

ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ

Л.О. АКОПЯН

ВЕЛИКИЕ АУТСАЙДЕРЫ
МУЗЫКИ XX ВЕКА:

ЭДГАР ВАРЕЗ
РОБЕРТО ГЕРХАРД
ДЖАЧИНТО ШЕЛЬСИ
ЖАН БАРРАКЕ

Москва 2019

УДК 78.01
ББК 85.31(4)6
А38

*Печатается по решению Ученого совета
Государственного института искусствознания*

Рецензенты:

В.Б. Валькова, доктор искусствоведения

М.И. Катунян, кандидат искусствоведения

Левон Оганесович Акопян

Великие аутсайдеры музыки XX века: Эдгар Варез, Роберто Герхард, Джачинто Шельси, Жан Барраке / Акопян Л.О. – М.: Государственный институт искусствознания, 2019 – 320 с. ил.

ISBN 978-5-98287-142-8

Содержание книги составляют развернутые очерки о четырех выдающихся композиторах, к которым с полным основанием приложимо определение «аутсайдер». Это Эдгар Варез (1883–1965, Франция – США), Роберто Герхард (1896–1970, Испания – Великобритания), Джачинто Шельси (1905–1988, Италия) и Жан Барраке (1928–1973, Франция). Каждый из них занимал изолированное положение в музыкальном пейзаже своего времени и на протяжении большей части жизни держался в стороне от музыкального истеблишмента; все они лишь изредка попадали в фокус внимания СМИ и звездных исполнителей; никто из них не преподавал в консерваториях, академиях, университетах; если они и получали престижные заказы, то крайне редко и почти случайно. Между тем все четверо – в высшей степени оригинальные творцы, создатели уникальных в своем роде художественных миров. Их творчество уже достаточно широко признано, но специальная литература о них все еще небогата. Настоящая книга призвана отчасти восполнить пробел, существующий в русскоязычной литературе.

Для специалистов и любителей, интересующихся музыкой XX века.

*В оформлении обложки использована «Композиция» Юрия Злотникова.
Конец 1980-х. Из собрания Р.Д. Бабичева*

ISBN 978-5-98287-142-8

© Л.О. Акопян, текст, 2019

© Государственный институт
искусствознания, 2019

© И.Б. Трофимов, оформление, 2019

СОДЕРЖАНИЕ

4	ПРЕДИСЛОВИЕ
7	I. ЭДГАР ВАРЕЗ
93	II. РОБЕРТО ГЕРХАРД
174	III. ДЖАЧИНТО ШЕЛЬСИ
237	IV. ЖАН БАРРАКЕ
308	УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН
315	БИБЛИОГРАФИЯ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Уже давно стало трюизмом утверждение, что музыкальная культура – это не только наследие величайших, великих и «просто» крупных композиторов, но и результаты менее заметного труда творцов второго, третьего и последующих рядов. Более того, благодаря начавшемуся четверть века с лишним назад и все еще активно продолжающемуся процессу воскрешения забытых композиторских имен стало ясно, что музыка авторов, традиционно относимых ко второму, третьему и прочим рядам, не только не заслуживает пренебрежения, но зачастую наделена подлинным своеобразием, способна вызвать живой отклик и доставить эстетическое удовольствие. Случаи таких композиторов, как Иоганн Фридрих Фаш, Йозеф Мартин Краус, Хуан Крисостомо Арриага, Шарль-Валантен Алькан или Жорж Онсло, чьи имена несколько десятилетий назад были известны лишь узкому кругу специалистов и знатоков, а ныне снискали, можно сказать, определенную популярность среди музыкантов и меломанов разных стран благодаря многочисленным, широко тиражируемым записям, убедительно доказывают, что извлечение подобных фигур из забвения – не кампания по искусственной гальванизации; этот процесс порожден реальной потребностью музыкально просвещенной части человечества в обновлении, расширении и обогащении репертуара.

В музыке XX века иерархия ценностей устоялась в значительно меньшей степени, чем в музыке барокко, классицизма и романтизма, поэтому в связи с целым рядом композиторов все еще существует вопрос реальной исторической и художественной значимости их наследия. Конечно, Богуслава Мартину, Дариуса Мийо или Эрнста Кржженека едва ли – перефразируя слова героя старого фильма «Доживем до понедельника» – когда-либо «переведут в первостепенные» (не называю других, имя которым легион). Но помимо явно перво- и непервостепенных мастеров в XX веке были и такие, по отношению к которым вопрос «перевода» куда бы то ни было выглядит неуместно, ибо их принадлежность к той или иной из «степеней» совершенно неопределенна.

В условиях сложившегося в искусстве XX века беспрецедентного плюрализма направлений и национальных школ шансы художника и его творческого наследия оказаться, так сказать, на обочине «большой» (или, пользуясь популярным ныне термином, «мейнстримной») истории музыки резко возросли по сравнению с любой из предыдущих эпох. Образ

музыкальной культуры каждой отдельно взятой страны и всего музыкально просвещенного мира формируется на основании концертной жизни, отзывов критиков и музыковедов; так создается иерархия композиторов и их произведений, из которой легко выпадают те, кому по тем или иным объективным или субъективным причинам «не повезло», поскольку они оказались дистанцированы от основных линий исторического развития новой музыки и от структур «большой» концертной жизни. На протяжении большей части профессиональной жизни, а иногда и после смерти им уготована судьба аутсайдеров. Нет нужды говорить, что слово «аутсайдер» я употребляю в нейтральном модусе, без отрицательных и пренебрежительных коннотаций, исходя из этимологии: *outsider* – чужой, тот, кто находится вне, снаружи, за пределами (в данном случае – вне течения «большой» музыкальной жизни с ее устоявшимися структурами). С теми же основаниями можно было бы использовать термин «маргинал» – тот, кто находится «на полях» (*en marge*) музыкального «мейнстрима». Упомянутые Фаш, Краус, Арриага, Алькан и Онсло, безусловно, были именно аутсайдерами или маргиналами музыки своего времени, причем у каждого из них – своя, неповторимая история «маргинализации».

Свои безусловно поучительные, часто драматические, иногда трагические истории есть и у аутсайдеров музыки XX века – создателей достаточно оригинальных художественных миров (а не просто эпигонов), которые по тем или иным объективным или субъективным причинам не сумели выйти, грубо говоря, на широкий рынок. Одни из них умерли слишком молодыми (Руди Штефан, Алексей Станчинский, Чарлз Томлинсон Гриффс, Лили Буланже), другие формировались и/или работали в стороне от крупных центров (тот же Гриффс, Никос Скалкоттас, Конлон Нэнкэрроу), третьи надолго самоустранились от активного участия в музыкальной жизни (Кайхошру Шапурджи Сорабджи, Яни Христу), казались современникам слишком экстравагантными в своей музыке и/или в своем общественном поведении (Джордж Антейл, Руд Ланггор, Клод Вивье), оказались в тени более деятельных современников (Манфред Гурлитт, Карел Гуйваартс) и т.п. К большинству упомянутых композиторов применимы слова, высказанные неким критиком по поводу одного из опусов яркого маргинала по собственному выбору, датского композитора Руда Ланггора: «Эта музыка находится вне любого из [существующих] стилей и вместе с тем обладает несомненной ценностью».

В качестве персонажей этой книги избраны четыре выдающихся мастера, к которым определение «аутсайдер» приложимо с полным основанием. Каждый из них занимал изолированное положение в музыкальном пейзаже своего времени и на протяжении большей части жизни держался в стороне от музыкального истеблишмента; все они лишь изредка попадали в фокус внимания СМИ и звездных исполнителей; никто из них не преподавал в консерваториях, академиях, университетах; если они и получали престижные заказы, то крайне редко и почти случайно. Конечно, их наследие удостоилось определенного исполнительского и исследовательского внимания – в противном случае оно так и осталось бы вещью

в себе, – но литература о них в целом небогата. Первые развернутые очерки их жизни и творчества на русском языке были написаны автором этих строк и опубликованы в разных изданиях в 2000-м и 2011–2013-х годах. Здесь они представлены в переработанном и отредактированном виде.

Если бы настоящая книга печаталась в 1990-х или даже в 2000-х, к ней необходимо было бы приложить компакт-диск с отрывками из произведений ее героев. Но ныне, очевидно, без этого можно обойтись, поскольку их музыка с некоторых пор легко доступна на YouTube и других интернет-ресурсах.

Выражаю глубокую благодарность М. Саркисян, Т. Уилсон, Э. Эркен и П. Фейрклаф за помощь, оказанную на стадии сбора материалов для этих очерков. Особая благодарность – А.В. Лебедевой-Емелиной за помощь в подготовке нотных примеров.

ЭДГАР ВАРЕЗ

(1883–1965)¹

В пантеоне музыки XX века место франко-американского композитора Эдгара Вареза – рядом с Веберном: именно этим двум музыкантам суждено было на равных правах, почти во всех существенных отношениях дополняя друг друга, сыграть определяющую роль в формировании облика послевоенного западного авангарда. Имея в виду, что Варез, в отличие от Веберна, у нас пока мало известен, постараемся предварительно охарактеризовать его творчество, так сказать, от противного. Делом всей жизни Веберна стала тщательно разработанная система, позволившая структурировать музыкальное целое, исходя из минимума исходных элементов; Варез же всю жизнь был непримиримым противником каких бы то ни было систем, а в его художественных и эстетических концепциях идеи единства, целостности, экономии средств никогда не играли существенной роли. Веберну удалось радикально обновить пространственно-временные отношения между звуками в их идеальном, чисто структурном аспекте; экспериментаторский пафос Вареза относился в особенности к материальным носителям звука. Поэтика музыки Веберна – это абсолютный триумф равномерной двенадцатиступенной темперации; Варез воспринимал темперацию как искусственно навязанную схему, лишившую музыку той свободы, которой она заслуживает и которую ей необходимо вернуть. Веберн мыслил самодовлеющими, изолированными друг от друга точками; наиболее обычная структурная единица в музыке Вареза – характерная короткая тема, вступающая в отношения с другими аналогичными темами и с чуждой, часто

¹ Этот текст был написан в 1990-х и впервые опубликован в 2000 году в сборнике «XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы» (М., ГИИ, 2000, С. 3–97). Воспроизвожу его с небольшими дополнениями и изменениями, обращая внимание читателя на то, что за прошедшие полтора десятилетия зарубежная литература о композиторе пополнилась по меньшей мере двумя важными позициями: *Clayson A. Varèse. London: Sanctuary, 2002*; *Edgard Varèse. Composer. Sound Sculptor. Visionary / Ed. by F. Meyer, H. Zimmermann. Woodbridge: The Boydell Press, 2006*.

агрессивной средой. Веберновский метод работы с сериями сообщает его музыке свойство, которое можно было бы условно обозначить как изотропность – понимая под этим качественную однородность музыкальной материи во всех точках звукового пространства; что касается музыки Вареза, то она в высшей степени анизотропна: в каждой данной точке пространства варезовской партитуры может сосуществовать несколько качественно различных родов музыкальной материи (как именно это выглядит с более специальной музыковедческой точки зрения, мы попытаемся показать в дальнейшем). Говоря о Веберне, принято подчеркивать его пристрастие к тишине; у Вареза же обращают на себя внимание прежде всего большие, иногда просто огромные объемы звучания. Наконец, Веберн – это композитор «с историей», глубоко укорененный в традиции своей культуры и за время, прошедшее между ранними опытами и опусом 31, претерпевший совершенно логичную эволюцию, все этапы которой, до тонкостей, могут быть прослежены по партитурам; Варез же скорее космополитичен, в музыкальном пейзаже своего времени он занимал изолированное положение, генезис его творчества прослеживается с трудом. Именно поэтому Веберна, особенно позднего, так любят музыковеды: его отношения с музыкальными предками вполне прозрачны, а его формы легко обозримы и поддаются логически выверенной редукции до стройных, красивых схем. Варез же – этот «музыкальный сирота» (недаром он так любил повторять фразу из популярной повести Жюль Ренара «Рыжик»: «Не всякому выпадает счастье родиться сиротой») или, как его однажды назвал Булез, «маргинал»¹, – органически неудобен, странен, угловат, взрывчат, асимметричен; чего стоит хотя бы одна только его знаменитая, так поразившая Стравинского фраза: «Мне нравится известного рода неуклюжесть в произведении искусства»². Присущая Варезу «неуклюжесть», «неправильность», иногда даже прямая нецивилизованность эстетического (а в некоторых аспектах также и жизненного) поведения стала отнюдь не последней причиной того, что его наследие пока не удостоилось обширной аналитической литературы – при том, что мемуарно-биографических источников о нем много, и они полны колоритных подробностей³.

¹ В тексте к буклету концерта по случаю кончины Вареза (1965). Цит. по: *Boulez P. Orientations*. London: Faber & Faber, 1986. P. 497–498.

² *Стравинский И.* Диалоги. Л.: Музыка, 1971. С. 117. Ср. также: *Stempel L. Varèse's "Awkwardness" and the Symmetry in the Frame of 12 Tones: an Analytic Approach* // *The Musical Quarterly*. 1979. Vol. 65 (2). P. 149–150.

³ Первый фундаментальный аналитический труд, более или менее полно охватывающий музыку Вареза, появился только через двадцать с лишним лет после его смерти: *Bernard J. W. The Music of Edgard Varèse*. New Haven; London: Yale University Press, 1987. Развернутый критический отзыв на эту книгу: *Guck M.A. Varèse Bound* // *Perspectives of New Music*. 1992. Vol. 30 (2). Крупная аналитическая монография о музыке Вареза на немецком языке: *Motte-Haber H. de la. Die Musik von Edgard Varèse: Studien zu seinen nach 1918 entstandenen Werken*. Hofheim: Wolke Verlag, 1993. Специально роли тембра в музыке Вареза посвящен

Все это не могло не отразиться и на том, насколько часто имена обоих композиторов фигурируют в концертных программах и в каталогах звукозаписывающих фирм. Правда, с одной стороны, Веберн явно не принадлежит к числу тех, кто пользуется популярностью у широкой публики, а с другой стороны, о Варезе едва ли стоит говорить как о художнике незаслуженно забытом или злонамеренно отодвинутом в тень¹, но тем не менее нельзя отрицать очевидного: Веберн – пусть для определенного, достаточно специфического круга – в течение нескольких десятилетий был по-настоящему

раздел книги: *Erickson R. Sound Structure in Music. Berkeley etc.: University of California Press, 1975. P. 47–57.* Тембровая организация пьесы «Ионизация» рассмотрена в обширной статье: *François J.-Ch. Organization of Scattered Timbral Qualities: A Look At Edgard Varèse's "Ionisation" // Perspectives of New Music. 1991. Vol. 29 (1).* Упомянем также книги, носящие преимущественно биографический характер: *Varèse L. A Looking-Glass Diary. Vol. 1: 1883–1928. London: Davis-Poynter, 1972* (мемуары вдовы композитора); *Ouellette F. Edgard Varèse. New York: Da Capo Press, 1981* (первая фундаментальная биография Вареза, написанная франко-канадским литератором; ее оригинальное французское издание вышло в парижском издательстве Seghers в 1966 году); *Jolivet H. Varèse. Paris: Hachette, 1973*; *Vivier O. Varèse. Paris: Seuil, 1973* (в отличие от предыдущих трех, эта книга написана профессиональным музыковедом, и поэтому собственно музыкальные аспекты трактуются в ней более основательно). Краткий, но весьма информативный обзор музыки Вареза приложен к посмертному изданию его интервью: *Charbonnier G. Entretiens avec Edgard Varèse, suivis d'une étude de son oeuvre par Harry Halbreich. Paris: Belfond, 1970.* О Варезе см. также: *Peyser J. Twentieth-Century Music. The Sense Behind the Sound. New York: Schirmer, 1980. P. 141–182.* Тексты самого композитора собраны в книге: *Varèse E. Ecrits. Paris: Christian Bourgois, 1983.* Есть еще ряд статей в различных периодических изданиях; по ходу изложения мы будем ссылаться на некоторые из них. На русском языке, помимо очень интересных замечаний Стравинского (*Стравинский И. Диалоги... С. 116–120*), нам известна только одна небольшая по объему специальная статья: *Шохман Г. Эдгар Варез – апостол музыкального радикализма // Советская музыка. 1988, № 11.* Кроме того, в № 3 «Советской музыки» за 1990 год напечатаны два эссе о Варезе, принадлежащие перу его друга, выдающегося кубинского поэта и прозаика Алехо Карпентьера.

¹ Дискография музыки Вареза, долгое время не слишком богатая, за последние два десятилетия значительно выросла. До середины 1990-х наибольшей известностью пользовались две антологии: старая, Роберта Крафта, и новая, более полная, Пьера Булеза (обе на дисках Columbia / Sony). Меньшую популярность приобрела антология, записанная под управлением парижского дирижера Константина Симоновича (EMI). В 1950–80-х образцовые записи отдельных произведений Вареза были осуществлены, в частности, такими дирижерами, как Фридрих Церха (Candide), Морис Абраванель (Vanguard), Жан Мартинон (RCA), Зубин Мета, Кристоф фон Донхани (Decca), Артур Вайсберг (Nonesuch), Жильбер Ами (Adès). «Ионизацию» записал ансамбль «Страсбургские ударные» (Philips). Пьеса «Плотность 21,5» для флейты соло зафиксирована в многочисленных интерпретациях. Летом 1995 года в Лионе прошел фестиваль музыки Вареза. Художественный руководитель фестиваля, дирижер Кент Нагано, осуществил запись нового собрания произведений Вареза для фирмы Erato. Еще одно собрание, включающее первую в истории запись первой редакции «Америк», вышло в 1990-х на дисках фирмы Деcca (дирижер Риккардо Шайи). В 2000-х новые записи произведений Вареза осуществил Булез (DGG), а фирма Naxos выпустила полного Вареза под управлением Кристофера Линдона-Джи.

модным художником (что, конечно, отражало реальный, не поверхностный общественный интерес к этой фигуре), тогда как Варез в этом смысле не был моден никогда. Между тем ныне, кажется, можно констатировать, что потенциал влияния веберновской музыки в целом исчерпан, его эстетика отошла в область рутинных, неактуальных материй, и на музыкально-историческом горизонте не видно никаких знаков, которые могли бы обещать скорое возвращение Веберна в фокус общественного интереса. На этом фоне с особой выразительностью высвечиваются качества, присущие искусству Вареза и столь дефицитные в нашу анемичную и маньеристическую эпоху, – неумная витальная энергия, уверенный, широкий артистический жест, постоянное ощущение здоровой и естественной архаической основы.

* * *

Жизненный путь Эдгара Виктора Ашиля Шарля Вареза был долог, извилист и богат событиями. Он родился 22 декабря 1883 года в Париже, в семье инженера и предпринимателя Анри Вареза (как тут не вспомнить, что отец Веберна, родившегося всего тремя неделями раньше, также был инженером и деловым человеком!). Детство и ранняя юность будущего композитора были окрашены в цвета двух необычайно интенсивных страстей: непримиримой ненависти к отцу и преданной любви к деду с материнской стороны. В музыковедческих писаниях, во избежание дилетантизма, следует воздерживаться от психоаналитических спекуляций; и все же при рассмотрении казуса Вареза очень трудно удержаться от мысли, что его яростный эстетический бунт, сочетавшийся со всячески подчеркиваемой симпатией к архаике, к забытым мастерам далекого прошлого, был обусловлен «эдиповым комплексом». Как бы то ни было, ненависть к отцу и любовь к деду Варез пронес через всю жизнь. Уже в зрелом возрасте, вспоминая отца, он неизменно раздражался фразой: «Мне следовало убить этого мерзавца!» – и, по контрасту: «Единственная унаследованная мною ценность – это память о моем бургундском деде»¹.

Отец Вареза, «жесткий и безжалостный деловой человек характерной для девятнадцатого века формации»², был итальянских (пьемонтских) аристократических кровей. Композитор считал итальянскую линию в своем роду носителем некоего дьявольского начала и всецело на счет ее воздействия относил те приступы беспричинной ярости, которым он был подвержен почти до конца жизни (и которые, надо сказать, явственно слышатся в его музыке)³. Справедливости ради нужно отметить, что

¹ Varèse L. A Looking-Glass Diary... P. 18–19.

² Ouellette F. Edgard Varèse... P. 7.

³ Еще одну параллель «Веберн–Варез» находим в дневнике итальянского композитора Луиджи Даллапикколы (запись от 29 июня 1951 года): «В 1942 году мне довелось присутствовать при вспышке веберновского, а ныне – при вспышке варезовского гнева. Выглядело это совершенно по-разному, но одинаково интересно и поучительно» (нам, основываясь на впечатлениях от музыки обоих мастеров, остается только догадываться – как именно) (цит. по: Varèse L. A Looking-Glass Diary... P. 22).

в старости Варез – прежде на любые вопросы о своем происхождении отвечавший, что он «сам себе предок», – все-таки начал проявлять кое-какой интерес к своей родословной и выдвинул предположение о возможной связи своей персоны с итальянским композитором XVI века Фабио Варезе и жившим в XVII веке автором мотетов и месс Джованни Батиста Варезе. В остальном никакой музыкальной наследственности у Вареза не было; правда, отец имел обыкновение играть на скрипке под фортепианный аккомпанемент матери, но этот тип музицирования не вызывал в будущем композиторе ничего, кроме отвращения.

Дед Вареза и, одновременно, родной дядя знаменитого пианиста Альфреда Корто, Клод Корто, был бургундским крестьянином, занимался виноделием. Внуку он казался чем-то вроде «сельского Сократа»¹. Именно Клод Корто взял на себя миссию воспитания внука с самых первых недель его жизни: поскольку новорожденный явно мешал Варезу-старшему, от него поспешили избавиться, отправив его к деду в Ле-Вийяр (Le Villars) – деревню на берегу Соны, близ города Турню, приблизительно на полпути между Дижоном и Лионом. Впоследствии композитор при всяком удобном случае подчеркивал, что впечатления детства, проведенного в этом по-раблезиански пышном «краю камня и вина»², стали основным фактором, определившим всю его жизнь и творчество. Впечатления эти были разного рода: акустические (сирены пароходов, плывших по Соне, пронзительное *cis* проезжавшего мимо деревни локомотива), навеянные природными явлениями (река, внушавшая мысли о дальних странах и путешествиях, грандиозный вид Альп на горизонте) и собственно эстетические. «Если в моей музыке, – говорил Варез, – есть хоть какая-то сила и хоть какая-то красота, то я всецело обязан ими базилике святого Филибера»³, – романской церкви в Турню и одному из многих средневековых архитектурных памятников в этой части Франции.

Через некоторое время Варезу пришлось вернуться в Париж, чтобы поступить там в школу. Жизнь в родительском доме была едва выносимой; лишь присутствие деда и бабки, которые тогда владели в Париже быстро, и ежегодные каникулы в деревне приносили хоть какое-то облегчение. Но в 1892 году бабка умерла, и девятилетнему будущему композитору пришлось последовать за родителями в Турин, крупнейший промышленный город Италии, с которым у Анри Вареза были связаны какие-то деловые интересы. Вскоре к семье Варезов присоединился Клод Корто, так что у ребенка и здесь появилась отдушина; впрочем, в воспоминаниях Вареза Турин так и остался ненавистным, мрачным местом, а все его архитектурные красоты – мелкими, лишенными жизни (в качестве антитезы Турину Варез не уставал хвалить Нью-Йорк – город безусловно менее красивый, но зато полный стихийной жизни и неподдельного величия).

¹ *Ouellette F.* Edgard Varèse... P. 6.

² *Vivier O.* Varèse... P. 4.

³ *Varèse L.* A Looking-Glass Diary... P. 67.

И все же Турин сыграл в жизни Вареза существенную роль, поскольку именно с этим городом оказались связаны его самые ранние музыкальные впечатления и, в частности, первое в жизни посещение симфонического концерта. Особенно поразил юного Вареза «Послеполуденный отдых фавна». Этому потрясению можно приписать некоторые пристрастия, характерные для его зрелого творчества, – например, склонность начинать свои опусы с *solí* духовых. Под воздействием первого знакомства с серьезной музыкой, еще толком не зная музыкальной грамоты, Варез осуществил свой первый творческий опыт: сочинил и разыграл с друзьями оперу по повести Жюль Верна «Мартин Пас». Характерно, что в качестве литературного источника он выбрал не приключения в обычном жюльверновском стиле, а не лишенное романтического колорита повествование о мятежном индейце, кончающем свои дни среди дикого горного племени. Отсюда ведет прямой путь к *Ecuatorial* – партитуре, вдохновленной невероятно далекими от европейской цивилизации ритуальными текстами индейцев доколумбовой эпохи. «Человеческое, слишком человеческое» всегда интересовало Вареза лишь в той мере, в какой оно соприкасалось с неукротенной природной стихией.

