

- A — Lontano.  ≈ 60
- B — Смена тембро-фактурного комплекса
- C — Molto tranquillo.  ≈ 33
- D —  ≈ 60
- E — Quasi senza tempo.  ≈ 33
- F — Zeffiroso.  ≈ 60
- G — Senza metro. Dolcissimo. — Lontano tranquillo.  ≈ 60
- H — Quasi senza tempo.  ≈ 33
- I — Leggiero.  ≈ 90
- J — Quasi eco.  ≈ 60
- K — Adagio.  ≈ 48

Во всем многообразии конкретных реализаций интонационно-агогической шкалы выделяется ряд тематических лейтобразований: к ним относятся, в частности, интонация секунды (впервые появляется в разделе А), мотив-рикошет (впервые — в разделе В), характерные щипки-glissandi арфы (впервые — в разделе С), эквиритмический «хоральный» комплекс струнных (впервые — в разделе D) и т. д.⁴⁰

³⁹ В определенных местах партитуры валторнисты и исполнители на ударных поют, одновременно играя на инструментах.

⁴⁰ На этой основе между разделами образуются перекрестные тематические (смысловые) связи: например, E — с C и D, G — с B, H — с E, J — с A и C и т. д.

Chimes I
Chimes II

Batt.

Pno

Vni

Vle

Vc.

Cb.

The image shows a page of a musical score, likely for a symphony orchestra. The score is written for multiple instruments, including Chimes (I and II), Battery (Batt.), Piano (Pno), Violins (Vni), Viola (Vle), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The notation is complex, featuring many notes, rests, and dynamic markings. The score is organized into systems, with each instrument having its own staff. The page number 90 is visible in the top left corner, and the page number 437 is visible in the top right corner. The title of the section is 8.6. Композиторы — члены АСМ-2 (II).

Динамический профиль композиции выстраивается в границах *pppppp* — *p*, всё сочинение звучит как отдаленное эхо божественной музыки сфер — эхо, окрашенное в тона печали. В коде «Хеня» (раздел К) процесс расставания души с телом визуализирован скольжением *glissandi*, передаваемых сверху вниз, от инструмента к инструменту — вплоть до полного иссякания звука в еле слышном шелесте смычка.

Литература

- Амрахова А. В. А. Екимовский. Метаморфозы стиля // *Musiqi Dunyasi*. 2005. № 1–2. С. 43–53.
- Барский В. Апология Раскатова // Музыка из бывшего СССР: Сб. статей. Вып. 1 / ред.-сост. В. Ценова. М., 1994. С. 257–271.
- Барский В. Лирическое отступление с комментариями, или Тот самый Екимовский / Музыка из бывшего СССР: Сб. статей. Вып. 1 / ред.-сост. В. Ценова. М., 1994. С. 241–253.
- Беринский С. Дуэт, но не унисон // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 50–53.
- Бирюкова Е. Поверить гармонией алгебру // Музыкальная академия. 1994. № 4. С. 27–31.
- Бирюкова Е. Художественный текст и его прочтение: сочинения Виктора Екимовского и Александра Раскатова: Дипломная работа / науч. руководители Н. Гуляницкая, Г. Пантиелев; РАМ имени Гнесиных, М., 1995.
- Ильина А. Концептуальные миры Виктора Екимовского: Дипломная работа / науч. руководитель Г. Губайдуллина; Казанская консерватория. Казань, 1998.
- Екимовский В. Автомонография. М., 1997.
- Екимовский В. Автомонография. 2-е изд., доп. М., 2008.
- Екимовский В. Александр Раскатов. [Буклет]. М., 1990.
- Екимовский В. Александр Раскатов // Музыка в СССР. 1984. № IV. С. 25–26.
- Екимовский В. Ассоциация Современной Музыки // Трибуна современной музыки. 2005. № 3. С. 30–33.
- Екимовский В. Метаморфозы стиля // Амрахова А. Современная музыкальная культура. Поиск смысла: Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах. М., 2009. С. 192–206.
- Екимовский В. Страсти по поставангарду. [Буклет Международной композиторской конференции]. М., 1997.
- Катунян М. — Екимовский В. Поставангард глазами композиторов: О фестивале поставангардной музыки в Москве // Музыкальная академия. 1998. № 3–4. С. 119–125.
- Кулигин А. Юрий Каспаров. «Nevermore» // Кулигин А. Аспекты композиторской техники в русской опере на рубеже XX–XXI веков (Р. Щедрин, Ю. Каспаров, В. Тарнопольский): Реферат / науч. руководители В. Ценова, Г. Лыжов; Московская консерватория. Рукопись. 2009. С. 30–53.
- Кюрегян Т. АСМ-2 в музыкальной науке (к 20-летию композиторского объединения) // Музыкальная академия. 2011. № 1. С. 17–21.
- Новичкова И. Вместе со временем // Человек. Культура. Город. 2006. № 4/32. С. 27–28.
- Петунина Л. В. Екимовский: поэтика музыкальной композиции // Из наследия отечественных композиторов XX века: Материалы творческих собраний молодых