Варез-старший сделал все, что было в его силах, дабы перекрыть сыну пути к систематическому музыкальному образованию; он хотел видеть сына таким же инженером и деловым человеком, каким был он сам, и поэтому запер на ключ стоявший в квартире рояль, чтобы мальчик не отвлекался от занятий наукой. Тем не менее Варез ухитрился тайком взять несколько бесплатных уроков гармонии и контрапункта у директора туринской консерватории, довольно известного композитора Джованни Больцони. К тому же он научился играть на ударных инструментах, выступал в составе консерваторского оркестра и даже как-то заменил отсутствующего дирижера на репетиции «Риголетто». Впрочем, основные интересы Вареза были сосредоточены не столько на собственно музыке, сколько на загадках и проблемах естественнонаучного свойства, которые он – что для среднего, обычного человека, даже подростка, не слишком характерно – воспринимал скорее в отвлеченно-эстетическом ключе. Так, большое впечатление на него произвело вычитанное в какой-то книге по географии сообщение, будто африканская река Замбези складывается из множества потоков различной скорости; отсюда сам композитор выводил свою позднейшую увлеченность неконгруэнтными (то есть движущимися хотя и рядом, но не вместе) звуковыми потоками. Аналогично, с эстетических позиций он воспринимал законы акустики (смолоду Варез был преданным и усердным читателем знаменитого физика и натурфилософа Гельмгольца и особенно восхищался его экспериментами с сиренами, в результате которых получались необыкновенно стройные и красивые параболические и гиперболические конфигурации), астрономии, кристаллографии и других наук о микро- и макромире. Трудно было бы ожидать, что с такими данными из него выйдет хороший инженер. Впрочем, вопрос профессиональной ориентации Вареза решился достаточно скоро и при трагических обстоятельствах. В 1900 году, совсем

еще молодой, умерла его мать, оставив сиротами помимо Эдгара (который был первенцем) еще четверых детей. Незадолго перед смертью мать будто бы подозвала старшего сына и сказала ему: «Береги братьев, твой отец – убийца»¹. Вскоре отец женился повторно; в один прекрасный день 1903 года Эдгар случайно оказался свидетелем бурной супружеской ссоры и, вступившись за мачеху, поднял руку на отца. Сразу после этого будущий композитор уехал в Париж и больше своего отца не видел.

Такова «официальная», авторизованная версия событий детства и отрочества будущего композитора. Судя по ней, уже тогда сложились все существенные черты его характера и в основном определился круг его творческих интересов.

* * *

В Париже Варезу предстояло провести несколько бурных лет. Преодолев короткий, но очень тяжелый период лишений, в 1904 году он по протекции своего близкого родственника Альфреда Корто² поступил библиотекарем в Певческую школу (Schola Cantorum) и тогда же стал студентом этого знаменитого в свое время учебного заведения, ориентированного, в частности, на всестороннее изучение старинной музыки. В годы учебы в Певческой школе Варез увлекся музыкой от Леонина и Перотина до Марка-Антуана Шарпантье, к которому питал особое пристрастие. Позднее он говорил о старых мастерах: «Многие из них мои закадычные друзья, и все – уважаемые коллеги. Это не святые мумии; больше того, все они живы»³.

Старинную музыку Варез изучал под руководством основателя Певческой школы Шарля Борда (Bordes); в классе Альбера Русселя он проходил контрапункт и фугу, а в классе самого авторитетного педагога школы, Венсана д'Энди – композицию, анализ и дирижирование. Пробуждение чувства неприязни к д'Энди – который, стремясь воспитать учеников по собственному образу и подобию, относился к ним «по-отечески», что с точки зрения Вареза было абсолютно неприемлемо, – наступило очень скоро; через много лет в разговоре со Стравинским Варез позволил себе назвать д'Энди «не просто ублюдком, а сверхублюдком»⁴.

¹ Varèse L. A Looking-Glass Diary... P. 26.

² Вскоре будущему знаменитому пианисту предстояло пополнить коллекцию неприятных Варезу людей: композитор считал его снобом и выскочкой, из карьеристских соображений скрывающим от высшего парижского общества (где он стремился занять прочное место) правду о своих крестьянских корнях, которыми сам Варез с детства привык гордиться. См.: Varèse L. A Looking-Glass Diary... P. 74–75.

³ Ouellette F. Edgard Varèse... P. 14.

⁴ Стравинский И. Диалоги... С. 118 (в этом источнике русский перевод слов Вареза существенно смягчен по сравнению с оригиналом). Отметим, что, если верить Стравинскому, аналогичной характеристики удостоились от Вареза и другие его учителя – Руссель и Видор; это противоречит прочим мемуарным источникам, согласно которым личные отношения Вареза с этими двумя музыкантами складывались благоприятно (см., например: Vivier O. Varèse... P. 13–14).

К периоду недолгого обучения в Певческой школе относится дебют Вареза на дирижерском поприще: при Народном университете квартала Сент-Антуан он основал хор, с которым исполнял старинную музыку. Надо сказать, что хоровое дирижирование продолжало привлекать Вареза в течение всей его жизни.

Год 1905-й в жизни Вареза был отмечен любопытным эпизодом: на короткое время он сделался личным секретарем и помощником Огюста Родена. По мнению второй жены композитора, решающее влияние на выбор Родена оказала «красивая, даже слишком красивая» внешность юноши¹. Дело кончилось бурной ссорой на почве слишком уж «отеческого» отношения знаменитого скульптора к своему новообретенному другу и протеже. В функции секретаря Родена Варезу наследовал Райнер Мария Рильке.

В 1906 году Варез бросил Певческую школу и поступил в консерваторию, где стал учеником известного композитора и органиста Шарля Видора. Судя по всему, ему очень скоро удалось достичь определенных успехов и приобрести известность в артистических кругах. Об этом свидетельствуют не только его собственные воспоминания поздних лет («благодаря своей ловкости в жонглировании контрапунктическими штучками я сделался чем-то вроде консерваторской достопримечательности»²), но и некоторые более объективные документы. Сохранилось, например, написанное в 1907 году, довольно загадочное по общему тону письмо Массне, где есть, в частности, такие слова: «Мой дорогой Варез, очень хочу на деле доказать Вам, до какой степени я в Вас заинтересован»³. Тогда же Варез познакомился с Дебюсси, несколько позднее – с Равелем. Симпатия Дебюсси к молодому Варезу также документирована несколькими сохранившимися письмами⁴. Кроме того, в круг знакомств Вареза входили чуть ли не все «левые» художники и литераторы тогдашнего Парижа: Пикассо, Модильяни, Миро, Грис, Гонсалес, Глез, Пикабия, Жакоб, Аполлинер... В поздние годы он любил советовать младшим: «Всегда общайтесь только с элитой»⁵; трудно сказать, насколько своим человеком был молодой Варез в парижской артистической элите 1900-х годов, но то, что его там хорошо знали, не подлежит сомнению.

Несомненно и то, что своей репутацией Варез мог быть обязан чему угодно, но только не конкретным, вошедшим в живой художественный обиход музыкальным произведениям. К начальному периоду обучения в консерватории относится первая и на долгие годы единственная нотная публикация Вареза – романс на широко известные стихи Поля Верлена *Un grand sommeil noir* («Душу сковали мрачные сны»⁶; немного времени спустя тот же текст будет положен на музыку Стравинским). Это откровенное подражание Дебюсси, с характерными параллельными пустыми

¹ Varèse L. A Looking-Glass Diary... P. 32–33.

² Charbonnier G. Entretiens avec Edgard Varèse... P. 25; Vivier O. Varèse... P. 14.

³ См.: Varèse L. A Looking-Glass Diary... P. 41.

⁴ См., в частности: Varèse L. A Looking-Glass Diary... P. 91, 112–113.

⁵ Vivier O. Varèse... P. 17.

⁶ Перевод Степана Митусова.

квинтами в низком регистре фортепиано (любопытно, что почти то же самое есть и в одноименном романсе Стравинского) и почти точной цитатой завершающих аккордов IV акта «Пеллеаса и Мелизанды»¹. Тогда же или несколько позднее им был написан (или, по меньшей мере, начат) ряд более значительных произведений. Среди них – симфоническая поэма «Прелюд на конец дня», вдохновленная поэмой «Конец дня» друга композитора Леона Дёбеля (Deubel). Партитура находилась на хранении у поэта и бесследно исчезла после его самоубийства в 1913 году. Известны заглавия и некоторых других ранних оркестровых вещей: «Три пьесы для оркестра», «Песнь отроков», «Романская рапсодия», вдохновленная собором святого Филибера... Но, помимо этих разрозненных данных, о раннем творчестве Вареза неизвестно ровным счетом ничего; характерно, что не больше сведений есть и о творчестве позднейшем (вплоть до начала 1920-х годов).

В 1906 году Варез не сумел выиграть Римскую премию, но годом позже удостоился «художественной стипендии города Парижа». Вскоре, однако, он благополучно рассорился с очередным высоким покровителем – директором консерватории Форэ – и не просто бросил учебу, а, спасаясь «от академической глупости <...> и порока интеллектуализма»², покинул Париж и с молодой женой, актрисой Сюзанн Бинг, перебрался в Берлин. Поступок этот был не просто рискованным – имея в виду как незнание Варезом немецкого языка, так и то обстоятельство, что с «академической глупостью и пороком интеллектуализма» в Берлине дела обстояли, кажется, не лучше, чем в Париже, – но и, вообще говоря, в высшей степени не характерным для представителя традиционно антигерманской культуры³. Впрочем, в свете экзистенциальной варезовской «неуклюжести» такой жест ни в коей мере не выглядит неестественным. Позднее, дабы обосновать *post factum* свой выбор, Варез в характерном для себя стиле говорил: «Я ведь не просто француз, я бургундец, то есть германец»⁴.

* * *

Берлинский период биографии Вареза продлился свыше шести лет – с конца 1907 до начала 1914 года. Начинался он весьма многообещающе. Молодому Варезу протежировали знаменитый дирижер Карл фон Мук, либреттист опер Р. Штрауса Гуго фон Гофмансталь, несколько позднее и сам Штраус. Варез сделался модным (особенно среди наезжавших в Берлин скандинавов) педагогом композиции, удостоился престижной артистической стипендии. В 1908 году он организовал большой смешанный хор, получивший название «Симфонического хора». В качестве хорового дирижера Варез участвовал в спектаклях Макса Райнхардта «Сон в летнюю ночь» и «Фауст» с музыкой, соответственно, Мендельсона и Шумана.

¹ Stempel L. Not Even Varèse Can Be an Orphan // The Musical Quarterly. 1974. Vol. 60 (1). P. 60.

² Стравинский И. Диалоги... С. 118.

³ Правда, нечто подобное, руководствуясь сходными соображениями, спустя шестьдесят лет совершил Булез.

⁴ Varèse L. A Looking-Glass Diary... P. 48.

Особенно важную роль в жизни Вареза сыграло знакомство с другим подобным ему «безродным космополитом», чье влияние определило всю его дальнейшую творческую жизнь. Речь идет о Бузони, которого один из биографов Вареза, пользуясь известной сократовской метафорой, назвал его «повивальной бабкой»¹. Конечно, Бузони-виртуоз и создатель бра-вурных концертных обработок не имел никаких шансов завоевать симпатию такого человека, как Варез (удивительный, все еще не оцененный по достоинству «Доктор Фауст» тогда еще не был даже начат). Но Бузони был еще и автором смелой, можно сказать визионерской книги «Эскиз новой эстетики музыкального искусства» (*Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst*, 1907²), в которой предугадал, в частности, пути развития атональности и введение в европейскую музыку нетемперированных систем организации звукового пространства. Идеи Бузони, обобщенные в максиме: «Музыка рождена свободной, и ее предназначение – вернуть себе свободу», оказались точным выражением тогдашних варезовских исканий и произвели на молодого композитора, по его собственному признанию, ошеломляющее впечатление. Причиной «несвободы» музыки, по мнению Бузони, стал императив следования традиционным, устоявшимся схемам; не преувеличивая можно сказать, что вся творческая деятельность Вареза явилась реализацией призыва Бузони вернуться к «естественному разворачиванию мотивов», не скованному «архитектоническими, акустическими и эстетическими догмами»³.

Почти сразу после первой встречи Бузони и Варез, несмотря на разницу в возрасте, стали близкими друзьями⁴. В интервью 1953 года Варез так говорил о музыкантах, с которыми судьба свела его в юности и которым он был особенно обязан: «Мне повезло, ибо моими крестными отцами были четверо великих: Дебюсси, Штраус⁵, Бузони и Мук⁶ – люди

¹ Ouellette F. Edgard Varèse... P. 23–24.

² Русский перевод: Бузони Ф. Эскиз новой эстетики музыкального искусства / Перев. и предисл. В. Коломийцова. СПб.: А. Дидерихс, 1912.

³ Вообще говоря, роль Бузони как «повивальной бабки» для модернистов того времени трудно переоценить. В частности, его непосредственным влиянием объясняется очень многое в творчестве таких ранних русских «атоналистов», как Артур Лурье, Ефим Голышев и Лео Орнштейн. См. об этом: Górowy D. Arthur Lourié und der russische Futurismus. Laaber: Laaber-Verlag, 1993. S. 26–37.

⁴ Воспоминания Вареза о Бузони см. в: Varèse L. A Looking-Glass Diary... P. 49–52.

⁵ Нужно отметить, что в зрелом возрасте Варез охладел к музыке Штрауса; «Электру» продолжал любить, но о «Кавалере розы» отзывался однозначно: «дерьмо». См.: Varèse L. A Looking-Glass Diary... P. 89–90.

⁶ Особую симпатию у Вареза вызывало то, как этот дирижер относился к новой, незнакомой музыке. Варез любил цитировать следующие слова Мука: «Я иногда играю музыку, которую не люблю, но о которой твердо знаю, что она обладает значительными достоинствами. И как раз потому, что она мне не нравится, мой долг – как можно усерднее работать над партитурой» (цит. по: Ouellette F. Edgard Varèse... P. 31). В старости судьба свела Вареза еще с одним дирижером того же типа – Германом Шерхеном, первым исполнителем «Пустынь».

исключительного ума и высочайшей культуры, с богатым воображением и широкими интересами. В отличие от очень многих музыкантов, они не были ограничены своей профессией. Они чувствовали себя как дома во всех искусствах, и общество писателей, мыслителей, поэтов и художников, вообще интеллектуалов вдохновляло их куда больше, чем общество большинства коллег»¹.

О себе также Варез любил говорить, что художники, писатели, поэты, архитекторы и ученые неизменно милее его сердцу, нежели музыканты². Именно представителю одной из таких «смежных» областей творчества – и притом не кому-нибудь, а автору «Жана-Кристофа» – мы обязаны красноречивым документом, написанным как раз в тот период, когда сочинялся этот роман: «На днях у меня был второй Жан-Кристоф. Он удивительно красив. Высокий, с красивыми черными волосами, светлыми глазами; умное и энергичное лицо, этакий юный итальянский Бетховен, писанный Джорджоне. Ему всего двадцать пять лет <...> с пятнадцати лет он бродяжничает по всей Европе – Италии, Германии, Франции, – занимаясь понемногу чуть ли не всеми оркестровыми профессиями; он – француз с примесью немецкой и итальянской кровей, и зовут его Эдгар Варез; ныне он живет в Берлине, где дает уроки музыки <...> Оркестр – его страсть. Он показал мне симфонию, озаглавленную „Бургундия“ (именно в том краю он провел свое детство); она показалась мне интересной и, в особенности, замечательно ярко оркестрованной. Он восхищается Штраусом; живя в Берлине, он так и не решился свести с ним знакомство – из страха нарваться на дурной прием и разочароваться в нем как человеке. Вообще-то он не боязлив; в данном случае его робость объясняется именно любовью к Штраусу <...>. Он рассказывал мне обо всех своих бедах, о безразличии и непроницаемости коллег, людей искусства. Бывало, что он отчаивался чуть ли не до смерти <...>. Мне приятно ощущать, что молодые независимые художники тянутся ко мне, и у них есть для этого повод: ведь я действительно могу быть им полезен, и притом не только в интеллектуальном, но даже в практическом смысле. Жан-Кристоф притягивает к себе борющихся собратьев со всего света.

Я еще не сообщил Вам о самом забавном из того, что я узнал во время своей встречи с этим Варезом. Сейчас он работает над „Гаргантюа“ (симфонической поэмой). Но ее же пишет и Жан-Кристоф! Неужели даже после этого Вы будете продолжать называть мою книгу „романом“? Моя книга – не роман. Жан-Кристоф существует в действительности. Он – повсюду вокруг нас. Я только рассказываю то, что есть. Я ничего не придумываю»³.

На правах старшего друга Ромен Роллан принял активное участие в судьбе Вареза, о чем свидетельствуют сохранившиеся письма той поры.

¹ Цит. по: Vivier O. Varèse... P. 20–21.

² Charbonnier G. Entretiens avec Edgard Varèse... P. 25; Varèse L. A Looking-Glass Diary... P. 53; Ouellette F. Edgard Varèse... P. 49.

³ Из письма Ромена Роллана к Софии Бертолини Гуэррьери-Гонзага от января 1909 года; см.: Varèse L. A Looking-Glass Diary... P. 60–61; Vivier O. Varèse... P. 22–23.

В частности, в письме Варезу от 19 января 1909 года Роллан дал развернутый отзыв о партитуре только что упомянутой «Бургундии» – симфонической поэмы, которой суждено было стать первым исполненным публично произведением Вареза. Отметив «спокойную религиозность» поэмы, влияние на ее оркестровку Штрауса и отчасти (в начале) Дебюсси, духовное родство с д'Энди (!), Роллан выразил свое общее впечатление в следующих словах: «Ваши французские качества – ясность и чистота, форма и ум, – которыми Вы наделены в высокой степени, навсегда останутся с Вами <...>. В Вашей вещи я люблю избыток юношеской силы и чистоту поэтического чувства»¹. Он же рекомендовал Вареза своему другу Штраусу в следующих выражениях: «Этот молодой француз <...> талантлив; мне кажется, что он имеет особую склонность к оркестру. По-моему, он мог бы Вас заинтересовать. В нем есть то, что Вы <...> любите больше всего на свете: жизнь»². Благодаря усилиям Штрауса удалось организовать исполнение поэмы силами Блютнеровского симфонического оркестра под управлением известного дирижера Йозефа Странски, причем, когда последний на репетиции проявил какую-то небрежность по отношению к партитуре, Штраус будто бы сделал ему в присутствии оркестра выговор: «Предупреждаю вас, Странски, будьте повежливей с моим другом Варезом, иначе вам придется иметь дело со мной»³. Посвященная любимому деду Клоду Корто, «Бургундия» в первый и единственный раз прозвучала 15 декабря 1910 года – вскоре после рождения дочери Вареза, также нареченной Клод.

Конец 1910 года, обещавший композитору столь счастливый и радикальный перелом в его судьбе, обернулся, однако, весьма драматически. Чуть ли не в день премьеры до Вареза из Франции дошла весть о смерти деда, а сама премьера закончилась грандиозным скандалом – первым в ряду многих скандалов, которым отныне суждено было сопровождать исполнения варезовской музыки. Немногочисленные доброжелательные голоса – Гофмансталя, влиятельного критика Альфреда Керра – утонули в потоке совершенно беспощадной газетной брани. Случившаяся пару лет спустя история с «Весной священной» показала, насколько благотворно может повлиять подобного рода первая, непосредственная реакция на дальнейшую судьбу смелой музыкальной новинки. Но варезовской «Бургундии», судя по всему, недоставало качеств, которые могли бы обратить скандал на премьере в рекламу. После провала «Бургундии» в начинавшейся, казалось бы, столь успешно карьере композитора наступил коллапс. Варез оставил работу над рядом партитур (в том числе над уже упомянутой симфонической пьесой или сюитой «Гаргантюа», трехактной оперой по пьесе Гофмансталя «Эдип и Сфинкс», симфоническим произведением «Больше света» – *Mehr Licht*) и, судя по всему, утратил интерес к возможности исполнения каких-то уже готовых вещей. Кроме того, в самом начале 1911 года он

¹ Цит. по: Varèse L. A Looking-Glass Diary... P. 58–59.

² Письмо от 21 февраля 1909 года, цит. по: Varèse L. A Looking-Glass Diary... P. 62.

³ Varèse L. A Looking-Glass Diary... P. 92.

ушел с поста руководителя Симфонического хора. Начиная с этого времени жизнь Вареза в Берлине делалась все более и более трудной (что, в конечном счете, привело, среди прочих последствий, к разрыву с первой женой), а наезды на родину – все более и более частыми.

В 1913 году Гийом Аполлинер, который в то время вел раздел светской хроники в одной из парижских газет, посвятил Варезу следующие явно рекламные строки: «Известный во Франции меньше, чем в Германии, где его считают одним из самых оригинальных талантов нашего времени, композитор Эдгар Варез вслед за Берлином покорит Париж»¹. К началу января 1914 года относится документ, свидетельствующий о том, что Варез был живо заинтересован в репатриации: это письмо Дебюсси мэру Бордо, в самых лестных выражениях рекомендуемое Вареза на должность дирижера оперного театра этого города². Тогда же Варезом заинтересовался легендарный импресарио Габриэль Астрюк. Он предпринял организацию большого концертного турне по городам Центральной и Восточной Европы, где Варез должен был дирижировать новинками французской музыки. Полномасштабному осуществлению этой идеи помешала война. Варез успел дать лишь один концерт: 4 января 1914 года он исполнил в Праге произведения Русселя, Дюка, Дебюсси (это была мировая премьера концертной версии «Мученичества святого Себастьяна»), а также почти забытого ныне Габриэля Дюпона (Dupont, 1878–1914; кстати, этот композитор также принадлежал к числу молодых протеже Роллана). Успех был большим; во всяком случае, пресса на все лады восхваляла талант молодого дирижера, его внешнюю привлекательность и шарм, непреодолимо воздействовавшие на оркестр³.

Вот, пожалуй, все, что можно сказать об этом периоде биографии Вареза. Все его ранние партитуры, за исключением упомянутого выше романса на текст Верлена, погибли или исчезли при разных обстоятельствах. Значительная их часть осталась в Берлине, где сгорела во время войны. Злополучная «Бургундия» «дожила» до начала 1960-х, но в конце концов Варез уничтожил и ее. Еще один любопытный ранний проект с участием Вареза – музыка к предполагавшейся в 1915 году постановке «Сна в летнюю ночь» в монмартрском цирке Медрано, – не вышел за рамки первоначальных наметок⁴.

С началом войны Варез, находившийся в тот момент в Париже, был призван в армию, прослужил некоторое время в тыловых частях, затем был освобожден из-за двустороннего воспаления легких, а 18 декабря 1915 года отбыл из Бордо в Нью-Йорк. Так в возрасте 32 лет он во второй раз начал новую жизнь.

¹ Vivier O. Varèse... P. 27; Ouellette F. Edgard Varèse... P. 40.

² См.: Varèse L. A Looking-Glass Diary... P. 112–113.

³ Varèse L. A Looking-Glass Diary... Ibid. P. 111–112.

⁴ Сценарий должен был написать Жан Кокто, декорации – Альбер Глез. В качестве дирижера предполагался сам Варез, а среди потенциальных авторов музыки помимо него фигурировали Сати, Равель, Флоран Шмитт и Стравинский. См.: Varèse L. A Looking-Glass Diary... P. 115–117.

* * *

Как некогда в Берлине, в Нью-Йорке Варез оказался без знания языка и почти без денег. Во всей Америке он знал только одного музыканта – Карла Мука, ставшего к тому времени главным дирижером Бостонского симфонического оркестра. Именно Мук помог сделать Варезу первые шаги на новой для него почве. Впоследствии Варез вспоминал свои первые американские годы как очень счастливое время – не в последнюю очередь потому, что именно тогда он впервые, если не считать детских лет, познал радости более или менее обеспеченной жизни¹. Он сотрудничал с фирмами грамзаписи, давал уроки, делал аранжировки для бродвейских театров и для кино, снимался в фильмах, работал в фирмах по производству и продаже роялей. Что касается собственно музыкального творчества, то первые такты своей первой вещи – «Америк» для большого оркестра – он занес на бумагу только в 1918 году. Предшествовавшее этому время было, так сказать, инкубационным периодом, в течение которого композитор пытался придать определенную форму своим смутным исканиям в области радикального обновления всего инвентаря средств музыки. Позднее он вспоминал: «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»².

В марте 1916 года одна из нью-йоркских газет опубликовала первое в жизни Вареза интервью, где он, в частности, заявил: «Необходимо обогащение нашего музыкального алфавита. Кроме того, мы крайне нуждаемся в новых музыкальных инструментах <...>. Музыканты должны подойти к этому вопросу со всей серьезностью, пользуясь помощью специалистов-инженеров. Сочиняя музыку, я всегда ощущал потребность в новых средствах выразительности. Я отказываюсь подчиняться только тому, что уже когда-то звучало. Я ищу новые технические средства, которыегодились бы для выражения самых разнообразных мыслей»³.

Содержание этих текстов напоминает о той шумной урбанистической эйфории, которой безоглядно предавались прежде всего модные в то время итальянские футуристы. Но, к счастью, это поветрие если и коснулось Вареза, то лишь в малой степени. Разделяя веру футуристов в могущество науки и технический прогресс, Варез не уставал порицать их за отсутствие критического ума и воображения. В том же интервью он резко отозвался о тенденции Маринетти и «шумовиков» к фетишизации новых инструментов самих по себе, безотносительно к выразительным качествам сочиняемой для них музыки; свою позицию он посчитал необходимым развить и уточнить, напечатав в июне 1917 года в нью-йоркском журнале *391*, издававшемся известным художником Франсисом Пикабиа

¹ Charbonnier G. Entretiens avec Edgard Varèse... P. 22.

² Цит. по: Vivier O. Varèse... P. 30.

³ Ibid. P. 30–31; Ouellette F. Edgard Varèse... P. 46–47.

(также недавним иммигрантом из Франции), следующий текст, задуманный как ответ на опубликованный несколькими годами ранее футуристический манифест Руссоло: «Все, что не рождено синтезом разума и воли, неорганично. Некоторые композиторы сводят свое творчество к одному только <...> внешнему воздействию на наши ощущения, тогда как другие подпирают свою мысль всяческой литературщиной и стремятся, расставляя фразы друг за другом в определенном порядке, оправдать или прокомментировать избранный заголовок. О протестантский образ мышления тех, кто источает скуку и работает словно из одного лишь чувства долга! <...> Почему вы, итальянские футуристы, так рабски воспроизводите вибрации нашей повседневности, ограничиваясь тем, что в ней есть поверхностного и скучного? <...> Пусть звучит музыка! Наш алфавит беден и плохо организован. Музыка, которой предстоит жить и трогать сердца, нуждается в новых средствах выразительности, и одна только наука способна впрыснуть в нее сок юности»¹.

Время для того, чтобы «зазвучала музыка», однако, наступило для Вареза не скоро (строго говоря, ранние варезовские декларации нашли свое полноценное воплощение в его музыке не раньше 1950-х, когда появилась электроника). До некоторых пор Варез параллельно пробовал силы в других искусствах. Он с удовольствием предавался занятиям живописью; сохранилось несколько его полотен в абстрактной манере. В том же номере журнала «391» он опубликовал стихи – без размера, рифмы и знаков препинания, в характерном для духа времени стиле, предвосхищающем сюрреализм:

Небо ждет
Женский смех причинил мне столько боли
Мне тяжело
Загораются звезды и река несет несчастья мира
Умозрительные представления
Солнце отказало луне в обручальном кольце
Я никогда не стану конгрессменом или послом
Пястные ладони
Мальтийский апельсин
Я распоряжусь о начале Сатурналий Бруклинского моста
Небоскребы напротив встали дыбом от изумления
Моя любовь умерла²

Впрочем, последняя строка этого стихотворения очень скоро утратила для Вареза непосредственную актуальность, ибо в конце 1917 года он встретил женщину своей жизни, Луизу Мак-Катчен (McCutcheon), по первому мужу Нортон. Впоследствии г-жа Луиза Варез стала авторитетным переводчиком французской поэзии и прозы на английский язык; ей же

¹ Цит по: Vivier O. Varèse... P. 31, 91.

² Цит по: Ouellette F. Edgard Varèse... P. 50.

мы обязаны книгой воспоминаний «Зеркальный дневник: 1883–1928» – самым информативным источником сведений о молодом Варезе.

В 1917 году Варез добился определенных успехов как дирижер. Первого апреля, за несколько дней до вступления США в войну, он исполнил Реквием Берлиоза для пяти с лишним тысяч слушателей, собравшихся на нью-йоркском ипподроме, чтобы почтить «память погибших в войне представителей всех наций». В следующем году он дирижировал оркестром города Цинциннати; под его управлением звучали произведения Вагнера, Бизе, Бородина («В Средней Азии»), современных французских композиторов. Весной 1919-го он организовал в Нью-Йорке Новый симфонический оркестр, предназначенный главным образом для исполнения новой музыки. Для первого сезона планировалось дать шесть концертов в Карнеги-холл, но так хорошо начинавшееся предприятие сорвалось все из-за той же варезовской «неуклюжести»: программа первого концерта, с точки зрения критиков и тех, от кого зависело финансирование оркестра, оказалась настолько невыигрышной (помимо вступления к 31-й кантате Баха в нее входили «Жиги» Дебюсси, «Майская ночь» Казеллы, «Песнь судьбы» Дюпона и «Два портрета» Бартока, вызвавшие почему-то особенно резкую реакцию прессы¹), что Варезу, принципиально не желавшему разбавлять свой репертуар более популярными вещами, пришлось подать в отставку. Позднее он писал своему биографу, что руководство оставленным им оркестром было предложено Рахманинову, который отказался в следующих словах: «Варез совершенно прав в своих намерениях <...>. Откровенно говоря, я не понимаю его музыку (любопытно, что мог знать Рахманинов в 1919 году о музыке Вареза? – Л. А.), но я слишком восхищаюсь им как человеком, чтобы позволить себе унаследовать его пост»².

Трудно сказать, сколько времени могла влачиться эта пусть благополучная, но нерегулярная и творчески малопродуктивная жизнь, если бы в один прекрасный день, подобно *deus ex machina*, в жизни Вареза не возникло некое подобие Н. Ф. фон Мекк в трех неидентифицированных лицах. Эти трое анонимных меценатов обеспечили композитору финансовую поддержку, благодаря которой он получил возможность, отвлекшись от посторонних занятий, написать «Америки». Заглавие, данное им своему детищу, сам автор объяснял как «символ новых миров – на Земле, в Космосе и в человеческих душах»³.

Законченные в своей первой версии в 1921 году и посвященные «незнакомым друзьям», «Америки», несомненно, задумывались как особо

¹ Один из критиков отозвался об этом скромном произведении так: «В духе Бартока может сочинять всякий, у кого есть бумага, карандаш, время и совершенно нет совести». Цит. по: Varèse L. A Looking-Glass Diary... P. 143.

² Ouellette F. Edgar Varèse... P. 54; см. также: Шохман Г. Эдгар Варез – апостол музыкального радикализма... С. 116. В конце концов, руководителем оркестра стал известный дирижер австрийского происхождения Артур Бодански.

³ Цит. по: Vivier O. Varèse... P. 35.

эффектная демонстрация «львиных когтей» художника, хотя и несколько запоздавшего с дебютом, но зато успевшего в полной мере осознать истинный масштаб и оригинальность своих идей и к тому же чрезвычайно амбициозного и азартного. Правда, при более или менее придирчивом взгляде на «Америки» их оригинальность должна быть признана скорее относительной. Обнаруживая в некоторых оборотах следы посторонних влияний (главным образом Дебюсси и Стравинского, возможно также Шёнберга¹), «Америки», вероятно, не могли бы рассчитывать на такой отзыв, которого удостоилась написанная позднее, но публично исполненная несколько раньше «Гиперпризма»: «Слушая <...> Шёнберга, вы непременно вспомните, что когда-то был Вагнер; слушая <...> Казеллу, вы вспомните, что есть Шёнберг. Но слушая <...> Вареза, вы будете помнить только Вареза <...> Он уникален, несравненен, неповторим»². Тем не менее все влияния в «Америках» мимолетны и касаются лишь внешнего, поверхностного аспекта тематизма. По существу же это произведение вполне самостоятельное, то есть – поскольку речь идет о таком феномене, как Варез, – явно не вписывающееся в привычную систему музыковедческих оценок и категорий. Прежде чем перейти непосредственно к «Америкам», а вслед за ними и к другим партитурам Вареза, рассмотрим некоторые проблемы общего характера, возникающие в связи с анализом его музыки.

* * *

Все писавшие о Варезе непременно отмечали, что структурные принципы его искусства имеют мало общего с привычными музыкально-теоретическими понятиями, а его партитуры практически не поддаются анализу с помощью известных приемов и методов. Соответственно вокруг музыки Вареза сложился своеобразный терминологический ореол, причем в его формировании решающую роль сыграл сам композитор. Постоянная озабоченность Вареза проблемой нового музыкального инструментария в конечном счете восходит к главной *idée fixe*, пронизывающей почти все его выступления и писания, а именно к укорененной, судя по всему, еще в полудетском увлечении натурфилософией идее «четырёхмерной» музыки, существующей в геометрическом пространстве подобно некоему живому организму. Одним из любимых авторов Вареза был польский математик, физик, натурфилософ и мистик Юзеф Вроньский (Хёне-Вроньский, 1776–1853), чье определение музыки как «овеществления того разума, который содержится в звуках», в свое время сыграло для молодого Вареза роль откровения. Много лет спустя он писал: «Я впервые столкнулся с абсолютно ясной, новой и одновременно будоражащей воображение концепцией музыки. Несомненно, именно благодаря ей я начал

¹ Ср.: Stempel L. *Not Even Varèse Can Be an Orphan...* P. 52.

² Отзыв Лоренса Гилмена (Gilman) на исполнение «Гиперпризм» в 1924 году цитируется по: Varèse L. *A Looking-Glass Diary...* P. 224. Шёнберг и Казелла упомянуты потому, что в программе концерта их произведения соседствовали с опусом Вареза.

воспринимать музыку как нечто пространственное, как звуковые тела, движущиеся в пространстве»¹.

На протяжении долгих лет Варез – часто в одних и тех же или сходных выражениях – не устал подчеркивать значение этой пространственной концепции музыки для своего творчества: «Когда новые инструменты позволяют писать мне музыку так, как я ее понимаю, в моем творчестве ясно будет ощущаться движение звуковых масс, смещающихся плоскостей, призванное прийти на смену линейному контрапункту. При соприкосновении этих звуковых масс возникают явления взаимопроникновения и взаимоотталкивания. На некоторых плоскостях происходят определенные трансмутации. Их проекции на другие плоскости могут создать слуховое впечатление призматической деформации <...>. В музыке появляется четвертое измерение (в терминах Вареза – наряду с горизонтальным, вертикальным и динамическим. – Л. А.): проекция звука – чувство, будто звук покидает нас без надежды вернуться в отраженном виде, – чувство, родственное тому, которое возникает при взгляде на лучи света, испускаемые мощным прожектором. Слуху, как и зрению, феномен этот внушает ощущение продления, выхода в космическое пространство»².

«Для наглядности – поскольку зрение реагирует быстрее, нежели слух – переведем эту концепцию в визуальные термины и рассмотрим меняющуюся проекцию геометрической фигуры на плоскость: как фигура, так и плоскость движутся в пространстве, каждая со своей изменчивой, непостоянной скоростью перемещения и вращения. Форма проекции в каждый данный момент детерминирована взаимным расположением фигуры и плоскости»³.

«Несколько лет назад я наблюдал акустический феномен <...> ставший для меня физическим воплощением той организации, той проекции звуков, которая занимала мое воображение долгие годы. Я слушал Седьмую симфонию Бетховена в зале Плейель, где из-за неудачно рассчитанной акустики часто случаются звуковые неожиданности; и вот в трио скерцо мне <...> внезапно показалось, что музыка словно отделилась от самой себя и спроецировалась в пространство – это было до такой степени живо, что я осознал наличие у музыки четвертого измерения. Возможно, это ощущение было вызвано слишком сильным резонансом в той части зала, где я занял свое место. Я не могу в точности сказать, почему, но именно этот феномен стал живым доказательством

¹ Varèse E. Freedom for Music // The American Composer Speaks. Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1966. P. 185; Varèse E. Spatial Music // Contemporary Composers on Contemporary Music. New York, etc.: Holt, Rinehart and Winston, 1967. P. 204, 207.

² Varèse E. New Instruments and New Music // Contemporary Composers on Contemporary Music. New York, etc.: Holt, Rinehart and Winston, 1967. P. 197. Та же мысль, высказанная в лекции 1936 года, почти без изменений повторяется в интервью 1955-го (см.: Charbonnier G. Entretiens avec Edgard Varèse... P. 73).

³ Из интервью 1953 года, цит. по: Vivier O. Varèse... P. 60.

того, что я постиг очень давно, а именно <...> проекции организованного звука»¹.

Варез любил сопоставлять музыкальное целое с кристаллом; с его точки зрения идеальная «материнская структура» последнего тождественна исходной идее, лежащей в основе музыкального произведения: «Существует идея, основа внутренней структуры, которая расширяется и дробится, образуя различные звуковые конфигурации или группы, непрерывно меняющие форму, направление и скорость движения, сжимающиеся и расширяющиеся под действием различных сил. Форма произведения есть следствие всех этих взаимодействий»².

Эти и другие сформулированные без особой заботы о понятности высказывания аналогичного рода (в их стилистике, безусловно, нашла свое проявление присущая Варезу «неуклюжесть»), трудны для интерпретации. Существует мнение, что их следует понимать не метафорически³; иными словами, категорию пространства в варезовском смысле не следует отождествлять с «музыкальным пространством» как категорией философского и эстетического ряда⁴, а тем более с представлением о многоканальной стереофонии, имеющем в виду только внешний, геометрический аспект пространства. Соответственно в большинстве аналитических работ «пространство» выступает на правах ключевого термина, а слова, в варезовских текстах сочетающиеся с ним чаще других, – такие, как «проекция», «скорость», «вращение», «расширение», «сжатие», «плоскость», «масса» и т.д., а также заимствованное Варезом из лексикона алхимиков слово «трансмутация», – сплошь и рядом привлекаются для объяснения отдельных приемов работы композитора с материалом. Такой подход чреват нарушением принципа неумножения сущностей без необходимости: так, «проекция» вполне может оказаться синонимом транспозиции, а «трансмутация» – синонимом инверсии⁵. К тому же при таком подходе возникают значительные трудности с интерпретацией «ритма формы» варезовских партитур. Каким бы новатором Варез ни был, формы его произведений (за исключением разве что поздних «Пустынь» и «Электронной поэмы») имеют с формами более традиционного типа по меньшей мере ту точку соприкосновения, что их ритм в некоторых своих важных аспектах также определяется поведением структурно завершенных, мелодически выразительных тематических элементов – поведением, по отношению к которому язык пространственных аналогий если и применим, то в лучшем случае в качестве источника мало что объясняющих метафор.

¹ Charbonnier G. Entretiens avec Edgard Varèse... P. 74; Vivier O. Varèse... P. 61.

² Varèse E. Rhythm, Form, and Content // Contemporary Composers on Contemporary Music. New York, etc.: Holt, Rinehart and Winston, 1967. P. 203.

³ Bernard J. W. The Music of Edgard Varèse... P. 41.

⁴ Strawn J. The "Intégrales" of Edgard Varèse: Space, Mass, Element, and Form // Perspectives of New Music. 1978. Vol. 17 (1). P. 141.

⁵ Ср.: Bernard J. W. The Music of Edgard Varèse... P. 48; Chou Wen-Chung. Varèse: A Sketch of The an and His Music // The Musical Quarterly. 1966. Vol. 52 (2). P. 158–160.

Между тем среди варезовских высказываний о собственной музыке есть и такие, которые могли бы, на мой взгляд, стать основанием для более адекватной музыкальному материалу и, пожалуй, более внятной терминологической игры. Одно из таких высказываний было опубликовано вскоре после окончания «Америк», в 1923 году. Говоря о своем отношении к принципам развития исходного тематического материала, Варез отмечает, что для него начальная идея – лишь «внешний повод, мотив, который постепенно исчезает – так, словно произведение, обретая форму, вбирает его в себя и в конечном счете поглощает его»¹. Этот своеобразный дуализм структурной единицы – «мотива» («идеи», «темы») – и внешней по отношению к этой единице «среды», которую сам Варез идентифицирует с «произведением», явно противоречит принятым представлениям о функциональной природе музыкального тематизма, но зато очень хорошо согласуется с тем впечатлением, которое производит большинство варезовских партитур. То, что варезовские темы, как правило, не развиваются (а если и «развиваются», то разве что в направлении деградации), само по себе не приходится считать чем-то из ряда вон выходящим: ситуация кризиса функциональной гармонии располагала, в общем, именно к такой трактовке тематизма. Более непривычно то, что у Вареза под вопросом оказывается вторая важнейшая функция музыкальной темы – репрезентативная: сплошь и рядом «произведение» и «тема» у Вареза существуют словно в разных измерениях, то есть вторая, *de facto*, не выступает в качестве интегральной части первого.

Следуя излюбленному варезовскому обычаю черпать метафоры из лексикона естествознания, мы будем отталкиваться от заглавия одного из его произведений – «Ионизации». Термин «ионизация» заимствован из физики и означает процесс распада устойчивых частиц материи (атомов и молекул) на неустойчивые, короткоживущие частицы – ионы, – происходящий под воздействием особого рода агрессивных факторов – ионизирующих излучений. Варезовские темы подобны структурно завершенным, внутренне уравновешенным частицам – атомам и молекулам (пользуясь натурфилософскими терминами Хёне-Вроньского, именно эти элементы варезовской музыки можно назвать носителями «разума, который содержится в звуках»); всеми средствами регистровой, тембровой и метроритмической дифференциации они отчленяются от той почти аморфной стихии – своеобразного аналога ионизирующего поля, – которая выполняет функцию собственно движущейся плоти произведения, и к тому же изолируются массами этой плоти друг от друга. В итоге темы не включаются в связанные драматургические линии, а функционируют скорее как островки упорядоченности в океане неукротенной, часто агрессивной музыкальной материи².

¹ Цит. по: Bernard J. W. The Music of Edgard Varèse... P. 183.

² Характерно, что отсутствие у Вареза склонности строить связанные синтаксические единства проявилось не только в музыке, но и в стилистике его писем: он практически не пользовался знаками препинания, а вместо этого разделял относительно законченные мысли с помощью тире. См.: Jolivet H. Varèse... P. 154.

Ритм варезовских форм определяется перепадами давления «поля» на «частицы» – давления, которое сплошь и рядом приводит к утрате «частицами» собственной идентичности, к их распаду, и в то же время непредсказуемым, стихийным образом порождает все новые и новые конфигурации. В предельных случаях это вызывает к жизни те неслыханные до Вареза звуковые эффекты, при которых специфические, имманентные факторы музыки – такие, как звуковысотность, темп, ритм – утрачивают свое значение, и в функции единственного существенного элемента начинает выступать энергетический напор неконгруэнтных звуковых масс. Строго говоря, этот формообразующий принцип для Вареза не абсолютен, но в большинстве его произведений он играет весьма важную роль.

* * *

Первоначально «Америки» предназначались для оркестра из 142 музыкантов и длились 35 минут. После премьеры, состоявшейся под управлением Леопольда Стоковского в апреле 1926 года (то есть с опозданием на пять лет), Варез сократил и переоркестровал партитуру. Длительность окончательной версии составляет примерно 23 минуты (535 тактов; даже в этой версии «Америки» остаются самой большой по объему партитурой Вареза), а состав оркестра, хотя и несколько меньший, нежели в первоначальном варианте, все-таки производит внушительное впечатление: по пять инструментов в каждом семействе деревянных духовых, восемь валторн, шесть труб, пять тромбонов, две тубы, две арфы, струнные и гигантская батарея ударных, обслуживаемая одиннадцатью исполнителями и включающая, помимо множества обычных и экзотических инструментов, настоящую пожарную сирену – излюбленный тембр Вареза с юных лет.

В нотном примере В-1¹ показаны первые десять тактов партитуры – простой и наглядный, можно сказать архетипический образец варезовского письма. Произведение открывается мелодией альтовой флейты *in G*. Своей диатоничностью, повторяемостью элементарной ядерной структуры (длительность опорных тонов которой при каждом очередном проведении слегка варьируется) она ассоциируется с начальной темой «Весны священной». Со второго такта к ведущему голосу присоединяется остиная линия арф, с третьего – контрапункт фагота, также напоминающий о «Весне священной» (хроматической фигуре из «Действа старцев...»). Сочетание этих трех линий или, если угодно, трех потоков разнокалиберных «частиц» может служить хорошей иллюстрацией того, что в самом начале настоящей работы было названо «анизотропностью». Сразу вслед за седьмым проведением ядерной структуры основной, наиболее крупной из этих «частиц», в такте 8, тема подвергается мгновенной агрессивной атаке со стороны остального оркестра (за вычетом ударных и небольшой части духовых и струнных). Вторгающийся материал, во всех отношениях контрастный исходному, складывается из

¹ Примеры из «Америк» приводятся по изданию: Colfranc Music Publishing Corporation. New York, s.a.

нескольких структурно неоднородных мелких единиц и, соответственно, представляет иной, более низкий уровень упорядоченности¹. Воздействие этой «атаки» определяет облик следующих двух тактов – девятого и десятого (последних в нашем примере В-1): линии альтовой флейты, арф и фагота теперь уже оказываются погружены в полиритмическую «кашу» (шесть партий ударных), оставшуюся в качестве следа от только что отзвучавшего материала. Более или менее густая, мелкозернистая полиритмическая масса аналогичного рода и есть та в высшей степени анизотропная среда, в которой существует большинство тематических структур в произведениях Вареза².

Сразу за первой атакой следует экспозиция двух новых тематических элементов – характерно французского по своему облику мотива засурдиненной трубы *in C* в сопровождении других труб и тромбонов

Moderato poco lento (♩=60)

2 Piccolos

2 Flutes

Alto Flute (in C)

3 Bassoons

Harp 1

Harp 2

1. *rall.* *a tempo*

mf

incisif p

accel. *sempre accel.* *a tempo*

1. Picc.

2. Picc.

1. Fla.

2. Fla.

C A.Fl.

Ban. 1

Harp 1

Harp 2

¹ В ином контексте тот же материал проводится несколько ниже, в такте 1 после ц. 6.

² Здесь невольно напрашивается еще одна аналогия из области естественных наук: с так называемым матриком – мелкозернистым, слабо структурированным веществом, в котором взвешены устойчивые структурные элементы живой клетки (органеллы).

1 Animate molto subito ($\text{♩} = 112$) Subito a tempo I ($\text{♩} = 60$) Moderato poco lento

Picc. 1 2

Fls. 1 2

G A. Fl.

Obs. 1 2

CLARINETTES
E $\flat$ 1 2
B $\flat$ 3

Ban. 1 2

F Hrns. 1 2 3 4 5 6

C Tpts. 1 2 3 4 5 6

Trbs. 1 2 3

Harp. 1 2

S.B.
S.D.

Cym.
B.D. 1-2

Tri.
Cast.

Tamb.
W.

Vins. div. 1 2

Vins. div. 2

Vlas.

Vc.

Cb.

1. *pp dans le lointain* *sf*

C Tpts.

pp *sf*

Trbs.

(нотный пример В-2 – такт 4 после ц. 1) и «хорала» фаготов, контрафаготов и валторн *in F* (нотный пример В-3 – такты 9–12 после ц. 1). Оба элемента встретятся на протяжении партитуры неоднократно в разных контекстах.

Пример В-2
«Америки»

Bsns. *pp*

C. Bsns. *ppp*

F Hsns. *pp*

Дальнейшие напоминания о теме альтовой флейты – после ц. 2, перед ц. 3, перед ц. 5 – ограничиваются однократными экспозициями ее ядра и перемежаются «атаками» прогрессирующих масштабов, с участием все более и более разнообразно трактованных инструментальных масс. В ходе одной из таких атак появляется еще одна устойчивая структура – тема высоких духовых (флейты-пикколо, кларнета *in Es* и засурдиненных труб) из нотного примера В-4 (такты 2–3 после ц. 4), которую Х. Хальбрайх сравнивает с демоническим смехом¹. Здесь же впервые звучит устрашающее *crescendo* сирены.

Пример В-3
«Америки»

¹ Charbonnier G. Entretiens avec Edgard Varèse... P. 126.

1. Solo

Picc. 1 *f* *molto cresc.* *ffff*

CLARINETS

E $\flat$ 1 *f* *molto cresc.* *ffff*

B $\flat$ 1 2

B $\flat$ 3

C Tpts. 1 2 (con sord.) *f* *molto cresc.* *ffff*

3 4 (con sord.) *f* *molto cresc.* *ffff*

5 6 (senza sord.) *f* *molto cresc.* *ffff*

Trbs. 1 (senza sord.) *f* *gliss.* *molto cresc.* *fff*

2 (senza sord.) *f* *gliss.* *molto cresc.* *fff*

3 (senza sord.) *f* *gliss.* *molto cresc.* *fff*

Timp. 1 *mf* *molto cresc.* *fff*

2 *fff*

Sra. ⑦ *pp* *fff*

S.B. ⑦ *f* *fff*

R. ② *p* *fff*

S.D. ⑨ *fff*

Сум. ⑧ *ff* *fff*

B.D. ⑤ *fff*

Cast. ⑥ *fff*

Tamb. ③ *fff*

W. ④ *mp*

G.

После очередного напоминания о начальной теме перед ц. 5 альт-вая флейта, словно не выдержав напора дезинтегрирующих факторов, вообще исчезает из оркестра: это, очевидно, и есть то самое «поглощение темы произведением», о котором говорил Варез в процитированном выше выступлении. Ядро этой темы, впрочем, трижды мельком напомнит о себе у других инструментов (в последний раз – у трубы за два такта до ц. 19).

Подчеркнем еще раз, что в применении к начальной флейтовой теме «Америк» и ее судьбе (и, шире, в применении к варезовскому тематизму в его наиболее характерных проявлениях) речь идет не о тематическом развитии даже в самом общем смысле, не о логически выверенной трансформации исходной идеи, не о диалектическом процессе, а о стихийном противодействии упорядоченных структур напору энтропии. Согласно законам природы, при таком противодействии энтропия может только возрасть. В терминах теоретической поэтики это эквивалентно фактическому отказу от таких категорий, как целостность и единство формы, вытеснению упорядоченности свободой, которую в данном случае позволительно отождествить с тем, что сам композитор обозначил словом «неуклюжесть». Опасности, связанные с таким подходом к композиции, слишком очевидны, чтобы нужно было их специально оговаривать. Но Варез словно не хочет учитывать самого их существования: он позволяет форме своего произведения быть откровенно некогерентной (непоследовательной, расплывчатой, рыхлой). Совмещенные в пространстве линии и чередующиеся во времени фрагменты во многих случаях подчеркнута гетерогенны и не обнаруживают сколько-нибудь внятных взаимосвязей: уже на примере первых тактов «Америк» мы имели возможность наблюдать сразу за несколькими проявлениями некогерентности, причем как по вертикали, так и по горизонтали. Наличие «молекул» и «атомов», то есть структурно завершенных тем и мотивов, почти не влияет на уровень энтропии: во-первых, эти образования чаще всего коротки и к тому же, как было сказано, окружены густым слоем квазиаморфной стихии; во-вторых, они появляются и исчезают непредсказуемо, то есть сам факт их повторяемости не увеличивает общую меру связности; наконец, в-третьих, они слишком многообразны и разнохарактерны, чтобы годиться на роль факторов, способных повысить, а не понизить меру упорядоченности.