- исследователей в Союзе московских композиторов. Вып. 2 / ред.-сост. И. Ромащук. М., 2004. С. 102–115.
- Поспелов П. Юрий Каспаров: Тоника музыкальной жизни // Музыка из бывшего СССР: Сб. статей. Вып. 2 / ред.-сост. В. Ценова. М., 1996. С. 157–179.
- Постсоветское музыкальное пространство. Общие тенденции // История отечественной музыки второй половины XX века: Учебное пособие / отв. ред. Т. Левая. СПб., 2005. С. 429–446.
- Присяжнюк Д. Риторические метаморфозы, или «Посиделки под луной» В. Екимовского // Музыка в постсоветском пространстве. Н. Новгород, 2001. С. 54–63.
- Раабен Л. А. Раскатов // О духовном ренессансе в русской музыке 1960–1980-х годов / ред. А. Порфирьева. СПб., 1998. С. 315–318.
- Раскатов А. Взгляд с той и этой стороны океана // Советская музыка. 1991. № 7. С. 8–12.
- Рожновский В. Виктор Екимовский // Музыка в СССР. 1986. № X–XII. С. 95–96.
- Рожновский В. Виктор Екимовский. [Буклет]. М., 1984.
- Савенко С. Ассоциация современной музыки: второй опыт на русской почве // Музыка XX века. Московский форум: Материалы международных научных конференций / отв. ред. В. Ценова. М., 1999. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 25). С. 45–52.
- Северина И. Романтический поставангард Юрия Каспарова: Диалоги с композитором // Музыка и время. 2007. № 10. С. 2–9.
- Соколов А. Виктор Екимовский. Камерные вариации // Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М., 1992. С. 241–256.
- Соколов А. Константы индивидуальности // Музыкальная академия. 1992. № 4. С. 46–50.
- Фархадов Р. Виктор Екимовский плюс Екимовский Виктор // Музыкальная академия. 2007. № 3. С. 31–40.
- Фархадов Р. Времена и структуры Виктора Екимовского // Музыкальная жизнь. 2006. № 12. С. 18–21.
- Фархадов Р. «Московская осень»: концерт в интерьере // Музыкальная академия. 2009. № 1. С. 20–28.
- Шевченко Т. Современные черты гармонии и ритма в творчестве В. Екимовского: Дипломная работа / науч. руководитель Д. Шульгин; ГМПИ имени М. М. Ипполитова-Иванова. М., 2003.
- Шульгин Д. Современные черты композиции Виктора Екимовского. М., 2003.
- Шульгин Д., Шевченко Т. Творчество — жизнь Виктора Екимовского: Монографические беседы. М., 2003.
- Levko O. Werke für Kammerensembles // Sowjetische Musik im Licht der Perestroika. Laaber, 1990. S. 57–65.
- McBurney G. Soviet discoveries // Quarter Notes. 1989. June.
- Pantijelew G. Wege zu sich selbst. Zur Stiftung junger Sowjetischer Komponisten // Neue Musik im politischen Wandel. Bd. 32. Mainz, 1991. S. 26–27.
- Porwoll T. Die alternative Komponistengeneration in Moskau // Sowjetische Musik im Licht der Perestroika. Laaber, 1990. S. 121–122.
- Pospelov P. Yury Kasparov: the tonic of musical life // «Ex oriente...»: ten composers from the former USSR. Berlin, 2002. P. 131–154.

**Высоцкая Марианна Сергеевна,
Григорьева Галина Владимировна**
МУЗЫКА XX ВЕКА: ОТ АВАНГАРДА К ПОСТМОДЕРНУ

Учебное пособие

*Редактор Г. А. Моисеев
Компьютерная верстка, обложка Е. А. Ларина
Музыкальный редактор С. М. Мовчан*

Подписано в печать 31.10.2011. Бумага офсет № 1. Формат бумаги 70х100 1/16.
Печать офсетная. Усл. печ. л. 35,48. Тираж 300 экз.

Научно-издательский центр «Московская консерватория»
Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
125009, Москва, ул. Б. Никитская, д. 13/6

ООО «Типография Момент». 141406, Химки, Библиотечная ул., д. 11