Помимо стилизованной под архаический наигрыш начальной темы и других тем, показанных в наших нотных примерах В-1 – В-4, стоит привести еще три сравнительно больших тематических образования. Одно из них – соло валторны, производное от «хорала», показанного в примере В-3 и занимающее 12 тактов после ц. 12 (нотный пример В-5). Погруженное в ауру *divisi* засурдиненных струнных, оно заставляет вспомнить процитированные выше слова Роллана о «спокойной религиозности», свойственной раннему произведению Вареза; Хальбрайх сравнивает такие моменты музыки Вареза с «цветами, выросшими среди железа

и бетона» небоскребов¹. В теме тростевых инструментов из примера В-6 (такты 17–19 после ц. 32) словно предугадываются «орнитологические» мотивы Мессиана. Еще одна тема «Америк» выдержана в духе французских стилизаций *à l'espagnole*; в усеченном виде она проходит несколько раз, а в полном – лишь ближе к концу, после ц. 33 (см. нотный пример В-7, где приведены только партии флейт, ведущих тему в унисон с гобоями и кларнетом *in Es*; тема сопровождается, в частности, кастаньетами, бубном и другими подходящими ударными, а также квазигитарными *pizzicati* струнных). Одного только взгляда на эти нотные примеры достаточно, чтобы заключить, что такой разношерстный исходный материал едва ли годится для построения связной крупной одночастной формы.

12

F Hrn. 1 *en dehors* *mp* *sf*

Harp 1 *fat sib* *p*

Harp 2 *fat sib* *p*

Cel. *avec bal métall.* *mp*

S.D. *avec bal métall.* *pp*

* Cym. *avec bal métall.* *pp*

B.D. *avec bal métall.* *pp*

G. *avec bal métall.* *pp*

12

Vlns. 1 *sourd.* *pp sans nuances*

Vlns. div. *sourd.* *pp*

Vlns. 2 *sourd.* *pp sans nuances*

Vlns. div. *sourd.* *pp*

Vlas. div. *sourd.* *pp sans nuances*

Vc. div. *sourd.* *pp sans nuances*

Ch. div. *sourd.* *pp sans nuances*

* Sur le bord de la cymbale suspendue, frotter vivement et rudement avec baguette rugueuse | *en tirant et l.v.*

Пример В-5
«Америки»

¹ Charbonnier G. Entretiens avec Edgard Varèse... Здесь стоит упомянуть о том, что известный музыкальный критик, современный Вареза и пропагандист новейшей музыки Пол Роузенфелд усматривал в искусстве композитора черты своего рода «небоскрежного мистицизма» (skyscraper mysticism): Rosenfeld P. Musical Impressions. New York: Hill and Wang, 1969. P. 282.

poco rall. *accel.*

Fla. 1 2

Obe. 1 2 3

E.H.

F Hrn. 1 *mp*

C Trpt. 5

Harp 1 2

Timp.

Cel.

S.D.

Cym.

B.D. 1

poco rall. *accel.*

Vlns. div. 1 *poco sf*

Vlns. div. 2 *poco sf*

Vlas. div. *poco sf*

Ve. div. *poco sf*

Ch. div. *poco sf*

Пример В-5 (продолжение)

Fls. 1

Obs. 1

Е.Н.

CLARINETS

E♭

B♭ 1

B♭ Bs.

Bsns. 1

2

The score for Example B-6, 'America', is a woodwind and string arrangement. It features six staves: Flute 1, Oboe 1, English Horn, Clarinets (E♭ and B♭), Bassoon 1, and Bassoon 2. The music is in 2/4 time and includes various dynamic markings (f, ff, p) and articulations (trills, triplets, slurs). The woodwinds play a rhythmic, triplet-based melody, while the strings provide a harmonic accompaniment.

Пример В-6
«Америки»

Picc.

Fl.

Ob.

Е.Н.

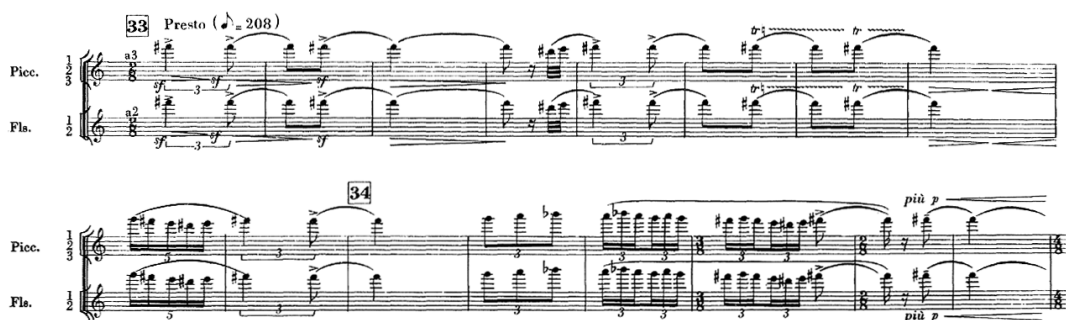
CLARINETS

E♭

B♭ 1

This score continues the woodwind section of Example B-6. It includes staves for Piccolo, Flute, Oboe, English Horn, and Clarinets (E♭ and B♭). The Piccolo and Flute parts feature sharp, staccato notes, while the Oboe and English Horn play a more melodic line. The Clarinets provide a rhythmic accompaniment. The score includes dynamic markings (ff, sf) and articulations (trills, slurs).

И все же Варезу удается предотвратить вырождение «Америк» в некую бесконстную махину и вознаградить слушателя множеством ярких, часто неслыханных эффектов. Одна из его сильнейших сторон – богатейшая, бесконечно щедрая тембровая изобретательность; помимо беспрецедентно обильного и разнообразного использования ударных в «Америках» можно отметить на удивление свежо звучащий тембр сирены, «говорящие» интонации в ансамблевых вторжениях духовых,



Пример В-7

«Америки»

квазиимпрессионистские эффекты флажолетов *divisi* и *glissandi*... Чтобы дать представление о таком уникальном в своем роде организме, как варезовский оркестр, стоило бы процитировать такт за тактом чуть ли не всю партитуру. В итоге Варезу удалось обратить в достоинство даже такое свойство «Америк», как фрагментарность: в любом эпизоде есть нечто неожиданное, какая-то «изюминка», сама по себе вполне оправдывающая его существование. В качестве же особо сильного средства под конец произведения композитор прибегает к своеобразному эквиваленту *deus ex machina* в облике проверенной временем связной музыкальной формы: большой финальный эпизод «Америк» (начиная с ремарки *Grandioso* в ц. 44, такта 458) построен как вариации на оstinatный бас, тема которого показана в нотном примере В-8. Огромный оркестр почти все время играет здесь *tutti*; в тяжеловесных акцентах *crescendo* можно усмотреть известное сходство с последней, перед самым концом, фазой «Великой священной пляски» Стравинского, а в плане более общего эмоционального впечатления, пожалуй, также с «Соснами на Аппиевой дороге» из «Римских сосен» Респики. Под самый занавес (такты 1–3 после ц. 49) звучит уже знакомый нам «демонический смех».



Пример В-8

«Америки»

Как уже было сказано, первое исполнение «Америк» состоялось с некоторым опозданием. К тому времени Варез успел приобрести определенную известность как представитель самого крайнего по тем временам авангарда. Неудивительно, что премьера нового произведения вызвала немалый шум, причем в данном случае – шум по преимуществу хвалебный. Критик Уинтроп Трайон (Tryon) назвал «Америки» «первой абсолютно оригинальной оркестровой партитурой, созданной на американской почве», критик Пол Роузенфелд (Rosenfeld) объявил Вареза «гением с оркестром в жилах»¹. Второе, более скандальное исполнение «Америк» состоялось три года спустя, в мае 1929-го, в Париже; окончательной версией партитуры дирижировал Гастон Пуле (Poulet). В ряду откликов на эту

¹ См.: Vivier O. Varèse... P. 36, 38.

премьеру особенно интересны те, которые принадлежат перу известных писателей Алехо Карпентьера и Робера Десноса. Под непосредственным впечатлением от «Америк» Карпентьер писал: «Для него (Вареца. – Л. А.) Нью-Йорк – это не джаз, не „музыкальная комедия“, даже не гарлемские кабаки. Он держится в стороне от этих эфемерных признаков нового мира – но зато его глубоко трогает трагический смысл, который ощущается в неумолимых трудовых ритмах этого мира, в работе, кипящей в доках, в полуденных толпах, в суете Уолл-стрита <...> Своей музыкой он не пытается и никогда не будет пытаться передать внешнюю, живописную сторону американской жизни; вместо этого он смело бросается открывать новые горизонты»¹.

В рецензии видного французского поэта-сюрреалиста Десноса на парижскую премьеру «Америк» читаем: «Эта музыка человечна в самом абсолютном смысле слова: она воздействует одновременно и на наши мускулы, и на нашу способность мечтать <...> В самом конце, когда половина аудитории громко выражала свое возмущение феноменом, чье могущество оказалось настолько велико, что сумело перевернуть жалкие жизни этих людишек с ног на голову, этот вой вдруг слился в удивительную гармонию с оркестром и естественным образом включился в невероятный, потрясающий грохот, поднятый полутора сотнями инструментов. Эта музыка – лучший довод против всяческих разговоров об упадке <...>. Она рождает глубочайшие эмоции; с нею сбылась наша судьба, которую мы предчувствовали в течение всех этих долгих, долгих лет»².

* * *

Год завершения «Америк» в жизни Вареза был отмечен еще одним значительным событием. Ему наконец удалось осуществить давнюю мечту об организации общества, которое могло бы способствовать развитию в США музыкальной культуры на уровне самых современных требований. Получившее название «Международной гильдии композиторов», общество это просуществовало до 1927 года и было распущено после того, как Варез счел его исходную задачу выполненной. Объясняя причины своего решения о ликвидации Гильдии, Варез писал: «Международная гильдия композиторов может существовать только в радостно-возбуждающей атмосфере борьбы. Именно поэтому она бежит всяческих официальных лавров – при этом сохраняя готовность в любой момент откликнуться на очередной призыв к борьбе»³. Ближайшим сотрудником Вареза по Гильдии стал его друг, выдающийся арфист (а также композитор, пианист и дирижер) Карлос Сальседо (Salzedo); девиз Гильдии – «Новые уши для новой музыки – новая музыка для новых ушей» – придумала г-жа Варез. На инаугурационном концерте Гильдии, состоявшемся в феврале 1922 года в одном из театров Гринвич-Виллиджа, присутствовало

¹ Цит. по: *Ouellette F. Edgard Varèse... P. 55–56.*

² Цит. по: *Ibid. P. 100.*

³ *Ibid. P. 68–69.*

300 человек; прощальный концерт в зале Эолиан собрал уже 1500 слушателей. Концертами Гильдии помимо Вареза и Сальседо дирижировали Юджин Гуссенс, Отто Клемперер, Фриц Райнер, Артур Родзинский, Леопольд Стоковский; на этих концертах впервые в США прозвучали такие произведения, как «Лунный Пьеро», «Свадебка», «Пять пьес для струнного квартета» Веберна, «Камерный концерт» Берга¹.

Осенью 1922 года Варез отправился в Германию специально ради того, чтобы организовать аналогичное общество в этой стране. Почетным председателем немецкой Гильдии был избран Бузони, а в организационный комитет помимо Вареза вошли Лурье, Хиндемит, Казелла, Хаба, Крженек и ряд других, менее известных композиторов. Немецкий аналог американской Гильдии, однако, оказался нежизнеспособным (по всей видимости, из-за слишком сильной конкуренции со стороны Международного общества современной музыки); вся его деятельность ограничилась одним концертом, состоявшимся в Берлине в ноябре 1922-го и включавшим наряду с опусами Бузони, Хиндемита и Лурье также вокальный цикл Вареза «Приношения» в исполнении известной певицы русского происхождения Нины Кошиц. Несколько месяцев ранее в одном из нью-йоркских концертов Гильдии в том же исполнении состоялась мировая премьера «Приношений»; таким образом, как Новый, так и, по существу, Старый Свет начали свое знакомство с искусством Вареза именно с этой сравнительно скромной, далеко не самой репрезентативной вещи.

«Приношения» (или «Дары», *Offrandes*; первоначальное название – «Посвящения», *Dédications*) – это диптих для сопрано и камерного оркестра, включающего помимо одинарного состава деревянных (только к флейте добавляется пикколо), медных и квинтета весьма развитые партии арфы (специально для Сальседо) и ударных. Всегдашний поклонник всего латиноамериканского, Варез выбрал для своего вокального цикла тексты видных представителей тогдашнего литературного авангарда – чилийца Висенте Уидобро (*Huidobro*) и мексиканца Хосе Хуана Таблады (*Tablada*) (оба текста – в оригинальных франкоязычных версиях). Части цикла озаглавлены «Песенка свыше» (*Chanson de là-haut*) и «Южный Крест» (*La Croix du Sud*).

Первая часть, подобно «Америкам», открывается соло духового инструмента – на этот раз трубы *in C*. Показанное в нотном примере В-9², оно принадлежит к характернейшим образцам варезовской мелодики. Подобно некоторым уже знакомым нам темам «Америк» и ряду других мелодических идей Вареза, тема трубы характеризуется признаками, в которых словно отражается первое отроческое впечатление от «Послеполуденного отдыха фавна»; это в особенности контраст между долго тянущейся и многократно повторяемой педальной нотой (в данном случае – d^2)

¹ Полный свод данных о концертных программах Гильдии см. в: *Lott A.R. "New Music for New Ears": the International Composers' Guild // Journal of the American Musicological Society. 1983. No. 36. См. также: Rosenfeld P. Musical Impressions... P. 135–155.*

² Пример из «Приношений» приводится по изданию Ricordi, s.a.

Lent (♩ = 44)

Hb. *pp* *sf* *ppp* *pp* *mp* *pp*

Cor. (fa) *(cuires)* *sf* *pp* *sf* *pp*

Trp^{le} (ut) *Sourd.* *pp* *sf* *pp* *pp*

1^{er} V. *Lent* *pp con sord.* *(sul G)* *pp*

2^{me} V. *pp con sord.* *pp*

A. *pp con sord.* *pp*

V.C. *p sul Pont.* *soie en dehors*

Cor. *pp* *ppp*

Trp^{tie} *pp* *mp* *f* *sf*

1^{er} V. *1* *Subitement Très Vif*

2^{me} V. *3* *2* *3*

A. *3* *2* *3*

Cl. *6*

Bass. *2* *5*

Cor. *2* *5*

Trp^{tie} *3* *2* *5*

Hrp. *accroches* *sf* *pp* *rall. et dim.* *f* *pp*

Tr. *2* *5*

T.B. *2* *5*

Cymb. *2* *5*

Gr. C. *2* *5* *p* *pp*

G. *2* *5* *mojen (medium)* *p* *ppp*

T.M. *2* *5*

Пример В-9
«Приношения»

и более индивидуализированными фигурами («атомами») из нескольких мелких нот, а также многочисленные мелкие внутренние ускорения и замедления, динамические подъемы и спады. Привилегированное положение трубы в «Песенке свыше» определяется содержанием текста: «Сена спит под сенью мостов. / Я вижу, как вращается земля, / А моя труба / Звучит всем морям».

Впрочем, невзирая на «космическое» содержание слов, «песенка» в основном выдержана в камерном, тонко детализированном постимпрессионистском стиле; другое лицо автора «Америк» выдают разве что развитые ударные и внезапные агрессивные взрывы в партиях некоторых других инструментов, в частности арфы. Варез не избегает даже таких приемов, как цитаты и прямые звукоподражания: на слова о спящей Сене труба отвечает реминисценцией «Марсельезы» (а точнее того места «Фейерверка» Дебюсси, где цитируется «Марсельеза»), а перед последними словами – «В моей голове круглый год поет птица» – включаются соловьиные рулады флейты пикколо. «Южный Крест» более оригинален и терпок по языку, в оркестровке преобладают мрачные тембры (тромбон, низкие деревянные и струнные, низкие звуки арфы у подставки, значительно более «тяжелые», нежели в «Песенке», ударные); это связано, несомненно, с более трагическими смыслами, смутно угадываемыми в стихотворении Таблады. Его центральным строкам: «Вот хинное дерево и Дева страданий» отвечает автоцитата – уже знакомый нам «демонический смех» из «Америк».

Следующим опусом Вареза стала «Гиперпризма» – четырехминутная (90 тактов) пьеса для флейты (также пикколо), кларнета, трех валторн, двух труб, двух тромбонов, большого ансамбля ударных и сирены. Заглавие пьесы едва ли поддается рациональной дешифровке. С одной стороны, оно настраивает на спекуляции по поводу обычной варезовской акустически-геометрической «синестезии»¹, с другой же стороны, не стоит упускать из виду, что сам композитор предостерегал против излишне серьезной интерпретации тех необычных названий, которые он давал своим детищам: «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»².

Первое исполнение «Гиперпризмы» состоялось в одном из концертов Гильдии в марте 1923 года под управлением автора. Спустя тридцать с лишним лет автор вспоминал об этой премьере: «В зале началась

¹ См. хотя бы: *Charbonnier G. Entretiens avec Edgard Varèse...* P. 131.

² Программная заметка к «Интегралам» цит. по: *Varèse L. A Looking-Glass Diary...* P. 227–228.

страшная драка. А в Америке, между прочим, не дают легких пощечин; там с самого начала бьют кулаками»¹. Впрочем, в случае с «Гиперпризмой» скандал на премьере обернулся хорошей рекламой: в следующем году пьеса неоднократно с возрастающим успехом исполнялась под управлением Стоковского, тогда же была опубликована в лондонском издательстве Curwen (это была первая, если не считать упомянутого выше юношеского романса, публикация Вареза) и, кроме того, под управлением Юджина Гуссенса прозвучала в прямой трансляции по радио Би-Би-Си, – что по тем временам было большой редкостью, почти сенсацией. В связи со всеми этими событиями Варез был приглашен в Лондон, где, воспользовавшись интересом прессы к его имени, не преминул в очередной раз оседлать своего любимого конька: «Семейства оркестровых инструментов больше не охватывают всего многообразия возможных тембров и регистров <...>. Нет никаких причин для того, чтобы мы и дальше терпели эту ограниченность. Живописец может как угодно варьировать насыщенность своих цветов; точно так же и музыкант мог бы получать звучания, вовсе не обязательно соответствующие традиционным тонам и полутонам <...>. Мы не сумеем по-настоящему освоить искусство звука (то есть музыку), не имея в своем распоряжении совершенно новых выразительных средств <...>. По сравнению с другими искусствами, музыка в своих выразительных средствах ограничена до крайности. Мы все еще ждем <...> нового Гвидо Аретинского, который помог бы музыке сделать шаг вперед»².

В определенном смысле «Гиперпризма», конечно, была таким «шагом вперед». В ней нет и следа той эвфонии, которая еще присутствовала во многих местах «Америк» и в первой части «Приношений». Начиная с «Гиперпризмы» в музыке Вареза на первый план выходит гармоническая структура, вполне заслуживающая того, чтобы – пользуясь известной терминологией Ю.Н. Холопова – считать ее «центральным элементом» гармонического языка нашего композитора: сочетание чистой квинты и тритона³. Заметим, moreover, что эта же структура sporadически использовалась и в прежних вещах – см. хотя бы «хорал» из «Америк», процитированный в нашем примере В-3, или гармоническое сопровождение к соло валторны из примера В-5. В условиях вынужденного самоограничения «семействами оркестровых инструментов» именно сочетание чистой и «нечистой» квинты, как кажется, служило весьма наглядным средством для создания той иллюзии искривления пространства, в которой композитор был столь живо заинтересован. Еще более непривычны в «Гиперпризме» чрезвычайно высокая мера фрагментарности формы (Хальбрайх насчитывает в ней девять разделов, между которыми, по

¹ Charbonnier G. Entretiens avec Edgard Varèse... P. 20.

² Интервью Вареза лондонской газете *Evening News* от июля 1924 года цит. по: Vivier O. Varèse... P. 49; Ouellette F. Edgard Varèse... P. 79–80.

³ Ср.: Wilhelm A. The Genesis of a Specific Twelve-Tone System in the Works of Varèse // *Studia Musicologica*. 1977. No. 19, *passim*.

существу, не наблюдается никаких ассоциативных связей¹) и исключительная лапидарность тематизма. Собственно говоря, в произведении есть только одна тема; в ее структуре до своего крайнего выражения доведены черты, уже отмечавшиеся в связи с начальной темой «Приношений». Речь идет о соло тромбона, вступающего в третьем такте, после короткой «артиллерийской подготовки» у ударных (нотный пример В-10, партии ударных опущены²); педальное *cis*¹, по признанию композитора, есть не что иное, как тот навеки запечатлевшийся в его памяти звук, который некогда производил проезжавший мимо Ле-Вийера локомотив³.

Драматургия пьесы сводится, как обычно у Вареза, в основном к дезинтеграции этой исходной идеи и возникновению на ее обломках новых, эфемерных конфигураций, многие из которых примечательны

Moderato poco Allegro

1. Cors en fa

2. Cors en fa

3. Cors en fa

Tenor Trombone

Bass

1

(♩ = ♩ préc.)

1. Cors en fa

2. Cors en fa

3. Cors en fa

T. Trbns

B. Bass

¹ См.: Charbonnier G. Entretiens avec Edgard Varèse... P. 131.

² Примеры из «Гиперпризмы» приводятся по изданию Colfranc Music Publishing Corporation. New York, s.a.

³ Vivier O. Varèse... P. 46.

своей «неуклюжестью» – как, например, соло тромбона с гротескно изломанными контурами, показанное в нотном примере В-11 (такты 64–68 партитуры, после ц. 8). Здесь эта драматургическая схема реализована в максимально – для Вареза – сжатых временных рамках, на максимально аскетичном материале, в условиях максимально бескомпромиссной формы, по возможности очищенной от структур с узнаваемым жанровым или стилистическим провенансом. Из всех чисто инструментальных партитур Вареза до «Пустынь» именно «Гиперпризма» может по праву считаться наиболее радикальной.



Пример В-11
«Гиперпризма»

Следующий опус Вареза, «Октандр» (1923, первое исполнение – январь 1924), выдержан в облегченном, не столь радикальном ключе. Его заглавие, навевающее смутные ассоциации из области то ли химии (октан), то ли стереометрии (октаэдр), на самом деле переводится всего лишь как «восемь мужей», то есть эквивалентно слову «октет». Этот «октет», предназначенный для флейты (также пикколо), гобоя, кларнета (также малого кларнета *in Es*), фагота, валторны, трубы, тромбона и контрабаса, – единственное ансамблевое сочинение Вареза, не предусматривающее участия ударных инструментов. Произведение – что также уникально для Вареза – делится на части: 1. *Assez lent* (Весьма медленно) – 2. *Très vif et nerveux* (Очень живо и нервно) – 3. *Grave. Animé et jubilatoire* (Сурово. Оживленно, с ликованием). Длительность «Октандра» составляет примерно 6 минут, по 2 минуты на каждую часть. Благодаря малочисленному и гомогенному инструментарию (в рамках которого контрабас играет скорее несамостоятельную, подчиненную функцию) обычный для Вареза принцип противоборства индивидуализированных «частиц» и обобщенно-аморфного «поля» здесь, в общем, не работает; вместо этого на первый план выступает относительно «мирный» принцип монтажа тематических элементов, а во второй, быстрой части значительную роль играют синхронизированные по вертикали остинатные последования.

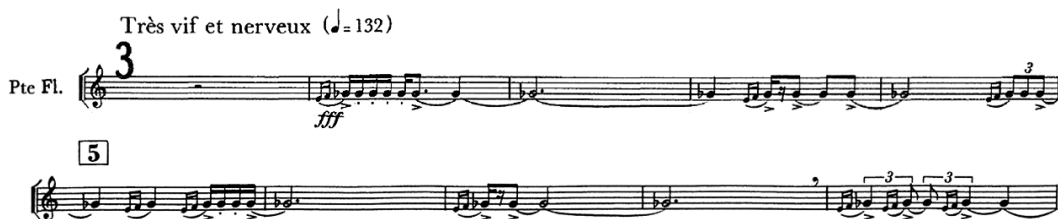
Произведение открывается темой гобоя, показанной в нотном примере В-12¹. Ее начало, с отчетливо выраженным осевым тоном (в данном случае e^2) и фигурами из вращающихся вокруг него более мелких длительностей выдержано в стиле, уже знакомом нам по предыдущим произведениям Вареза, тогда как богато расцвеченное, постепенно охватывающее все двенадцать тонов хроматического звукоряда продолжение не имеет прецедентов в его музыке; аналогичные экспрессивные одноголосные линии еще встретятся в последнем разделе «Интегралов» (соло гобоя)

¹ Примеры из «Октандра» приводятся по изданию Colfranc Music Publishing Corporation. New York, s.a.



Пример В-13
«Октандр»

Тот же принцип конструирования мелодий вокруг осевого тона, но в еще более лапидарной форме (в духе «Гиперпризмы») реализуется в начальной теме второй части, исполняемой малой флейтой в низшем для этого инструмента регистре – нотный пример В-14.



Пример В-14
«Октандр»

В начале третьей части, после короткого медленного вступления, убежденный авангардист Варез предпринимает краткий экскурс в сферу неоклассицизма: соответствующий отрывок построен как добротная экспозиция трехголосной (для гобоя, фагота и кларнета) фуги на тему, производную от основного тематического материала первой части. И хотя дальнейшее развитие этой довольно неожиданной заявки носит свободный характер, дух XVIII века продолжает ощущаться на протяжении всего финала. В итоге, на фоне других произведений Вареза, эта его единственная жанрово определенная (поскольку представляющая собой, в первом приближении, сюиту) партитура смотрится как образец классицистской ясности, бодрости и уравновешенности.

«Октандр» – самый популярный из ансамблевых опусов Вареза. Это его единственное произведение, вошедшее в репертуар Клемперера, – который, как и Фуртвенглер, в личном плане будто бы симпатизировал композитору (отчасти на почве общей для всех троих нелюбви к Тосканини), но музыки его избегал¹. В поздние годы композитор часто выражал неудовольствие по поводу того, что исполнители предпочитают «Октандр» его другим, более значительным вещам². В отличие от написанного в том же году Октета Стравинского, «Октандр» не сыграл в биографии своего автора ключевой роли. В контексте творчества Вареза его следует рассматривать как сравнительно непритязательную интерлюдия между двумя образцами более радикального стиля – «Гиперпризмой» и «Интегралами».

* * *

«Интегралы», впервые прозвучавшие в марте 1925 года в одном из концертов Гильдии под управлением Стоковского, – последнее и самое крупное по объему камерное ансамблевое произведение Вареза 1920-х.

¹ Varèse L. A Looking-Glass Diary... P. 248–249.

² Vivier O. Varèse... P. 52.

Оно длится около 10 минут (225 тактов) и предназначено для одиннадцати духовых (две малые флейты, кларнеты *in Es* и *in B*, гобой, валторна, трубы *in D* и *in C*, теноровый, басовый и контрабасовый тромбоны) и большой группы ударных, распределенных между четырьмя исполнителями. Как и в случае с «Гиперпризмой», отношение заглавия пьесы к ее музыкальному содержанию представляет собой некую загадку, ответа на которую автор не дает. Само слово «Интегралы» – особенно с учетом сделанных именно в связи с данной партитурой авторских заявлений о музыкальной форме как стереометрической проекции фигур на плоскость и т.п. (см. выше), а также с учетом репутации Вареза как адепта «небоскребного мистицизма» и идейного предтечи электронной музыки, – настраивает на восприятие каких-то математически выверенных, холодных и лишенных жизни линий и плоскостей. На поверку же «Интегралы» оправдывают процитированные выше суждения Роллана о Варезе как художнике, полном бодрости и жизни: это насыщенная контрастами и колоритными деталями, пульсирующая многообразными ритмами музыка, к которой категория «интегральности», – предполагающая непрременную связь с идеями единства, целостности, конструктивного совершенства, – приложима отнюдь не в большей мере, чем к другим, столь же пестрым по мотивно-тематическому составу, «непричесанным» партитурам того же автора.

«Интегралы» достаточно ясно членятся на три больших раздела: *Andantino*, *Allegro* и *Lento* (с флуктуациями темпа внутри каждого раздела). Первый открывается обширным соло кларнета *in Es* – нотный пример В-15¹. Как видим, тема этого соло по своему облику напоминает начальные темы «Гиперпризмы» и средней части «Октандра» – только если там осевая нота всякий раз предварялась хроматическими мелизмами, то здесь повторяющийся мотив укладывается в целотоновый звукоряд.

Весь первый раздел можно рассматривать как историю последовательных «трансмутаций» (если прибегнуть к метафоре, которая пользовалась особым расположением самого композитора) или дез- и реинтеграций этой музыкальной «молекулы». Дезинтегрирующие факторы в виде внезапных вторжений других духовых и ударных инструментов включаются начиная со второго проведения ядерной структуры темы (то есть с такта 4); словно под их «ионизирующим» воздействием эта структура постепенно выводится из первоначального стабильного состояния, ритмически дробится, обрастает паузами, а затем, с момента вступления трубы *in C* (такт 10), – и «посторонними» нотами. Начиная с такта 32 тот же тематический элемент переходит в нижний регистр и многократно повторяется у валторны *in F* на педали басового и контрабасового тромбонов; этой фигуре несколько раз подряд отвечает реплика тромбона (см. нотный пример В-16 – такты 32–39 партитуры, только партии медных). На примере этого эпизода можно составить более или менее ясное представление о том, что именно подразумевал Варез под сжатиями и расширениями,

¹ Примеры из «Интегралов» приводятся по изданию Colfranc Music Publishing Corporation. New York, s.a.

Andantino (♩ = 72)

1 Piccolos 2 3 4 5 6 7

Oboe 3 4 4 4 4

Clarinet E_b B_b f *poco dim.* f 3 (b) f

French Horn D C 3 4 5 6 7

Trumpets 3 4 4 4 4

Tenor Trombone *avec sourd. #* sf p

Bass Trombone *avec sourd.* sf p

Contrabass Trombone *avec sourd.* sf p

Andantino (♩ = 72)

1 Suspended Cymbal } 1)
Snare Drum }
Tenor Drum }
String Drum }

2 Castanets }
Cymbals }
Chinese Blocks } high
medium
low

3 Sleighbells }
Chains }
Tambourine 2)

Gong *l.v.* mf *morendo*

Tam Tam *l.v.* mp *morendo*

4 Triangle }
Crash Cymbal }
Twigs and Slapstick }
Bass Drum }

Пример В-15

«Интегралы»

Picc. 1 *morendo* *f*
 2 *morendo* *f*
Ob.
Cl. *sf sf* *f* *ff*
B. *morendo* *f*
F. Hrn.
Tpts. D *7 5 3 1 4*
 C *4 4 4 2 4*
T. *f morendo*
Trbs. Bs. *f morendo*
 G.bs. *f morendo*
S. Dr. *voilée f* *RM RM RM*
1 T. Dr. *7 5 3 1 4*
p<f> p<f> p<f> p<f> *p<f> p<f> p<f> p<f>*
Cast. *4*
2 Cym. *f* *mp*
3 Tamb. *ff* *f*
4 Tw. *7 5 3 1 4*
p

poco rallent. 1 *a tempo*

Picc. 1 *pp* *ff* *f*

Picc. 2 *pp* *ff* *f*

Ob.

E♭ *pp* *ff* *f*

Clas. *pp* *ff* *f*

B♭ *pp* *ff* *f*

F. Hrn.

D *pp* *ff* *f*

Tpts. C *avec sourd.* *ff* *f*

T. *sf p < f > pp* *sf* *f* *p* *ff*

Trbs. Bs. *sf p < f > pp* *sf* *f* *p* *ff*

C.bs. *sf p < f > pp* *sf* *f* *p* *ff*

poco rallent. 1 *a tempo*

S.Cym. ⁽¹⁾ *mf*

1 T.Dr. *p < f > p < f > p < f > p < f > p* *p < ff > p* *p < ff > p* *p < f > p < ff > p < ff > p < ff > p < f > p < f*

Stg. Dr. *f*

Cast. *f*

2

SLB.

Ch. *f* *f*

3

T.t. *p* *mf*

4 Tw. *mp* *f*

Bs.Dr. *mp* *mp*

The musical score for Example B-16, 'Integrals', is presented in two systems. The first system features the F. Hrn. (French Horn) part with the instruction 'ouvert' and dynamics ranging from *ff* to *fff*. The Tpts. (Trumpets) and Trbs. (Trombones) parts are marked 'sans sourd.' (without mutes) and include dynamics like *sf*, *p*, and *f*. The C.bs. (Contra Basses) part also follows the 'sans sourd.' instruction with dynamics from *sf* to *f*. The second system continues these parts, with the F. Hrn. part marked 'sans sourd.' and 'ff'. The Tpts. and Trbs. parts include 'sans sourd.', 'tenuto', and 'ff' markings. The C.bs. part includes 'sans sourd.', 'tenuto', and 'ff' markings. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

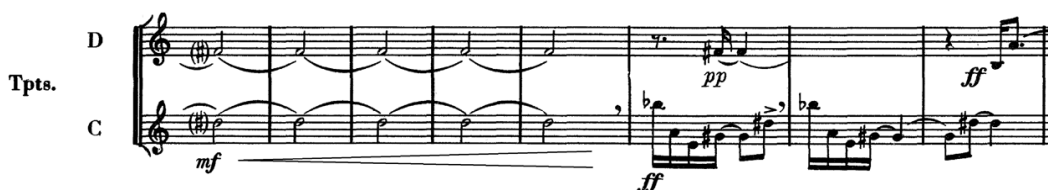
Пример В-16
«Интегралы»

под формой, которая в каждый данный момент времени детерминирована взаимным расположением фигур и плоскостей, движущихся в пространстве с различными скоростями: ответ высокого тромбона на фразу низкой валторны может интерпретироваться как вариант этой фразы, «сжатый» в вертикальной плоскости (до хроматического хода в объеме большой секунды) и в силу этого получивший возможность двигаться с большей скоростью. Сам композитор связывал подобные моменты своей музыки с опытом тех лет, когда он работал в нью-йоркских студиях звукозаписи и экспериментировал с грампластинками, заставляя их вращаться одновременно с разной скоростью и в разных направлениях¹. От вращения пластинки в обратном (то есть против часовой стрелки) направлении берет начало еще один многократно использованный в «Интегралах» прием: «обратная» (от *p* к *sf*) атака, которую Мессиян

¹ См.: Vivier O. Varèse... P. 63.

считал прямым предвосхищением акустических возможностей, в полной мере раскрывшихся только в электронной музыке¹.

Первый раздел «Интегралов», занимающий в общей сложности 52 такта, – наиболее обширное «монотематическое» построение во всей музыке Вареза. Пожалуй, в применении именно к нему название «Интегралы» кажется более или менее подходящим: каким бы расщепляющим, дезинтегрирующим воздействиям тема ни подвергалась, до конца раздела ей удастся сохранить собственную идентичность. В противоположность первому, второй раздел пьесы (такты 53–155) многотемен, причем все музыкальные «молекулы» этого раздела наделены относительно выпуклым мелодическим рельефом. Помимо открывающей раздел оживленной фигуры широкого диапазона у трубы *in C* (нотный пример В-17) и помещенного ближе к его концу (с такта 122) медленного хора медных, значительную роль играет тема, в которой можно было бы усмотреть следы влияния «Болеро» Равеля (тем более что в других местах пьесы у ударных нередко мелькают триольные ритмы, также живо напоминающие об этом произведении), если бы в действительности «Болеро» не было сочинено тремя годами позднее; ее генезис скорее следует связывать с квазииспанской темой «Америк» (нотный пример В-18, только партии медных; ср. с тактами 9–11 примера В-7).



Пример В-17
«Интегралы»

Третий раздел наступает после неожиданно тихой интерлюдии ударных; он открывается в такте 156 по-экспрессионистски хроматизированной темой (нотный пример В-19), словно переводящей музыку в новое, более возвышенное измерение. Формальный остов всего раздела составляют два проведения темы (второе – также у гобоя, но терцией ниже); пространство между ними занимают преимущественно усеченные репризы тем первых двух разделов – «ионы», производные от уже отживших свое «молекул» и «атомов». Воздействия среды становятся менее жесткими, динамика – более ровной, подчеркивание крайних регистров сменяется преобладанием среднего. Воцаряется настроение по-варезовски «неуклюжей» умиротворенности. Под самый конец оно утверждается в репризе хора медных из среднего раздела (Варез еще раз вспомнит об этом хоре в «Арконе», такты после ц. 11). Лишь в последнем такте Варез поднимает динамику до *ffff*.

¹ См.: Vivier O. Varèse... P. 63.

The first system of the musical score includes parts for F. Horn, D. (Drum), Tpts. (Trumpets), C. (Clarinet), T. (Trombone), Trbs. Bs. (Baritone), and C.bs. (Cello/Double Bass). The F. Horn part features a melodic line with a 'sempre' marking. The D. part has a simple rhythmic pattern. The Tpts. part is marked with a 'sempre' marking. The C. part has a 5/8 and 3/4 time signature. The T. part has a 5/8 and 3/4 time signature. The Trbs. Bs. part has a 5/8 and 3/4 time signature. The C.bs. part has a 5/8 and 3/4 time signature.

7	4	6	3	3	5	3
4	4	4	4	8	4	4

Ob. 

* * *

Венцом самого плодотворного периода творческой жизни Вареза – периода, совпавшего с тем семилетием, когда функционировала «Гильдия», – стала его вторая и последняя партитура для большого оркестра, «Аркана». Она сочинялась в течение 1926 и начала 1927 года; премьера под управлением Стоковского состоялась в Филадельфии в апреле 1927-го. Подобно «Америкам», «Аркана» предназначена для оркестра с пятерным составом дерева, внушительной группой медных (8.5.4.2),

многочисленными ударными (около 40 инструментов, распределенных между 8 исполнителями, но без сирен, а также без арф). Кстати, между «Арканой» и своим последним произведением, неоконченной вокальной поэмой *Nocturnal*, Варез не написал ни строчки для струнных; в интервью 1955 года он высказал суждение, будто скрипка, как инструмент излишне «слащавый», «не выражает нашу эпоху»¹. Продолжительность «Арканы» – 16–18 минут (445 тактов): превосходя по объему любой из камерно-ансамблевых опусов Вареза, «Аркана» все же несколько короче «Америк». Партитуре предпослан следующий эпиграф из знаменитого алхимика и мастера герметической астрономии XVI века Теофраста Бомбаста фон Гогенгейма, более известного под псевдонимом Парацельс: «Существует звезда, которая превышает всех остальных звезд. Это звезда Апокалипсиса. Вторая – это звезда утренней зари. Третья – это звезда стихий, каковых четыре. Итак, есть шесть звезд, положение которых установлено. Но, помимо них, есть еще одна звезда – воображение; она рождает новую звезду и новое небо. – Парацельс Великий, самодержец таинств».

Заглавие партитуры – *Arcana*, множественное число от *arcanum* – означает именно «тайинства», причем в специальном алхимическом смысле этого слова: непознаваемые процессы, происходящие во время «трансмутации» веществ. Чтобы избежать недоразумений, Варез указывает: «Приведенная фраза равноценна посвящению; она делает мою симфоническую поэму своеобразным знаком уважения тому, кто ее написал, но вовсе не она была источником моего вдохновения, и мое произведение – вовсе не комментарий к ней»². Конечно, это предостережение не возымело должного действия: со времен «Арканы» комментаторы приобрели обыкновение говорить о ее авторе как об «алхимике звука», устремленном прочь от «звезд, положение которых установлено» к «новой звезде и новому небу»³. Как бы то ни было, «Аркана» – самое герметичное и эзотеричное (если не считать «Пустынь») произведение Вареза. Оно изобилует разнообразными мелодическими идеями, причем, в отличие от «Америк», обращение с этими идеями характеризуется относительной систематичностью, что позволяет говорить о форме «Арканы» как о «свободном развитии формы пассакальи с экспозицией, скерцо и репризой или кодой»⁴. Впрочем, по форме «Аркана» больше похожа на рондо, рефреном которого служит тема, показанная в нотном примере В-20; при своем первом проведении (такты 1–2) она поручена

¹ Charbonnier G. Entretiens avec Edgard Varèse... P. 47.

² См.: Vivier O. Varèse... P. 70.

³ См. хотя бы пояснительный текст известного французского композитора Андре Букурешлиева (Boucourechliev) к пластинке фирмы CBS, записанной под управлением Роберта Крафта. См. также: Vivier O. Varèse... P. 76–77. Кстати, на банкете в честь 80-летия автора «Арканы» американский композитор Отто Люнинг (Luening) назвал его «первым астронавтом»: Charbonnier G. Entretiens avec Edgard Varèse... P. 119.

⁴ Rosenfeld P. Musical Impressions... P. 276.



Пример В-20
«Аркана», начало

унисону всех низких инструментов оркестра (геккельфон, контрабасовый кларнет, вся группа фаготов, туба, литавры, виолончели, контрабасы).

Сам Варез называл рефрен «Арканы» «навязчивой идеей» (*idée fixe*); стоит заметить, что в известном нам творчестве Вареза это первый случай, когда носителем начальной темы выступает не солирующий духовой инструмент. По ходу произведения тема-рефрен появляется множество раз, в самых различных вариантах («трансмутациях»), изредка в виде буквального или почти буквального повторения первоначального варианта (видимо, процитированный только что критик идентифицировал с «репризой или кодой» последнее такое повторение после ц. 34, такты 352–353 партитуры)¹. Темы, функционирующие в этом «рондо» в качестве побочных, многообразны и разношерстны по внешнему облику. Их относительно полный (хотя и не исчерпывающий) перечень дан в нотных примерах В-21 – В-25; указаны такты первого появления каждой темы. Заметим, что некоторые из тем жанрово или стилистически узнаваемы: так, в теме из примера В-23 явно ощущаются признаки гротескного быстрого марша, тогда как в теме из примера В-25 – нечто средиземноморское (возможно, итальянское).



Пример В-21
«Аркана», 5-й такт
после ц. 3

Как и всякая схема, такой перечень не в состоянии сообщить ничего существенного о том, что именно происходит с этими темами в живом музыкальном организме. Здесь, действительно, имеет место какое-то алхимическое таинство. Ниже, на более компактном материале «Ионизации», мы вкратце разберем мифологический аспект варезовской музыки; в основе «Арканы», по-видимому, также лежит какая-то мифологическая концепция, но ее доказательное рассмотрение скорее всего невозможно. Отметим

¹ Кстати, один из вариантов этой темы (3 такта перед ц. 5) выглядит как цитата начальных тактов «Поганого пляса» из «Жар-птицы». Сам Стравинский аккуратнейшим образом отметил те места «Арканы», где есть что-то от его музыки; помимо квазичитаты из «Жар-птицы» это реминисценции «Петрушки» в ц. 9 и из «Весны священной» за 2 такта до ц. 17, начиная с ц. 19 и непосредственно перед ц. 24: *Стравинский И.* Диалоги... С. 117–118. В дополнение к этому реестру можно было бы указать на известное сходство темы, показанной в нашем нотном примере В-22, с «Выплясыванием Земли». Как знать, не вспоминалась ли Стравинскому тема из примера В-21 и ее производные в период сочинения «Агона»?

Пример В-22
«Аркана»,
такты 3–4 после ц. 4



Пример В-23
«Аркана», такты 4–16 после ц. 7



Пример В-24
«Аркана», такты 3–4 после ц. 9 (ср. «Интегралы», примеры В-15, В-16)



Пример В-25
«Аркана»,
такты 2–4
после ц. 13

только, что метод обращения с тематическим материалом в «Аркане», в общем, близок тому, о котором говорилось выше в связи с «Америками» (это, впрочем, не относится к *idée fixe*, которая так и не поддается поглощающему и дезинтегрирующему воздействию среды). Что касается драматургии крупного плана, то в этом аспекте «Аркана» – конечно, в непоследовательной, на каждом шагу отклоняющейся форме – выказывает признаки той обобщенной схемы, которая впоследствии займет важное положение в творчестве Лютославского: когда процесс сгущения музыкальной материи ближе к концу произведения (здесь – перед ц. 39, в тактах 399–402 партитуры) приводит к генеральной кульминации, за которой следуют спад, «провал» и многозначительная кода, завершающая произведение не точкой, а скорее многоточием (заметим, что «Аркана» – первая, если не считать «Приношений», партитура Вареза, завершающаяся на *piano*).

Первые исполнения «Арканы» – вначале в США, а спустя пять лет, в 1932 году, в Париже (под управлением Николая Слонимского) – произвели,

насколько можно судить по выдержкам из прессы тех лет, огромное впечатление. Критик и издатель Рене Жюйяр (Juillard) писал: «Это гигантский шаг вперед или возвращение к самым истокам музыки <...>. Варез – это музыка в чистом виде, шум сталкивающихся миров, проекция совокупного молчания и пения земли и неба <...>. Это концепция <...> сверхчеловеческого размаха»¹. Отзыв известного композитора Флорана Шмитта гласил: «Великолепно стилизованный кошмар, кошмар гигантов»². Вероятно, Хальбрайт прав, считая «Аркану» вершиной творчества (*Magnum Opus*) ее автора³. Он же называет это произведение, ни много ни мало, «одной из безусловных вершин человеческой мысли всех времен»⁴.

* * *

К концу 1920-х годов Варез стал одной из заметных фигур американского артистического истеблишмента. Но даже отдаленный призрак официальных почестей был для него чем-то абсолютно нежелательным. Распустив Гильдию и приняв (вместе с Генри Кауэллом и Карлосом Чавесом) формальное участие в создании новой международной организации – Панамериканской ассоциации композиторов (а также, кстати сказать, пробыв в течение некоторого времени председателем музыкального комитета при Американском обществе культурных связей с СССР⁵), Варез – к тому времени уже гражданин США – все же предпочел на время оставить Америку и вернуться в Париж, где ему суждено было прожить пять лет, с осени 1928-го по осень 1933-го. В Париже Варез поначалу хотел учредить композиторскую школу, основанную на совершенно оригинальных началах. В конечном счете все его педагогические усилия сосредоточились на одном-единственном ученике, который, правда, вскоре стал знаменит. Речь идет об Андре Жоливе (1905–1974), чей широко известный фортепианный цикл «Мана» вдохновлен фигурками («магическими объектами»), полученными в подарок от Вареза, и посвящен его жене. Кроме того, Варез предпринял попытку заинтересовать артистические круги Парижа своими мыслями о будущей «механизации музыки»; в 1930 году он организовал «круглый стол» на эту тему, в котором наряду с литераторами Робером Десносом, Алехо Карпентьером, Джузеппе Унгаретти, Висенте Уидобро принял участие лишь один видный музыкант – Артур Лурье. В выступлении Вареза на этом «круглом столе» прозвучало: «Мне кажется, что нынешняя темперированная система исчерпала себя. Она недостаточна

¹ Цит. по: Ouellette F. Edgard Varèse... P. 110.

² Ibid.

³ Charbonnier G. Entretiens avec Edgard Varèse... P. 140.

⁴ Ibid. P. 43.

⁵ Попутно заметим, что Варез был русофилом и даже симпатизировал Советам. В 1909 или 1910 году он будто бы встречался в Париже с Лениным, в 1915-м – с Троцким (см.: Varèse L. A Looking-Glass Diary... P. 102–103). В книге Уэллетта имеется упоминание о том, что в 1928 году в Нью-Йорке у Вареза гостил Маяковский (Ouellette F. Edgard Varèse... P. 86). Долгие годы Варез поддерживал дружеские отношения с Артуром Лурье.

для музыкального выражения наших эмоций и наших замыслов. Она не имеет никакого касательства к нашей потребности в разработке новых способов выражения. Темперированная система загоняет нас в рамки произвольных правил – тогда как новые средства позволят нам глубоко разработать законы акустики и логики»¹.

Выше уже было сказано, что проблема обновления музыкального инструментария занимала Вареза по меньшей мере начиная с середины 1910-х годов. Но, по-видимому, только после «Интегралов» и «Арканы» он пришел к осознанию того, что его личные возможности работы с традиционными носителями музыкальных звучаний в основном исчерпаны. Ввиду довольно медленного прогресса в той области, которую сам Варез называл «механизацией музыки» (к тридцатым годам она могла похвастаться в лучшем случае терменвоксом и волнами Мартено), у него оставалась только одна реальная возможность выйти за пределы, навязываемые темперированной системой: развитие новаций, достигнутых им в трактовке ударных инструментов и сирен. В итоге появилось одно из центральных произведений Вареза и одна из первых в истории западной музыки партитур для одних ударных – «Ионизация» (1931). Произведение предназначено для 13 исполнителей², играющих на 36 инструментах. Премьера «Ионизации» под управлением Н. Слонимского состоялась в Нью-Йорке в марте 1933 года.

«Ионизация» – замечательный образец парадоксального и в то же время абсолютно закономерного сопряжения крайностей: модернизма и архаизма. Об архаических «обертонах» музыки Вареза, не только не заглушаемых, но даже особым образом оттеняемых ее внешней новизной, говорилось еще в первых откликах на «Гиперпризму». Протицируем отзыв американского композитора старшего поколения Чарлза Мартина Лёфлера (Loeffler, 1861–1935): «Меня охватили грезы о древнеегипетских храмовых обрядах, о таинственных и ужасных доисторических церемониалах. Эта пьеса пробудила во мне своего рода подсознательную расовую память о чем-то стихийном, происходившем до начала времяисчисления»³. Нечто аналогичное, как мы видели, писалось и об «Аркане». А в связи с «Ионизацией» один из самых значительных критиков-современников композитора вскользь употребил то слово, которое, как нам кажется, является ключевым по отношению к этому произведению, а отчасти и к очень многому другому у Вареза. Это слово – «миф»⁴. Шестиминутная (91 такт) пьеса, по внешним признакам представляя собой виртуозный этюд с лихим заглавием, свидетельствующим об интересе автора к современной физике, а по форме, как

¹ Цит. по: Vivier O. Varèse... P. 83.

² В начале 1960-х знаменитым ансамблем Страсбургские ударные (Les Percussions de Strasbourg) с разрешения композитора была осуществлена редакция «Ионизации» для шести исполнителей.

³ Цит. по: Varèse L. A Looking-Glass Diary... P. 225.

⁴ Rosenfeld P. Musical Impressions... P. 284–285.

убедительно показал Н. Слонимский, сонату¹, в своей глубинной основе порождена архаическим механизмом мифотворчества.

Исследования Карла Густава Юнга, Мирчи Элиаде, Клода Леви-Стросса со всей определенностью показали, что бессознательное стремление к мифотворчеству свойственно человеку XX века в той же мере, что и его первобытным предкам; изменилось лишь материальное наполнение мифа, тогда как глубинный механизм его порождения остался тем же, что и «во времена ископаемых». В случае «Ионизации» весь антураж, выдающий принадлежность произведения представителю высокоразвитой урбанистической цивилизации, – не более чем внешняя проекция бесконечно более глубокого содержательного слоя: универсального для мифологий всех времен сюжета о происхождении культуры (всего того, что создается в итоге расчленяющей деятельности человека) из природы (исконной нерасчлененной целостности)².

Мифологический аспект произведения запечатлен уже в подборе инструментов и в делении всей их совокупности на функционально разнородные группы. Первую из этих групп составляют сирены – высокая и низкая, – воспроизводящие *glissandi* в широком диапазоне частот и посему репрезентирующие чистую, нерасчлененную «природу». Вторая группа – ударные с неопределенной, но стабильной высотой звука – включает несколько семейств инструментов, причем внутри отдельных семейств инструменты отличаются друг от друга по высоте. Так, семейства больших барабанов, китайских блоков (или вудблоков) и тамтамов содержат по три инструмента различной высоты, семейства бонго, маракасов и наковален – по два инструмента; инструментами различной высоты представлены малые и средние мембранофоны и тарелки, и все это – не считая некоторого числа одиночных инструментов. Высокие, средние и низкие представители отдельных семейств составляют простейшую дискретную шкалу высот, что дает основание считать всю вторую группу инструментов в целом несколько более «культурной» по сравнению с сиренами. Наконец, третья группа включает темперированные инструменты: колокольчики, трубчатые колокола и фортепиано; она представляет «культуру» в полном смысле слова. Конечно, такая классификация музыкальных инструментов может показаться странной, но она вполне отражает объективную функцию каждой из групп в структуре произведения.

Наиболее значима вторая группа, промежуточная между «природой» и «культурой» и действующая на протяжении всей пьесы. Несмотря на недостаточную звуковысотную определенность, приблизительность строя этих инструментов, к исполняемой ими музыке вполне применимы такие категории, как тематизм, гармония, контрапункт. Материалом

¹ См.: Vivier O. Varèse... P. 99–100. См. также аналитическое предисловие Слонимского к партитуре, изданной нью-йоркской фирмой Colfranc Music Publishing Corporation. New York. S. a.

² Об этом архетипическом «сюжете» и некоторых других универсальных константах мифологического мышления в связи с отдельными явлениями новой музыки см., в частности: Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. М.: Практика, 1995. С. 138–150.

тематической работы, как всегда у Вареза, служат характерные конфигурации, которые в данной партитуре уже вполне уверенно (исходя из заглавия) могут трактоваться как символы физических микрочастиц; общие принципы обращения с этими исходными частицами не отличаются от тех, о которых мы уже говорили в связи с другими произведениями. В качестве наиболее важных выделяются следующие структуры:

а) тема, впервые проходящая у малого (военного) барабана начиная с такта 9 партитуры (после небольшой интродукции) – нотный пример В-26 (в этом и в других примерах из «Ионизации» некоторые второстепенные партии опущены). Контрапунктом ей здесь служит фигура в партиях двух бонго. Конструктивно тема представляет собой своеобразный эквивалент классического периода повторного строения объемом в нормативные 4 (2+2) такта, где нечетные такты (вместе с затактами) тождественны, а четвертый такт отличается от второго подобием кодетты. В функции последней выступает фигура из четырех тридцатьвторых, которая идентична затактовому субэлементу перед нечетными тактами и, таким образом, сообщает структуре темы определенную симметричность и завершенность.

Пример В-26
«Ионизация»

б) тема, впервые появляющаяся в такте 44 (ц. 8), – нотный пример В-27. Ее составляют два компонента: триольный (в двух инструментальных вариантах, один из которых появляется только на сильных долях, а другой – только на слабых долях с пропуском первой ноты) и квинтовый, инструментованный для «унисона» нескольких инструментов, объединенных в пары. Данная тема также решена в форме, эквивалентной четырехтактному периоду повторного строения.

Между своим первым проведением и появлением темы из примера В-27 тема малого барабана – по существу *idée fixe* всей пьесы – успевает напомнить о себе несколько раз, причем, как это обычно бывает у Вареза, каждое новое ее проведение оказывается очередным этапом на пути ее дезинтеграции. В такте 17 (цифра 2) тема начинается по исходному

1. Cencerro
(Grande Caisse (très grave))

2. Cencerro
Tam-tam clair
Tam-tam grave

3. 2 Bongos... clair
grave

4. Caisse Roulante
(Tambour militaire)

5. Sirène claire
(Tambour à corde)

7. 3 Blocs Chinois (clair
moyen
grave)

Claves
Triangle

8. Caisse claire
(Clair
Grave)

9. Tarole
Caisse claire
Cymbale suspendue

Пример В-27

«Ионизация»

3. 2 Bongos... clair
grave

4. Caisse Roulante
(Tambour militaire)

5. 2 Grosses Caisse (moyen
grave)

7. 3 Blocs Chinois (clair
moyen
grave)

Claves
Triangle

8. Caisse claire
(Clair
Grave)

9. Tarole
Caisse claire
Cymbale suspendue

Пример В-28

«Ионизация»

образцу, но таким ниже «модулирует», переходя к таролю (разновидности малого барабана), а затем к китайским блокам: рождается новое тематическое образование, показанное в нотном примере В-28.

Несколько ниже (такт 21 и следующие за ним, цифра 4) первая половина темы дается в исходном виде, с переинструментированным контрапунктом, а затем голоса перемещаются по вертикали: главный элемент переходит от военного барабана к высокому бонго, а контрапункт подхватывается военным барабаном, к которому присоединяется цилиндрический барабан, – нотный пример В-29.

Пример В-29
«Ионизация»

Отделившееся от своего исходного тембрового оформления ядро темы в усеченном виде проходит еще раз у бонго (такты 31–32, перед цифрой 6, нотный пример В-30); отдельные его компоненты появляются в тактах 39–42 (цифра 7, непосредственно перед вступлением второй из двух главных тем пьесы, показанной в нашем примере В-27) в партиях родственных военному барабану инструментов: тароля, спаренного с высоким барабаном (см. нотный пример В-31). Одновременно активную роль в развертывании процесса ионизации продолжают играть микрочастицы, ведущие свое происхождение от контрапункта к первой, главной теме.

Пример В-30
«Ионизация»

Пример В-31

«Ионизация»

Тема тароля и высокого барабана из того же примера сопровождается новым контрапунктом в триольном ритме, предвосхищающем один из компонентов второй главной темы.

Итак, модель поведения первой темы состоит в постепенной утрате ею своих исходных характеристик, которые, расплываясь, дают жизнь новым, все более и более эфемерным «частицам». Логическая мотивировка появления второй темы в момент, когда процесс дезинтеграции первой зашел уже достаточно далеко, по существу не отличается от мотивировки, обуславливающей появление темы побочной партии в соответствующем пункте сонатной формы. Словно во исполнение классицистского требования единства порождающей модели («grundgestalt»¹) для различных тем одного и того же текста, эта вторая тема, подобно первой, также смоделирована по образцу четырехтактного периода повторного строения.

Дальнейшее развитие процесса ионизации приводит к распаду второй темы, к возникновению небольшой по объему зоны, занятой слабо структурированным материалом (см. цифры 9–10 партитуры: это своеобразный эквивалент перехода от экспозиции к репризе сонатной формы при отсутствии полноценной разработки) и к репризе. Не приводя новых нотных примеров, укажем, что реприза первой темы в первоначальном виде (без существенных изменений, но с добавлением ряда новых голосов, обеспечивающих богатую гармоническую педаль) соответствует цифре 11 партитуры. Начавшийся по уже опробованной модели процесс

¹ О музыкально-теоретической категории *Grundgestalt* («фундаментальная конфигурация»; авторство термина принадлежит Шёнбергу) см. в особенности: Epstein D. *Beyond Orpheus. Studies in Musical Structure*. 2nd ed. Oxford; New York: Oxford University Press, 1987, *passim*. См. также: Акопян Л. Теория музыки в поисках «научности»: методология и философия «структурного слышания» в музыковедении последних десятилетий // Музыкальная Академия. 1997, № 1, 2.

ее повторной дезинтеграции прерывается репризой второй темы, усеченной до объема в один такт, – см. цифру 12 партитуры.

Все сказанное до сих пор касалось только того пласта партитуры, который представлен ударными инструментами с неопределенной, но фиксированной высотой звука, то есть переходными между «природой» и «культурой». В отличие от них чисто «природные» сирены представляют безликую, нередко агрессивную среду. Их однообразно «параболические» (по определению самого же Вареза) звучания возникают на переломах разделов формы и в кульминационных эпизодах, в моменты наибольшей динамической и фактурной насыщенности; иногда сирены выполняют роль своеобразных органических пунктов. Но подлинно мифологическое измерение «Ионизации» сообщает наличие в партитуре инструментов «культурной» группы – колокольчиков, колоколов и фортепиано, – вступающих, словно *deus ex machina*, лишь в коде (цифра 13, непосредственно вслед за усеченной репризой второй темы). Со вступлением «культурных» инструментов музыка обретает новый уровень упорядоченности: «полуфабрикатный» музыкальный звук вытесняется темперированным, а броуновское движение эфемерных микрочастиц – синхронным, в постепенно замедляющемся ритме, воспроизведением одной и той же последовательности трех созвучий, показанных в нотном примере В-32. Дополнительным упорядочивающим фактором служит органический пункт-кластер в низком регистре фортепиано. На этом фоне «атомы» и «молекулы», знакомые по прежним разделам пьесы, постепенно сжимаются, утрачивая свои отличительные признаки, и исчезают. По утверждению Н. Слонимского, аккорды коды – это «финальный хорал», знаменующий «повторное объединение частичек атома, разъединенных в процессе ионизации»¹.

Пример В-32
«Ионизация»



Использование такого эффективного средства, как группа почти однородных инструментов темперированного строя, в функции своего рода «культурного героя», призванного уменьшить энтропию мира, убеждает в том, что перед нами – вариант современного мифа с сюжетом о нарушении и последующем восстановлении стабильной структуры атома в качестве условного, внешнего, научно-урбанистического слоя², и с мотивом «эпифании» (богоявления) в качестве универсальной мифологической константы, уходящей корнями в далекое прошлое человечества.

¹ Цит. по: Vivier O. Varèse... P. 100.

² Строго говоря, сказанное противоречит мнению Вареза об ударных как об инструментах, по природе своей чуждых тому «повествовательному» (*anecdorique*) элементу, который ему претил и от которого он мечтал избавиться (почему и предпочитал группу ударных всем остальным); Charbonnier G. Entretiens avec Edgard Varèse... P. 43. Очевидно, архетипическое влечение к мифотворчеству оказалось в данном случае действеннее субъективных намерений композитора.

* * *

Эпифанические мотивы в сочетании с современным наукообразным антуражем присутствуют и в относящемся к тому же парижскому пятилетию замысле оперы с условным названием «Астроном»¹. Сюжетный остов этого нереализованного произведения (композитор привлек было к совместной работе выдающегося теоретика театра, писателя и драматурга-сюрреалиста Антонена Арто, но в конечном счете из их сотрудничества ничего не вышло) предполагался следующим: Астроном расшифровывает осмысленные сигналы, посылаемые из Космоса неким «Спутником Сириуса», и отвечает ему. «Спутник» направляет Сириус к Земле. Перед лицом неминуемой катастрофы толпа набрасывается на Астронома, чтобы уничтожить его, но, выхваченный лучом звезды, он возносится в небо. Любопытно, что спустя два с лишним десятилетия очень похожий сюжет был воплощен в фантастическом романе «Черное облако», написанном известным американским астрономом Фредом Хойлом²; К.Г. Юнг усмотрел в этом романе симптом той «планетарной тревоги» и одновременно надежды на спасительное богоявление, которой охвачено современное человечество и которая выразилась, между прочим, в мифе о НЛО³. Аналогичные «планетарные» термины приложимы и ко всему тому, что задумывал и осуществлял Варез, начиная по меньшей мере с «Арканы». Знаменитый автор романов «Тропик Рака» и «Тропик Козерога» Генри Миллер, много общавшийся с Варезом в начале тридцатых годов в Париже, а затем и в Нью-Йорке, записал со слов композитора своего рода «проспект» произведения под условным названием «Пространство»: «Мир пробуждается. Человечество на марше. Ничто не может его остановить... Вперед! Пошли! Они идут! Бесконечные миллионы шагающих, топчущих, давящих землю ног. Ритмы меняются. Быстро, медленно, стаккато, волочась, топча, давя. Пошли. Завершающее крещендо оставляет впечатление, будто неумолимый шаг никогда не прекратится... будто он проецируется в космическое пространство...

Голоса в небе: словно магические, невидимые руки включают и выключают какие-то фантастические радиоприемники. Голоса эти заполняют собой все пространство, пересекаются, перекрываются, проникают друг в друга, раскалываются, смешиваются, разлетаются, сталкиваются, рушатся. Фразы, лозунги, клики, пение, прокламации: Китай, Россия, Испания, фашисты, демократы – все они разрывают скрывающие их пути...

¹ Насколько можно судить по воспоминаниям Алехо Карпентьера, замыслу «Астронома» предшествовала идея грандиозной оперы-мистерии «Совершенно одинокий» (*The One All Alone*), также основанная на эпифанических мотивах. Над либретто этой оперы помимо Карпентьера и самого Вареза работали французские поэты Робер Деснос и Жорж Рибмон-Дессень (*Ribemont-Dessaignes*); *Карпентьер А.* Эдгар Варез // Советская музыка. 1990, № 3. С. 127–128.

² Русский перевод Д. Франк-Каменецкого опубликован в 4-м выпуске «Альманаха научной фантастики», 1966.

³ См.: Карл Густав Юнг о современных мифах. М.: Практика, 1994. С. 194–200.

Мне нужен экзальтированный, даже пророческий, заклинательный тон – но письмо должно оставаться сухим, жестким, без излишеств. Кроме того, несколько фраз из фольклора – ради их человеческого, земного содержания. Я хочу объять все человеческое – от первобытности до высших достижений науки»¹.

Описываемый Миллером воображаемый опус содержит картину космической катастрофы, после которой кучке людей, чудом нашедших спасение, – почему-то, согласно Миллеру, в пустыне Гоби, – является Маг и, «воздев руки горé, обращается к ним ясным, уверенным, негромким голосом, – голосом, который захватывает и успокаивает сердца. Вот что он говорит: «Ни во что не веруйте! Ни на что не надейтесь! Ни о чем не молитесь! Откройте шире ваши глаза. Выпрямьтесь. Отгоните страхи. Сейчас родится новый мир. Он – ваш. Отныне все изменится. Что есть волшебство? Знание о том, что вы – свободны. Вы свободны! Пойте! Пляшите! Взлетайте! Жизнь начинается!»².

Мы не знаем и не можем знать, насколько миллеровское описание соответствует истинным намерениям композитора. Как бы то ни было, отразившееся в этом тексте сочетание первобытности и современности, катастрофизма и надежды, заклинательности тона и сухости письма в большой степени определяет поэтику позднего Вареза. В «Ионизации» еще ощущалась стихийная радость виртуозного музицирования; что касается следующего опуса, завершенного вскоре по возвращении в Америку в 1933 году и названного *Ecuatorial* (что приблизительно переводится с испанского как «Экваториальное»), то он выполнен в значительно более аскетичной манере. Эта пьеса длительностью около 10–12 минут (256 тактов) предназначена для баса или ансамбля басов (в первоначальной версии – баса соло), четырех труб, четырех тромбонов, фортепиано, органа, волн Мартено (в первоначальной версии – двух терменвоксов) и ударных. Текст взят из священной книги индейцев майя *Popul Vuh* в переводе испанского миссионера Франсиско Хименеса (конец XVII – начало XVIII века). С *Ecuatorial* связана любопытная история, рассказанная в мемуарах г-жи Варез. Вскоре после начала работы над произведением композитору и его жене довелось пить шампанское в компании с Шаляпиным. После того, как было выпито достаточно много (а Шаляпин, по словам мемуаристки, вливал в себя шампанское в совершенно

¹ Miller H. The Air-Conditioned Nightmare. London: Panther, 1965 (1st ed. 1947). P. 109. О проекте «Пространства» см. также: Ouellette F. Edgard Varèse... P. 134. В этом последнем источнике речь идет о трехчастном произведении общей длительностью около 40 минут с первой, динамичной частью для полного состава оркестра, короткой лирической интерлюдией для струнных и большим хоровым финалом. Реальное воплощение нашел лишь небольшой фрагмент музыки для хора (интонирующего отдельные слова и обрывки фраз на разных языках), ударных и двух фортепиано. При жизни Вареза он был единственный раз исполнен в феврале 1947 года в Нью-Йорке под управлением автора. В биографиях Вареза этот так и не опубликованный фрагмент упоминается под заглавием «Этюд для Пространства» (*Etude pour Espace*).

² Miller H. The Air-Conditioned Nightmare... P. 117–118.

невообразимых количествах), Варез принялся в энергичных выражениях описывать свой будущий опус и декламировать по-испански тексты из *Popul Vuh*. Расчувствовавшись, он воскликнул: «Как благородно это звучит!», и продолжил: «Но мне нужен бас с лирическим, баритоновым оттенком... и чтоб это непременно был певец-актер с богатым воображением... вы ведь улавливаете мою мысль, не так ли?». На что Шаляпин, «с чисто русской отзывчивостью», воскликнул: «Я сделаю это! Я буду первым исполнителем вашей вещи. Человек, шампанского!»¹. Первым интерпретатором новой вещи, однако, стал певец иного, более скромного масштаба (Чейз Баромео). Недостатки его исполнения (в том числе и связанные с акустическими трудностями) побудили автора перепоручить сольную партию ансамблю басов. Последний, впрочем, почти все время поет в унисон.

Партитуре предпослано авторское предисловие следующего содержания: «Текст *Ecuatorial* <...> – молитва племени, затерявшегося в горах после того, как оно покинуло “Град изобилия”. Заглавие указывает всего лишь на широты, в которых процветало искусство доколумбовой эпохи. Я стремился сообщить музыке суровую, стихийную напряженность, которая характеризует произведения этого столь чуждого нам первобытного искусства»².

Качество «суровости» присуще уже самому подбору исполнительских средств. Среди ударных преобладают мембранофоны и низкие металлофоны (гонг, тамтамы); вместо ансамбля деревянных духовых впервые у Вареза появляется орган – этот «монстр, который никогда не дышит» (Стравинский), а в данном случае еще и не использует своих наиболее мягких регистров (в примечании к партитуре автор прямо запрещает прибегать к *vox humana*, *vox celesta* и т.п.); фортепиано функционирует главным образом как ударный инструмент, дополнительно подчеркивающий атаки других инструментов. Как ни странно, наиболее мягким, физически привлекательным тембром во всем этом ансамбле оказывается крайне высокий регистр волн Мартено. Его можно без большой натяжки интерпретировать как эквивалент флейты в баховском *Qui tollis* (№ 8 из Мессы *h-moll*), как символ надежды на то, что обращенная к «творцам и зиждителям», животворящим духам неба и земли молитва будет услышана и благосклонно принята; именно этим небесным тембром (эффективным заменителем запрещенного *vox celesta*) завершается партитура.

Аскетизм варезовского письма в *Ecuatorial* выражается также в чрезвычайной краткости исходных единиц тематизма; условно говоря, здесь, особенно в инструментальных партиях, уже почти нет «молекул», а есть в основном «атомы». Фактура часто граничит с настоящим пуантилизмом – показательны хотя бы начальные такты произведения, нотный пример В-33.

¹ Varèse L. A Looking-Glass Diary... P. 25.

² Цит. по изданию: Colfranc Music Publishing Corporation, New York. New York, s.a.

♩ = 60

Trumpets 1, 2, 3

Piano

con sord.

open

mf

ppp

mp

p

f

tr

L.v.

mf

Пример В-33
Ecuatorial, начало

Вокальная партия силлабична, в некоторых моментах производит впечатление стилизации под архаическую монодию, интонируемую в расплывчатом, не вполне закрепленном звукоряде¹, – нотный пример В-34. Как здесь, так и в других местах значительную роль играют приемы *parlando* и *glissando*. Композитор ввел в текст несколько экзотически звучащих междометий, в музыкальном оформлении которых использованы микроинтервалы – нотный пример В-35: случай, как ни странно, уникальный для этого поборника свободы от равномерно темперированного строя.

OH OH OH OH CON-STRUC- TO - RES OH FOR-MA- DO RES

Пример В-34
Ecuatorial, ц. 5

Hummed - very nasal

f

port.

mouth closed

Hummed - nasal

fff

4

HENGH HONGH WHOO HO-O HA

Пример В-35
Ecuatorial, такты
5–6 после ц. 9;
такт 1 после ц. 10

Остов формы в крупном плане составляют два вокальных раздела. В первом, предваренном обширной, насыщенной контрастами инструментальной прелюдией, преобладает беспокойно-агрессивное настроение (что удивительным образом противоречит смыслу некоторых фраз: «Да будут спокойны, очень спокойны племена, да будут совершенны, очень совершенны племена, да будет совершенна та жизнь, которой вы нас оделяете»), но завершается этот раздел сосредоточенно-истовым

¹ Интонирование в высотнo-нестабильных, «незакрепленных» звукорядах характеризуется как типологическое свойство архаической певческой практики: Алексеев Э. Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект. М.: Советский композитор, 1986. С. 175 и след.

молитвенным *parlando*, – тогда как драматургию второго раздела, наступающего после краткой и также весьма агрессивной по характеру инструментальной интерлюдии, определяет эмоциональное *crescendo* от размеренной псалмодии в начале до широко распетой кульминации ближе к концу – нотный пример В-36. Произведение заканчивается, как уже было сказано, возвышенным и просветленным (конечно, с поправкой на обычную варезовскую «неуклюжесть») эпилогом.



* * *

Пример В-36
Ecuatorial, такты
перед ц. 15

Два десятилетия после *Ecuatorial* стали для Вареза временем нереализованных замыслов. Зимой 1936 года по просьбе известного виртуоза Жоржа Баррера (Barrère) «для инаугурации его платиновой флейты», он еще успел сочинить четырехминутную пьесу для флейты соло «Плотность 21,5»¹ (этой цифрой выражается плотность платины), после чего погрузился в глубокий и длительный творческий кризис. В конце 1936 года он отправился в город Санта-Фе (штат Нью-Мексико), где несколько месяцев читал лекции по проблемам новой музыки и «механизации музыки», преподавал и выступал в качестве хормейстера; тогда же он совершил несколько вылазок в пустыни южных штатов и немало времени провел среди индейцев. В одном из журналов он опубликовал несколько афоризмов, среди которых есть и довольно меткие, например: «Талант делает что хочет, гений – что может»² (в этом смысле сам Варез был, безусловно, гением). В 1937–1940-х годах Варез жил в Калифорнии; там он предпринял несколько тщетных попыток заинтересовать деятелей кинобизнеса своими весьма оригинальными по тем временам идеями по звуковому оформлению фильмов³. Вскоре после возвращения

¹ «Плотности 21,5» повезло больше, чем другим произведениям Вареза: помимо того, что ее исполняют относительно часто, она удостоилась нескольких достаточно подробных аналитических разборов. Помимо Bernard J. W. *The Music of Edgard Varèse...* см.: Gümbel M. Versuch an Varèse Density 21,5 // *Zeitschrift für Musiktheorie*. 1970. Bd. 1 (1); Tenney J., Polansky L. Temporal Gestalt Perception in Music // *Journal of Music Theory*. 1980. No. 24; Nattiez J.J. Varèse's Density 21,5: A Study in Semiological Analysis // *Music Analysis*. 1982. No. 1.

² Цит. по: Ouellette F. *Edgard Varèse...*

³ Эти идеи частично изложены в статье: Varèse E. Organized Sound for Sound Film // *The Commonweal*. 1940. No. 13 (December). Известно – впрочем, чисто теоретически, – что в конце 1940-х Варез сочинил нечто вроде «конкретной музыки» к документальному фильму о своем друге, великом художнике Жоане Миро; возможно, материал этой музыки был впоследствии использован в «Пустынях».

в Нью-Йорк, в 1941 году, он основал Большой Нью-Йоркский хор (The Greater New York Chorus), с которым в течение последующих шести лет дал несколько концертов старинной музыки. Летом 1948 года Варез выступал с лекциями в Колумбийском университете. Следующие два года были отмечены оживлением интереса к его музыке: зимой 1949 года, на концерте памяти Пола Роузенфелда (1890–1946) – одного из первых американских критиков, сумевших по достоинству оценить масштаб автора «Америк», – дирижер Фредерик Уолдмэн (Waldman) исполнил «Гиперпризму», а в следующем году он же записал первую долгоиграющую пластинку с музыкой Вареза, включавшую «Октандр», «Интегралы», «Ионизацию» и «Плотность 21,5». Тогда же о Варезе вспомнили и в Европе: он был приглашен вести летний курс в Дармштадте, после чего совершил двухмесячное лекционное турне по городам Западной Германии. Все эти события, очевидно, оказали должное воздействие на творческий тонус нашего композитора; сразу по возвращении в Нью-Йорк он взялся за сочинение «Пустынь».

Выбор названия для своего нового произведения композитор объяснял следующим образом: «"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 сущности его бытия»¹.

«Пустыни» существуют в двух версиях. Одна из них, чисто инструментальная, предназначена для духовых (2.0.2.0.– 2.3.3.2), 46 ударных, распределенных между пятью исполнителями, и фортепиано без крышки, трактуемого главным образом как источник резонанса. Эта версия длится 13–16 минут (325 тактов). Другая версия «Пустынь» длится примерно на девять минут дольше, поскольку предусматривает в процессе исполнения инструментальной части три приблизительно трехминутных перерыва, занятых интерполяциями того, что Варез называет «организованным звуком»: профильтрованных и смикшированных записей заводских и уличных шумов. Вариант «Пустынь» без электроакустических вставок – самый таинственный, эзотерический, трудный для восприятия и интерпретации опус Вареза. В нем находят свое крайнее для нашего автора развитие те элементы аскетического пуантилизма, с которыми мы уже столкнулись во вступлении к *Ecuatorial*; одно из немногих мест, где господствуют долгие, тянущиеся звучания, – начальные такты произведения, показанные в нотном примере B-37 (NB: партитура написана *in C*)².

¹ См.: Vivier O. Varèse... P. 147–148.

² Примеры из «Америк» приводятся по изданию: Colfranc Music Publishing Corporation. New York, s.a.

1 $\text{♩} = 92$ 2 3 4 5 Take Fl. 6

Piccolo *fmp* *mp* *sfp* *sfp*

Flute *sfp*

B $\flat$ Clarinet *p* *p* *sfp*

B $\flat$ Bass Clarinet *p* *p* *sfp*

2 Horns I. in D I. Sord. *p* *open*

3 Trumpets II. e III. in C II. Sord. *p* *pp*

3 Trombones

Bass Tuba
Contra Bass Tuba

Piano *p* *ped.* *p* *ped.*

1. Timpani $\text{♩} = 92$

2. 2 Suspended Cymbals high $\frac{4}{4}$ low $\frac{4}{4}$ *sonoro* *p* *l. v.* *pp* *l. v.*

3. Chimes (Tubular Bells) *f* *Keep vibrating*

4. Vibraphone *loco* *loco* *p* *l. v.*

5. Xylophone *loco*

All instruments sound as written except piccolo sounding an octave above

Структурно вычлененных, узнаваемых тематических образований уже знакомого нам типа, характерного для Вареза 1920-х годов, практически нет (или они очень кратки – см. нотный пример В-38, такты 119–120). Никогда еще письмо Вареза – конечно, оставаясь свободным от внешних ограничений, обусловливаемых серийной техникой, – не приближалось до такой степени к идеалам «изотропности» и «атематичности»¹, которые обычно принято связывать с именем Веберна. Неудивительно поэтому, что Стравинский периода «Движений», «Проповеди, притчи и молитвы» и «Вариаций для оркестра» не просто предпочитал «Пустыни» всем остальным произведениям Вареза, но и относил их к лучшему во всей новой музыке².

Пример В-38
«Пустыни»

Что касается вторжений «организованного звука», то они вносят в «Пустыни» неотъемлемый от прежнего Вареза элемент стихийной агрессивности, устрашающее воздействие которого в данном случае многократно усиливается благодаря использованию электроники. Недаром Леонард Бернштейн сравнивал «Пустыни» с «Герникой», а Фернан Уэллетт посвятил им следующие прочувствованные строки: «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»³.

¹ Ср.: Whittall A. Varèse and Organic Athematicism // The Music Review. 1967. Vol. 28 (4). Cp. также Whittall A. Musical Composition in the Twentieth Century. Oxford, New York, etc.: Oxford University Press, 1999. P. 272.

² Стравинский И. Диалоги... С. 120.

³ Ouellette F. Edgar Varèse... P. 182.

Впервые «Пустыни» были исполнены в декабре 1954 года в Париже, в присутствии автора. К рубежу 1940–1950-х годов Франция успела почти совершенно забыть своего блудного сына; разве что Мессиян время от времени вспоминал о нем в своем консерваторском классе, через который в те годы, как известно, прошел цвет европейского авангарда¹. Понятно, что Варез, со своей стороны, довольно прохладно относился к перспективе повторного – после двадцатилетнего перерыва – посещения равнодушной к нему родины. Однако к началу 1950-х ситуация изменилась, о чем свидетельствует официальное послание, направленное Варезу 8 февраля 1954 года писателем и видным политическим деятелем Андре Мальро (Варез, горячий сторонник испанских республиканцев, встречался с Мальро в 1930-х, когда тот приезжал в США по делам помощи Испании, и тогда же поделился с ним замыслом «Пространства»): «Вам совершенно необходимо посетить Европу. Ваши произведения вызывают живой интерес у всех молодых музыкантов; те, кто их знает, испытывают восторг, а те, кто слышал лишь небольшую их часть, смутно ощущают величественный пафос этой музыки <...>. Вы убедитесь, что здесь и в Германии есть немало музыкантов и писателей, которые были бы счастливы оказать помощь Вашему творчеству; а для некоторых это было бы источником гордости. Приезжайте»².

Мальро обещал сделать все от него зависящее, чтобы Варезу была предоставлена возможность работать в электроакустической лаборатории Французского радио. Этого оказалось достаточно, чтобы положить конец колебаниям, и в октябре того же года Варез прибыл в Париж, дабы при содействии основоположников «конкретной музыки» Пьера Шеффера и Пьера Анри завершить работу над электроакустическими интерполяциями «Пустынь».

Премьера состоялась в рамках концерта Национального оркестра французского радио под управлением Германа Шерхена – дирижера, чье искусство Варез ценил очень высоко. Концерту предшествовала шумная рекламная кампания, связанная с тем, что он, впервые во Франции, должен был транслироваться по радио в стереофоническом звучании. По словам свидетельницы события, «вся Франция в назначенный час послушно уселась у громкоговорителей» и, соответственно, могла если не наблюдать, то, по меньшей мере, слышать тот невообразимый скандал, который разразился в момент первого включения «организованного звука»³. Поднявшийся в зале (а в дальнейшем и в прессе) шум значительно превзошел даже то, что произошло некогда после премьеры «Весны священной»; впрочем, если верить Варезу, происшедшее его не столько огорчило, сколько обнадежило: «Я нахожу этот прием великолепным.

¹ Около 1950 года Мессиян говорил Ксенакису: «Величайший из живущих французских композиторов – Эдгар Варез, который, к сожалению, неизвестен и не понят». См.: *Ouellette F. Edgard Varèse...* P. 171.

² Цит. по: *Vivier O. Varèse...* P. 141.

³ *Vivier O. Varèse...* P. 155.

Естественно, люди вправе не любить мою музыку; они вправе даже ее выблевать (мы уже имели возможность убедиться, что Варез бывал не особенно разборчив в выражениях. – Л. А.). Но раз уж они блюют – значит они что-то проглотили»¹.

Независимо от того, что именно «проглотила» публика, приезд Вареза в Европу и исполнения «Пустынь» (а за парижской премьерой последовали, одна за другой, гамбургская и стокгольмская, обе под управлением Бруно Мадерны) во многом определили дальнейшее развитие европейского авангарда. Незадолго до того, в одном из своих выступлений 1952 года Булез безапелляционно объявил, что современный композитор, не ощутивший необходимости двенадцатитоновой системы, «бесполезен»². Теперь он и его столь же экстремистски настроенные коллеги встретились лицом к лицу с одним из таких «бесполезных» и убедились, что поствебернианскому доктринерству существует действенная и к тому же – имея в виду нормы, сложившиеся в рамках авангардистской поэтики избегания любых ассоциаций с искусством вчерашнего дня, – эстетически приемлемая альтернатива. Ренессанс Вареза положил конец сериалистской эйфории и вывел авангард на путь более свободных и плодотворных поисков.

* * *

Итак, благодаря шуму вокруг «Пустынь» имя Вареза стало популярно в музыкальных кругах Европы. В 1956 году вышла первая французская пластинка с его музыкой, записанная оркестром *Domaine Musical* под управлением Булеза – непревзойденного интерпретатора его партитур. Еще раньше завязалась дружба между Варезом и близким ему по духу Яннисом Ксенакисом. В 1957 году Варез приступил к совместной с Ксенакисом и Ле Корбюзье работой над павильоном фирмы «Филипс» для намеченной на следующий год в Брюсселе Всемирной выставки. Лидеру архитектурного конструктивизма Ле Корбюзье этот павильон виделся в качестве своего рода сосуда, содержимым которого должна была стать электронная музыка. Проект павильона был осуществлен Ксенакисом согласно той математической модели, на основе которой несколькими годами ранее он сочинил свой симфонический *Metastaseis*. Задача Вареза состояла в синтезе музыкальной композиции – «Электронной поэмы»; для этой цели ему были предоставлены лаборатории «Филипс» в Эйндховене (Нидерланды).

«Электронная поэма» – 480 секунд электронно преобразованных звучаний разного происхождения – была впервые представлена при открытии павильона 2 мая 1958 года. Источниками звука служили 425 громкоговорителей, распределенных по внутренней поверхности сооружения. Музыка сопровождалась проекциями изображений. «Сосуд» вместе с содержимым был воспринят собравшейся интернациональной публикой

¹ Charbonnier G. Entretiens avec Edgard Varèse... P. 19.

² См.: Boulez P. Relevés d'apprenti. Paris: Seuil, 1966. P. 149.

как сенсация, как чудо новейшей техники и дизайна. После закрытия выставки в октябре того же года павильон был снесен, и с тех пор «Электронная поэма», оторванная от своей первоначальной среды, существует только в виде записи. Оценивая «Поэму» с эстетической точки зрения, мы, вероятно, вправе считать ее произведением, в сущности, иллюстративно-прикладным, то есть, так сказать, по определению второсортным; и все же не следует упускать из виду, что для самого композитора она оказалась значительнейшей вехой, долгожданным воплощением тех *idées fixes*, которые тяготели над ним практически всю его творческую жизнь. Наиболее сильное впечатление производят электронно обработанные человеческие голоса и особенно внезапное, очень отчетливое *O God* (не воспоминание ли это о картине спасения кучки людей в пустыне Гоби?); ближе к концу одинокий женский голос, «трансмутирясь» в какой-то потусторонний электронный звук, уносится все выше и выше – эффект, похожий на тот, который был достигнут в последних тактах *Ecuatorial*.

Через два месяца после открытия выставки Варез, через Париж (это было его последнее посещение родного города), вернулся в Америку. Последние семь лет его жизни, проведенные почти безвыездно в Нью-Йорке, стали временем растущего признания, даже славы. Он был удостоен нескольких почетных наград, его творчеству посвящались конференции, его 80-летний юбилей был замечен широкой прессой, им постоянно интересовалась молодежь. В одном из писем 1961 года он писал своему биографу Одиль Вивье: «Кажется, все стремятся сюда: <...> японцы, южноамериканцы, канадцы, несколько молодых советских <...> таланты пошли косяком»¹ (интересно, какие это «молодые советские» могли быть у Вареза в 1961-м?). В конце жизни он обрел ученика и душеприказчика в лице композитора китайского происхождения по имени Чу Вэньчун (Chou Wen-chung, р. 1923); именно Чу довелось завершить последнюю партитуру Вареза, *Nocturnal*.

Если не считать очередных версий «организованного звука» для «Пустынь», *Nocturnal* («Ночное») – единственное произведение, над которым Варез работал все эти годы. Его замысел, судя по всему, ведет свое начало от более раннего замысла – «В ночи» для хора и инструментального ансамбля на текст бельгийского поэта и живописца-сюрреалиста Анри Мишо; реализация этого проекта была прервана «Электронной поэмой». Для *Nocturnal* композитор избрал тексты – или, точнее, разрозненные и поэтому оставляющие впечатление сюрреалистического потока сознания слова и фразы – из книги «Дом кровосмешения» Анаис Нин, американской писательницы мексиканского происхождения, получившей широкую и несколько скандальную известность благодаря своей эротической прозе, а также посмертно опубликованной переписке с Генри Миллером. Первая, впоследствии уничтоженная (или, во всяком случае, запрещенная к исполнению) автором версия *Nocturnal* прозвучала в мае 1961 года под управлением Роберта Крафта. Вторая, окончательная версия

¹ Vivier O. Varèse... P. 173.

была доведена автором до 87-го такта; руководствуясь оставшимися после Вареза черновиками и эскизами, Чу дописал еще 83 такта. Произведение предназначено для сопрано соло, хора басов и оркестра, в котором наряду с деревянными (2.1.2.1), медными (1.2.3.0), ударными и фортепиано впервые со времен «Арканы» использованы струнные (четыре партии скрипок, по одной – остальных инструментов).

Контраст высокого женского и низких мужских голосов определяет всю тембровую атмосферу *Nocturnal*: роль средних частот в этой музыке сведена к минимуму. Возможно, это обусловлено смысловыми обертонами текста, где термины темной и низкой сфер («ночь», «тьма», «тень», «сперма»), а также добавленные самим Варезом нечленораздельные междометия сочетаются со словами, входящими в совершенно иной ассоциативный круг – такими, как «распятие», «хлеб причастия». Иллюстрацией этого контраста могут служить нотные примеры В-39 и В-40¹: многократно повторяемой фразе разделенных басов «Ты принадлежишь ночи» сопрано отвечает словами: «Я восстаю, я всегда восстаю после распятия».

Говорить о степени аутентичности работы Чу сложно: с одной стороны, никакие принципы варезовского письма в написанном им отрывке не нарушены, с другой же стороны, концовка произведения все-таки кажется

The musical score shows measures 45 through 48 of 'Nocturnal'. The percussion section includes Banjo (Ben.), Horn (Hrn.), and a group of Percussions with parts for Low Gong, Med. Gong, Guiro, Low Ba. Dr., Metal sheet, and Susp. Cym. The Piano part is marked 'no ped.'. The Bass Voices part has the lyrics 'you be-long to the night'. The Violoncello (Vc.) and Contrabass (Cb.) parts are also shown. The score is written in 4/4 time and features complex rhythmic patterns with triplets and various dynamic markings.

Пример В-39
Nocturnal

¹ Примеры из *Nocturnal* приводятся по изданию Colfranc Music Publishing Corporation. New York, s.a.

Piano

5/4

imperceptible attack...colla voce

(reverberating effect)

Soprano

4/4

freely

I Rise al - ways rise as in a trance af - ter the cru - ci - fix - ion

слишком лаконичной, не вполне оправдывающей те ожидания, на которые настраивает многозначительное, монументальное начало. Так или иначе, *Nocturnal* менее аскетичен, нежели *Ecuatorial* и «Пустыни», полон экспрессии (ср. хотя бы вокализ из нотного примера В-41 – последние такты, написанные самим Варезом; инструментальные партии в основном дублируют голоса и в примере опущены) и совершенно не выказывает признаков старческой усталости. Творчество Вареза завершилось, как и начиналось, на сильной и эффектной ноте, оправдывая слова, сказанные на торжествах по поводу 80-летия автора «Америк» французским поэтом, нобелевским лауреатом Сен-Жоном Персом: «Мой дорогой Варез, в биографии художника, подобного Вам, заключена прекраснейшая наука цельности».

Пример В-40

Nocturnal

♩ = 66

Soprano

en dehors

f(Ah)

Bass Voices

pp

oomp' ts' oomp' ts' oomp' ts' oomp' ts' oomp' ts' oomp' ts' It grows a - gain Fa - ces in the win-dows

oomp' oomp' oomp' oomp' oomp' oomp' It grows a - gain

85

Soprano

(Ah)

ff

Bass Voices

one win-dow with-out light

one win-dow with-out light

oomp' ts' oomp' ts' oomp' ts' oomp' ts'

oomp' oomp' oomp'

* * *

Пример В-41

Nocturnal

Варез умер после недолгой болезни 6 ноября 1965 года, не дожив полутора месяцев до своего 82-летия. Согласно завещанию, прах его был развеян над Нью-Йорком. Этот любимец Роллана и Штрауса в молодости и кумир авангардистов в старости, этот, по слову Генри Миллера, «стратосферический колосс звука» оставил после себя всего лишь двенадцать произведений¹ общей длительностью около двух часов; однако среди них нет ни одного случайного, необязательного, вымученного или компро-

¹ Не считая юношеского романа и нескольких незавершенных работ.

миссного. Несмотря на все внешние признаки относительного признания, до конца своих дней Варез так и остался маргиналом – в том же смысле, в каком маргиналами были близкие ему по духу Брынкуши (с которым его сравнивал Стравинский¹), Пикабия, Арто, Мишо, все те, кто внес в панораму искусства XX века будоражащий, беспокоящий, возмутительный для многих элемент экзистенциальной «неуклюжести», исчезновение которого безнадежно выхолостило бы нашу духовную жизнь.

Приложения

ОТРЫВКИ ИЗ МЕМУАРОВ ЛУИЗЫ ВАРЕЗ

В отличие от очень многих музыкантов, Варез интересовался поистине всем на свете; в этом он был похож на своего лучшего друга из глубины веков, Леонардо да Винчи. Он чувствовал себя своим человеком в любой среде. Так, в предвоенном Париже он много общался с изгнанниками из России. В 1909 или в 1910 году он познакомился с Лениным, а позднее и с Троцким. Будучи бунтарем и идеалистом, Варез сочувствовал их революционным идеям; к тому же его привязывало к этим людям их русское происхождение. Варез любил и понимал всех русских – и белых, и красных; и русские платили ему взаимностью. По своему темпераменту он был к ним ближе, чем к представителям других наций, включая его высоколобых соотечественников, а также немцев, в любви к которым, он, впрочем, неоднократно признавался. Об американцах же Варез говорил: «Я люблю американцев, они так естественны. Своей естественностью они напоминают русских. Они не наделены „славянским обаянием“ и к тому же не безумны; зато они более надежны»².

<...> Только потому, что в молодости Варез был знаком с Маринетти, отцом футуризма, и Руссоло, изобретателем «брюитеров» (шумовых инструментов, которые, впрочем, не произвели особого шума), его часто называли композитором-футуристом. От этого ненавистного ярлыка он всячески открещивался. Правда, он постоянно мыслил в том же направлении, что и футуристы, и началось это сразу после того, как он бросил консерваторию; я даже думаю, что своим разрывом с этим почтенным заведением, а также дружбой с художниками-бунтарями он не в последнюю очередь обязан влиянию подобного рода идей (которые, несомненно, пользовались сочувствием Дебюсси). Он восторженно разделял многие из постулатов Маринетти, провозглашенных в его работе «Футуризм», например: «Имитация уничтожила искусство. Нам предстоит возродить его. Мы добьемся успеха только в том случае, если избавимся от стертых, устарелых формул, если отвернемся от уже виденного и воплощенного и посвятим себя изучению современности».

¹ Стравинский И. Диалоги... С. 120 (фамилия румынского скульптора транскрибируется в этом издании как «Бранкузи»).

² Varèse L. A Looking-Glass Diary... P. 102.

Спустя несколько лет, однако, Варез обвинил последователей Маринетти в нарушении тех принципов, которые отстаивал их патрон. В 1917 году он выступил в пятом номере журнала *391*, который редактировал его друг Пикабия, с протестом: «Почему вы, итальянские футуристы, так рабски воспроизводите вибрации нашей повседневности, ограничиваясь тем, что в ней есть поверхностного и скучного?». Он разделял восторженное отношение Маринетти к современному механизированному миру, но не его желание воспроизводить этот мир снова и снова. Варез часто говорил: «Футуристы только подражают действительности, тогда как художник преобразует ее».

Недавно я, можно сказать, героически перечитала старый варезовский экземпляр книги Маринетти «Футуризм»: страницы не были толком сшиты, их поля были изъедены, с них сыпалась «перхоть» – так Варез называл болезнь, жертвой которой часто становятся французские книги. До того, как книжная пыль засыпала меня с головой, я успела разобрать кое-какие пассажи, по своему смыслу перекликающиеся с варезовским бунтом против музыкального академизма, например: «Они заставляют нас культивировать только один идеал – идеал повторения». И: «Кличка “сумасшедший”, с помощью которой они пытаются закрыть дорогу всякому новаторству, должна рассматриваться как почетное звание». Заголовок одного из разделов гласит: «Как это сладостно – быть освиственным!»; именно этим чувством Варезу приходилось упиваться всю жизнь, вплоть до последних лет, когда он, наконец, испытал прямо противоположное ощущение при звуке восторженных, не оскверненных свистом и шиканьем аплодисментов на концертах, которые устраивались в его честь. Хотя он и утратил почетное звание сумасшедшего, никто не отнимет у него титул новатора.

Варез, несомненно, был согласен с футуристами в их желании «уничтожить лунный свет» – и притом по соображениям не только философским, обусловленным неприязнью к «романтическому сентиментализму», но и астрологическим, ибо он ненавидел свет луны и в ночи полнолуния всегда тщательно следил за тем, чтобы занавески были задернуты. Императив, изложенный в футуристическом «Манифесте музыкантов»: «Мы должны освободиться от одержимости ритмом танца, который есть не более чем одна из деталей свободного ритма», оказался особенно близок одной из важнейших идей Вареза: «Ритм слишком часто путают с метром <...>. В действительности же ритм – это элемент устойчивости в музыкальном произведении, генератор формы».

Варез не соглашался с Маринетти в том, что «автомобиль красивей Ники Самофракийской». Священная античная скульптура была ему все же милее. Варез считал автомобили уродливыми, хотя и бесполезными. Но он был готов подписаться под следующим категоричным заявлением Маринетти: «На свете нет ничего прекраснее лесов вокруг строящегося здания». Он любовался лесами, которые окружали строящееся здание оперы в Линкольн-центре. Глядя на это великолепное сооружение с верхней застекленной террасы Симфонического зала, мы, словно сговорившись,

воскликнули: «Пиранези!»¹. Конечно, готовое здание оперы оказалось куда менее привлекательным, чем окружавшие его леса.

Надо сказать, что в манифестах, которые Варез писал для Международной гильдии композиторов, основанной им в 1921 году, трудно обнаружить отголоски этого весьма отчетливо выделенного исторического периода революций в искусстве, когда разного рода широковещательные манифесты пользовались особой популярностью. Тот мир перестал существовать в 1914 году, с началом Первой мировой войны².

<...> В 1923 году газета «Нью-Йорк таймс» взяла у Вареза интервью о Международной гильдии композиторов. Беседовавший с ним журналист предварил интервью (оно было опубликовано в номере от 22 декабря) следующими словами: «Эта энергичная молодая организация произвела нечто вроде сенсации в здешних музыкальных кругах; кое-кто считает, что она внесла немало шума и ярости в музыкальную атмосферу, которая прежде была вполне спокойной и гармоничной. В любом случае она обещает стать существенным и, пожалуй, довольно громким фактором в развитии музыкальной жизни нашей страны. Поначалу Гильдия была объектом язвительной критики; теперь же ее воспринимают как непреложную данность, как силу, с которой необходимо считаться».

Затем журналист приводит слова Вареза: «О нашей работе сложилось неверное мнение, по поводу которого мне хотелось бы внести ясность. Принято считать, что мы „экспериментируем“. На самом же деле все обстоит как раз наоборот. Любое произведение, которое мы исполняем, представляет собой не „эксперимент“, а осуществление чаяний и идеалов композитора».

Хотя Варез выступал в качестве лидера Гильдии, это заявление укоренено в его глубоко личном несогласии с распространенным мнением о его музыке как чистом эксперименте. Может показаться, что между выраженным здесь взглядом и тем, что утверждается во введении к программе третьего сезона Гильдии (1923), есть противоречие. Прочитируем этот последний документ: «Международная Гильдия композиторов объявляет эксперимент ценным и необходимым художественным принципом, действительным для музыки всех исторических периодов; тот, кто противится этому принципу, служит не живому, а мертвому искусству». Эта кажущаяся непоследовательность возникла из-за того, что Варез упустил из виду неоднозначный характер предмета своих рассуждений. От непоследовательности не останется и следа, если мы обратим внимание на другое суждение Вареза, которое он высказывал многократно и при разных обстоятельствах: «Я всегда был и остаюсь экспериментатором. Но все мои эксперименты в конце концов оказываются в корзине для бумаг. Публике я предлагаю только завершённые вещи». И: «Я не пишу

¹ Джамбаттиста Пиранези (1720–1778) – итальянский график, прославился изображениями городских видов и архитектурными фантазиями.

² Varèse L. A Looking-Glass Diary... P. 105–107.

экспериментальную музыку. Вначале я делаю всю экспериментальную работу и лишь после этого начинаю записывать свою музыку. Все дальнейшие эксперименты остаются на долю слушателя».

Вернемся к интервью. Варез продолжает: «Часто приходится слышать нелепые рассуждения, будто в новой музыке нет ни формы, ни метода. На самом деле в новой музыке есть свой план, своя логика развития, и в этом она ничуть не отличается от музыки старых мастеров. Вся разница заключается в том, что ныне покончено с жесткими условностями и правилами и, следовательно, идеалы могут развиваться более свободно и спонтанно, в более широких рамках, чем прежде. Новые композиторы не отбросили в сторону мелодию <...>. В их произведениях есть совершенно определенная мелодическая линия <...>. Но в нашем случае линия часто не горизонтальна, а вертикальна. Это сбивает с толку тех, кто привык слушать музыку по-старинке <...>. Критика и публика обвиняют Стравинского и Шёнберга в какофонии; но ведь то же говорили и о молодом Вагнере <...>. Придет день, когда нынешние модернисты будут казаться такими же простыми, какими кажутся нам Шуберт и Шопен. Все дело в точке зрения и тренировке слуха; отсюда наш девиз: „Новые уши для новой музыки и новая музыка для новых ушей“»¹.

<...> В двадцатые годы журналисты, знакомясь с Варезом, часто удивлялись тому, что реальный композитор отнюдь не походил на бескомпромиссного бунтаря и новатора, которого они ожидали увидеть, зная его репутацию. Одним из таких журналистов был его лондонский интервьюер. Перед тем, как встретиться с Варезом, он перечитал язвительные критические замечания о его произведениях и просмотрел партитуру «Гиперпризмы». Будучи подготовлен таким образом, он «настроился на встречу с молодым человеком, чья главная забота – привлечь к себе всеобщее внимание». Но вместо мастера саморекламы он увидел «человека зрелого, культурного, утонченного, вдумчивого и, что самое важное, безусловно серьезного». Далее наш журналист пишет: «Варез как будто не отдает себе отчета в том, насколько смелым оказался его вызов официальным учреждениям <...>. Некоторые из нас примут новую музыку; многие, несомненно, отвергнут ее. Как бы то ни было, я уверен, что Эдгара Вареза можно проклинать или возносить до небес, но игнорировать его невозможно».

Тогда же была опубликована статья Вареза, которую он, судя по всему, надиктовал репортеру лондонской газеты; затем она была воспроизведена в газетах других городов, где принимались передачи радио Би-Би-Си. В этой статье Варез вкратце изложил некоторые из своих самых твердых музыкальных принципов: «Между композитором и представителями его поколения всегда существовало непонимание, которое принято объяснять тем, что любой настоящий художник опережает свое время. Но это объяснение абсурдно. В действительности художник-творец особым, только ему одному присущим образом представляет именно свою эпоху; разрыв

¹ Varèse L. A Looking-Glass Diary... P. 210–211.

между ним и его современниками происходит оттого, что широкие массы по своему предрасположению и опыту отстают от современности лет на пятьдесят».

Затем Варез, как и следовало ожидать, заговорил о новых средствах, с помощью которых композиторы смогут преодолеть ограничивающее воздействие фортепиано: «Живописец может как угодно варьировать насыщенность своих цветов; точно так же и музыкант мог бы получать звучания, вовсе не обязательно соответствующие традиционным тонам и полутонам, но варьирующие от одного колебания к другому». Упомянув об успехе концертов Гильдии, он продолжал: «Я убежден, что наша аудитория состоит не из охотников за новинками... Попросту говоря, наши слушатели – это прежде всего любопытствующие. Любой нормальный человек хочет жить полной жизнью, а любой настоящий композитор заинтересован в том, чтобы не дать своим слушателям уснуть. Нам сейчас не до сна».

В той же статье он изложил еще одну из своих любимых идей: музыку спасут чисто инстинктивный слушатель и аристократическая интеллигенция¹, но не буржуазия, «от которой мало толку. Образование, получаемое этим классом, почти всецело основывается на запоминании; к двадцати пяти годам они перестают учиться и доживают остаток жизни в тех пределах, которые поставлены их развитию предшествующим поколением»².

<...> В фильме, посвященном Варезу и снятом после его смерти, Мессиан, беседуя с Шерхеном, утверждает, что если Варез любил большой город и шум машин, то он, Мессиан, любит природу и пение птиц... Но природа в представлениях Мессиана – это что-то вроде сельского пейзажа с птицами и пчелами. Варез любил не столько пение птиц, сколько их самих. Как-то раз я видела, как он накладывает жгут на сломанное крыло. Варез был – если воспользоваться словами Сантаяны о Лукреции³ – «поэтом природы, а не пейзажа». Ему была неприятна только «одомашненная» природа, так называемая сельская местность, а также «девственная» природа путешественников и охотников. Варез любил природу – таинственную природу, загадки которой от века терпеливо исследуют ученые. Перед этой природой он преклонялся так же, как его добрый друг Леонардо. Природа в своих самых величественных и устрашающе безличных проявлениях потрясала его до глубины души: небо со своими мчащимися планетами и взрывающимися сверхновыми, со своими галактиками и туманностями, небо, рождающее вихри, столь же внезапные и непредсказуемые, как вспышки ярости, которым был подвержен он сам. Над его столом висела фотография вихревого потока, похожего на спиралевидную туманность (спираль, этот символ недостижимой трансцендентности, была предметом активного интереса Вареза в последние годы его жизни: он изучал

¹ Так в оригинале: *intelligentsia*.

² *Varèse L. A Looking-Glass Diary...* P. 217–218.

³ Джордж Сантаяна (1863–1952) – американский философ испанского происхождения. Тит Лукреций Кар (ок. 98–55 до н.э.) – римский поэт и философ, автор поэмы «О природе вещей».

спиралевидные конфигурации, надеясь применить результаты своих исследований в музыке) <...>.

Густые леса, высокие горы, обступающие человека со всех сторон, и неподвижные, «мертвые» горные озера – все это пугало его. Море и пустыня, как и небо, не имели границ и, подобно его спиралям, казались бесконечными. Хотя ветер оказывал раздражающее воздействие на его нервы и пробуждал в нем ощущение беспокойства, он любил наблюдать за колышущимися от ветра деревьями. Я вспоминаю ветреный день в Эйндховене; мы стояли у окна и наблюдали за аллеей стройных деревьев, возвышавшихся над голландскими домиками по соседству с нашим садом. По словам Вареза, ветер управлял деревьями «словно дирижер». Варез записывал их нерегулярные ритмы. Я же задумалась о мальчике, для которого дикие потоки реки Замбези были музыкой, о молодом человеке, слушавшем северное сияние. Природа, занимавшая воображение Вареза – то есть природа в научном и апокалиптическом смысле, – была неотделима от скрытой в ней музыки; и эта музыка ждала кристаллизации. Канадский композитор Жиль Трамбле (Tremblay), товарищ Вареза по морскому путешествию во Францию на премьеру «Пустынь», отмечал: «Признание Вареза, будто он не любит природу, не мешало ему внимательнейшим образом наблюдать за движением волн и рассуждать о ритме этого движения, равно как и о великолепной химии чистой морской воды, о синем, зеленом, белом оттенках волнующегося моря»¹.

ОТРЫВКИ ИЗ ИНТЕРВЬЮ ВАРЕЗА ФРАНЦУЗСКОМУ РАДИО (Интервьюер – Жорж Шарбонье)²

Ж.Ш. Можно ли утверждать, что требования, предъявляемые музыкой наших дней к интеллекту слушателя, выше, чем требования, которые предъявляла музыка, создававшаяся, скажем, два столетия назад, к интеллекту слушателя того времени?

Э.В. Это зависит от того, что именно вы подразумеваете под «музыкой наших дней». Многие современные композиторы более академичны, чем академисты, умершие в прошлом веке и уже давно забытые.

Ж.Ш. Я говорю о музыке, которая...

Э.В. Если вы имеете в виду всю ту пошлость, которая звучит нынче по радио, всю пошлость, которую предлагает нам телевидение, всю пошлость, записанную на пластинки, – о чем тогда говорить? Естественно, отношение публики будет обусловлено тем, что она уже успела впитать в себя и продолжает впитывать днем и ночью.

Ж.Ш. Я говорю не о такой музыке. Я говорю о музыке, которая выражает наше время. Уточню свой вопрос: можно ли утверждать, что требования,

¹ Varèse L. A Looking-Glass Diary... P. 228–229.

² Charbonnier G. Entretiens avec Edgard Varèse... (беседы Вареза с Шарбонье состоялись в 1955 году).

предъявляемые музыкой Эдгара Вареза к интеллекту современного слушателя, выше, чем требования, которые предъявляла музыка композиторов, живших два столетия назад, к интеллекту слушателя того времени?

Э.В. Нельзя сказать ничего определенного ни о моей музыке, ни о музыке других очень редко исполняемых композиторов. Нужно быть в контакте с публикой. Я не думаю, что публика глупа. Но я знаю, что посредники между музыкой и публикой необъективны. Необъективны те, кто заявляет: «Нужно дать публике то, что ей нравится». Ибо, во-первых, эти люди по уровню своего мышления все еще не доросли до публики, и, во-вторых, как можно дать людям то, что они будто бы предпочитают, не предоставляя им при этом никакой возможности выбирать?

Ж.Ш. Но как выяснить, чего хотят слушатели?

Э.В. Чего они хотят? Судя по нынешнему положению вещей, слушатели сами не могут этого знать. Чтобы иметь мнение об экзотическом кушанье, нужно его сначала попробовать.

Ж.Ш. Я, наверное, не очень внятно выразился. Можно ли утверждать, что вы, Эдгар Варез, по сравнению с композиторами прошлого, предъявляете более высокие требования к умственным способностям своего слушателя?

Э.В. Все зависит от интеллектуального уровня слушателя и от уровня его восприимчивости.

Ж.Ш. Не думаете ли вы, что требования к современному слушателю в этом смысле выше, чем к слушателю прошлого?

Э.В. Ничего не изменилось. Если в вашем творчестве присутствует элемент новизны – а ведь в искусстве только это чего-то стоит – интеллект слушателя испытывает определенное беспокойство, даже потрясение. Но дайте ему прослушать произведение дважды, трижды. Развейте в нем привычку слышать. Чтобы он начал ощущать структуру и логику произведения, чтобы он задумался над ним. То же относится и к живописи. Подумайте о Сезанне, о многих других. Вначале картину находят смешной. Над ней издеваются. Но тот, кто смеялся, разбогатев, покупает картину, и в конце концов она начинает ему нравиться.

По правде говоря, я не знаю, что еще можно сказать по этому поводу.

Невозможно полюбить то, чего вы не знаете, что является для вас источником беспокойства, источником потрясения. Сначала нужно привыкнуть к произведению, разобраться в нем, проникнуться им, а затем сделать для себя выводы.

Ж.Ш. Сочиняя музыку, думаете ли вы о ее возможном воздействии на слушателя? Стремитесь ли вы, организуя звуки, произвести на вашего слушателя тот или иной эффект?

Э.В. Меня совершенно не волнует, какое действие произведет моя музыка на слушателя. Вам говорят об экспериментальной музыке. Но я предлагаю готовый, заверченный продукт (конечно же, я говорю только о себе). Впрочем, я думаю, что одна разновидность эксперимента все же имеет место, и эксперимент этот осуществляется самой публикой. Публика опытным путем удостоверяет собственную реакцию.

Во всяком случае, публика реагирует определенным образом в определенный день, в определенный час. Возможно, в другой день, при другом дирижере, та же публика будет реагировать иначе. Этого нельзя знать заранее. Свою роль здесь играет случай.

Ж.Ш. Итак, вы не задумываетесь о реакции публики ни на одной из стадий сочинения музыки...

Э.В. Именно. Ничья реакция меня не волнует. Я делаю то, что я должен сделать, потому что хочу это сделать. И все.

Ж.Ш. Может быть, вы считаете неприличным писать музыку, имея в виду определенную публику?

Э.В. Да. Если вещь сделана специально ради того, чтобы нравиться публике, она нравится, как всякое хорошее успокоительное средство. Та же публика отвергнет ее, как только появится новый транквилизатор, который угодит публике чуть-чуть по-иному.

Ж.Ш. Значит, вы не согласны с тем, что музыка играет определенную социальную роль, что композитор, сочиняя, должен выполнять социальную функцию, что он в каком-то смысле должен находиться в единстве с публикой?

Э.В. Люди, говорящие о социальной функции музыки, ссылаются на Бетховена и Баха. Но эти композиторы всю свою жизнь провели в борьбе – при том, что они обращались к привилегированному, культурному слою общества, где находили своих меценатов. К счастью, Бах и Бетховен выжили. Сегодня же *urbi et orbi* предлагается все что угодно. Демократия: все равняются на низший уровень. Ситуация в обществе способствует развитию низших инстинктов. Она способствует безделью: люди готовы удовлетвориться самым недоброкачественным товаром.

Ж.Ш. Считаете ли вы, что романтизм все еще имеет право на существование?

Э.В. Что называть романтизмом?

Романтизм – это когда человек высказывается от своего имени. Я вижу большого романтика в господине Веберне, которого принято считать очень абстрактным. Я считаю большим романтиком Пауля Клее. Романтизм – это свойство любого из тех, кто просто выражает свое «Я». Без определенной цели, не имея в виду конкретного адресата. Просто ради того, чтобы воплотить свой замысел.

Ж.Ш. Что такое искусство?

Э.В. По-гречески «искусство» значит «средство».

По правде говоря, я никогда не пользуюсь словом «искусство». Это слово настолько, настолько обесценено тем, что с его помощью обозначают всякого рода предметы роскоши, изделия кутюрье, парфюмеров и прочих, что оно уже кажется неуместным в применении к творениям духа.

Ж.Ш. По каким же признакам вы распознаете творение духа?

Э.В. Я устанавливаю связь между тем, что я вижу или слышу, и известными мне произведениями изобразительного искусства, литературы, музыки.

Ж.Ш. Последнее слово остается за вашей восприимчивостью?

Э.В. За восприимчивостью, за интеллектом. Нужно иметь в виду и уже установленные связи. Связи, установленные давно или в самое последнее время. Существует мир вокруг нас. Существуют люди, с которыми мы общаемся и которые на самом деле представляют нашу эпоху. Высшие достижения искусства, которые мы обсуждаем с другими людьми. Свою роль играет и история шедевров, доставшихся нам по наследству от прошлого.

Как бы то ни было, я не думаю, что существует искусство двух видов, старое и современное. Существует искусство, живущее в настоящем. Это доказывается тем, что в истории устанавливаются определенные циклы. Мы обнаруживаем, что в определенные исторические периоды возвращаются определенные способы выражения. Между типами восприимчивости существуют взаимные соответствия, возможно даже совпадения¹.

<...> **Ж.Ш.** Композиторы утратили интерес к струнным инструментам. Почему?

Э.В. Я не могу говорить за других. Лично же меня струнные не удовлетворяют. Каждый инструмент, взятый сам по себе, хил, убог, жалок. Вибрато современных исполнителей невыносимо... Оно – результат нерадивости тех, у кого недостаточно тяжелая рука... В джазе нет никаких скрипок. Скрипка – это слишком слащаво. Нынче нам не до кондитерских изделий.

<...> Если бы «Пасторальную симфонию» можно было написать заново, в ней не было бы никаких скрипок. Скрипка не выражает нашу эпоху. Это очевидно уже на стадии производства. Нынешним скрипичным мастерам далеко до старых французских, итальянских, немецких мастеров. После того, как штучное производство исчезло, никто не стремится возродить старые методы изготовления инструментов. Поэтому молодежь инстинктивно отворачивается от струнных. Обучение игре на скрипке длится слишком долго и обходится слишком дорого. Во всем мире сейчас от пятидесяти до ста первоклассных скрипачей. А что же остальные? Неудачники, кое-как пиликающие на коровьих кишках.

Естественно, без скрипачей не обойтись, пока сохраняется потребность в исполнителях Баха или Бетховена. Но ведь для Баха скрипка звучала иначе, чем для нас! Конструкция смычка в его время отличалась от современной. Об этом почему-то забывают...

Джаз – доказательство верности моих слов. Возьмите пятнадцать, двадцать джазовых музыкантов и поместите их в Карнеги-холл. Или еще куда-нибудь. Потом посадите вместо них симфонический оркестр. Симфонический оркестр – это слон, страдающий водянкой. Джаз-оркестр – это тигр. Симфонический оркестр безжизнен. Он слащав. Наша эпоха не приемлет слащавости.

Ж.Ш. Получается, что наше время – эпоха господства духовых и ударных...

Э.В. Да, духовых и ударных. Даже фортепиано сделалось ударным инструментом. В нем не осталось мелодичности. Самый великий из

¹ Charbonnier G. Entretiens avec Edgard Varèse... P. 36–40.

известных мне пианистов, Бузони, говорил: «Легато на фортепиано невозможно. Мы восстанавливаем его в нашем воображении, ибо наш слух испорчен дурной привычкой». Звучание фортепиано безжизненно. Оно не соответствует характеру современной жизни, ритмам нашего времени.

Ж.Ш. Нашему времени свойственно ударное начало.

Э.В. Да, нашему времени свойственно ударное начало. Наше время – время скоростей. Вибрато скрипки не принадлежит моему времени. Но, конечно, я не призываю уничтожить скрипку. Я даже хочу, чтобы восстановили скрипки времени Монтеверди. Я хотел бы услышать произведения Баха такими, какими их слышали во времена Баха¹.

<...> *Ж.Ш.* Считаете ли вы, что человека полностью заменит машина?

Э.В. Нет, машина не заменит человека. Человек – это композитор; человек – это тот, кто его слушает.

Ж.Ш. Понятно. А инструменталист в современном понимании исчезнет?

Э.В. Профсоюзы постараются этого не допустить. Иначе зачем будут нужны профсоюзы? Не знаю. В конце концов, должны же люди как-то питаться.

Ж.Ш. Профсоюзы не столь сильны, как машина, история это доказала...

Э.В. Впрочем, все очень просто: люди будут слушать музыку у себя дома. Это же смешно: облачаться в парадный костюм, если идет дождь – ловить такси, покупать билет, чтобы в определенный час явиться в концертный зал, не зная, каким будет качество исполнения. Люди заранее платят за товар, о ценности которого они не имеют представления. Они не знают, будет ли этот товар соответствовать их ожиданиям.

Ж.Ш. Значит ли это, что всякая музыка будет воспроизводиться машиной?

Э.В. Думаю, что да.

Ж.Ш. Следовательно, инструменталист перестанет существовать?

Э.В. И да, и нет. Инструменталист не перестанет существовать для тех, кто предпочитает жить в прошлом. Он будет продолжать функционировать в прошлом².

<...> *Ж.Ш.* Нет ли у вас желания сочинить что-нибудь для сцены?

Э.В. Я хотел бы написать драму, но ни в коем случае не мелодраму.

Ж.Ш. Будут ли в ней петь?

Э.В. Будут, если понадобится. Возможно, это будет пение масс. Или какая-либо необычная форма пения. Человеческий голос – великолепный инструмент. Но с ним связаны вечные вопросы: кто им пользуется? Как? С какой целью? Все, что мы сможем извлечь из этого инструмента, зависит от наших ответов.

Ж.Ш. Собираетесь ли вы сохранить действие в классическом смысле – с экспозицией интриги, завязкой и развязкой?

Э.В. Нет. Нет. Все это похоже на главную тему, побочную тему, развитие, тональный план... С этим покончено. Логика будет иной. Форма

¹ Charbonnier G. Entretiens avec Edgard Varèse... P. 47–48.

² Ibid. P. 50–51.

драмы – иная. Она будет отличаться от того, что было. Нужно отнестись к задаче по-новому. Наука уже превзошла человека, хотя человек этого еще не сознает в полной мере. Зад человека, летящего в самолете, развивает скорость более высокую, чем мозг.

Ж.Ш. Валери¹ говорил, что в современном романе невозможна фраза: «Маркиза вышла из дома в пять часов пополудни».

Э.В. То же и здесь. Все эти мелочи не имеют никакого значения. Все люди перемещаются из одного места в другое. Нет никакой необходимости рассказывать путешествие в самолете. История может начаться в Париже. Следующая страница – в Нью-Йорке. Совершенно не нужно описывать средства передвижения, эпизодические или чисто утилитарные подробности.

Ж.Ш. Значит, должна возрасти роль таких приемов, как эллипсис и синтез.

Э.В. Именно. Синтез прежде всего.

Ж.Ш. Ограничиться минимумом самых необходимых образов...

Э.В. Совершенно верно!

Ж.Ш. Но многие зрители могут этого не принять.

Э.В. Зрители привыкнут. Как они привыкли к ложной перспективе раскрашенных декораций, как они привыкли к замку, нарисованному на холсте и колеблющемуся от сквозняка на сцене.

Ж.Ш. Можете ли вы назвать современные произведения, авторы которых пошли по этому пути?

Э.В. В экспрессионистской эстетике таков «Воццек». Наверное, есть и другие произведения.

Ж.Ш. «Консул»?²

Э.В. Нет, я имею в виду нечто совершенно иное. «Консул» – что это, опера или оперетта? Скорее это какой-то гран-гиньоль. Впрочем, вещь сработана ловко. У Менотти есть сценический дар.

Ж.Ш. Значит, «Воццек» останется?

Э.В. Для меня – да. Может быть, я не прав. Будущее покажет.

Ж.Ш. Так что же, вы уже сочиняете для сцены?

Э.В. Пока нет. Но я непременно напишу что-нибудь для сцены. Я хочу еще многое сделать.

Ж.Ш. Вы писали для кино?

Э.В. Нет. Но я хочу, чтобы сделали фильм по «Пустыням».

Ж.Ш. Нужно ли понимать вас так, что вы хотите, чтобы в случае с «Пустынями» обычный порядок вещей был обращен вспять? Чтобы исходя из партитуры сделали фильм?

Э.В. Да. «Пустыни» рассчитаны на это.

Ж.Ш. Зрительные образы будут иметь абстрактный характер?

Э.В. Там нет ничего абстрактного. Что вы подразумеваете под словом «абстрактный»?

¹ Поль Валери (1871–1945) – французский поэт, эссеист.

² Опера американского композитора итальянского происхождения Джанкарло Менотти (1911–2007), впервые поставленная в 1950 году.

Ж.Ш. Хотите ли вы, чтобы зрительные образы были фигуративными?

Э.В. Все образы фигуративны.

Ж.Ш. Да, все они фигуративны, все они что-то значат. Я спрашиваю о другом: должна ли последовательность образов что-то «рассказывать»?

Э.В. Нет. Нет. Образы не должны ничего рассказывать. Они должны только внушать. Будить воображение. Будоражить зрителя. Необходимо активное участие зрителя. Только в этом случае возникнет контакт между человеком, который творит, и человеком, который слушает или смотрит. Между донором и реципиентом.

Ж.Ш. Как нужно обращаться со звуками и зрительными образами, чтобы избежать произвольных толкований?

Э.В. Нужно, чтобы между фильмом и партитурой возникло противостояние. Только оно позволит избежать произвольных толкований. Беспокойным, бурным фрагментам музыки должны соответствовать зрительные образы противоположного характера. Например, громким и резким звучаниям будут соответствовать образы, лишенные какой бы то ни было резкости. Как я уже сказал, образы не будут ни о чем «повествовать». Голосов не будет; следовательно, не будет и диалогов. Человеческое, вокальное начало не будет мешать электронно организованному звуку и инструментальному ансамблю.

Ж.Ш. Можно ли говорить о том, что у фильма есть «сценарий»?

Э.В. Конечно, зрительные образы будут организованы согласно определенной логике. Точно рассчитанные последовательности образов будут соответствовать – или, лучше сказать, противостоять – определенным фрагментам музыкального произведения.

Ж.Ш. Но ни при каких обстоятельствах не появится то, что принято называть «действием».

Э.В. Действия не будет. «Истории» не будет. Будут только образы. Чисто световые феномены¹.

<...> *Ж.Ш.* Эдгар Варез, как вы думаете, влияет ли развитие физических наук на развитие музыки?

Э.В. Физики открыли и продолжают открывать законы, управляющие материей. Законы, которые изменили и продолжают изменять нашу цивилизацию. Я настойчиво повторяю слова Эйнштейна: «Наша нынешняя ситуация несопоставима с чем бы то ни было в прошлом. Мы должны радикально изменить наш образ мышления, характер наших действий».

Ж.Ш. Жизнь человечества радикально изменилась. Как сказались эти изменения на музыке?

Э.В. Причины кризиса, переживаемого современной музыкой, принято усматривать в катастрофических событиях нашей эпохи, нашего века. Но если бы следовавшие друг за другом катаклизмы и потрясения и вправду воздействовали на музыку, она не оказалась бы в таком застое. Она уже давно была бы одним из истинных путей нашего эволюционирующего мира. Каждодневные изобретения и открытия повышают меру

¹ Charbonnier G. Entretiens avec Edgard Varèse... P. 63–66.

нашего восприятия жизни, расширяют горизонты наших возможностей. Остается впечатление, что из всех искусств только музыка хочет остаться в стороне от этого всемирного брожения.

Ж.Ш. Каковы же причины того, что принято называть «кризисом музыки»?

Э.В. В основе этого кризиса лежат две причины. Первая, внешняя и, так сказать, коммерческая, основана на недоразумении. Вторая, внутренняя и, так сказать, академическая, проистекает из недостатков профессионального образования.

В то время как профессионалы театра делятся на две общепризнанные и четко отграниченные друг от друга категории – на драматургов и актеров, – в музыке, кажется, существуют одни только «музыканты». Если вы спросите у завсегдатая концертов, кто его любимый музыкант, он назовет какого-нибудь популярного виртуоза, певца или дирижера. Творцов музыки упоминают крайне редко. Это недоразумение, эта путаница, умело поддерживаемая посредниками из сферы музыкальной коммерции – то есть организаторами концертной жизни, журналистами и прочими деловыми людьми, – позволяет им формировать и контролировать целый рынок, эксплуатирующий личности в рекламных целях. Музыкальное произведение для этих людей – лишь составная часть бизнеса. Конечно, во всем этом есть нечто обескураживающее; но к сложившемуся положению дел нельзя относиться слишком серьезно. Слишком навязчивая реклама, слишком большие прибыли, немислимые гонорары, дутые знаменитости, – все это исчезнет вместе с остальными странностями нашего времени. Жизнь никогда не отрекается от своих прав. Время постоянно обновляет свои архивы.

Другая причина серьезнее; ее труднее упразднить. Она коренится в глубинах музыки, в ее снисходительности к рутине, в ее стремлении к постоянству, устойчивости, надежности. Освобождение музыки может прийти только из глубины самой музыки. Музыка должна смириться с болезненными творческими муками, с дисциплиной постоянного творческого напряжения. Она должна возвратиться к своему нормальному состоянию перманентной революции, к желанию быть иной; именно таково было искусство великих мастеров прошлого – Баха, Моцарта, Дебюсси, Берлиоза, Бетховена. Музыка должна отказаться от нежелания слушать новое; она должна принять как должное, что новизна – это самое главное в произведении искусства.

Ж.Ш. Но до этого пока далеко. Легче утверждать, что мысли о новизне и оригинальности никогда не должны специально занимать творца, что эти два качества должны присутствовать как бы сверх программы. Жертва этой облегченной концепции – не столько композитор, сколько публика.

Э.В. Публика, которой адресована музыка, должна встряхнуться и освободиться от апатии; она должна проявить восприимчивость к истинной природе музыки и пересмотреть привычные ценности. Основная часть публики никогда не задумывалась о двойственной природе

музыки. Для публики музыка – это искусство, только искусство. Публика не представляет себе всей значимости того обстоятельства, что слушателю, дабы услышать музыку, нужно прежде всего испытать физическое воздействие. Музыка невозможна без физического сотрясения воздуха в пространстве между слушателем и инструментом. Слушатель не знает, что исполнение партитуры всякий раз становится возможным только благодаря продуцирующим звук механизмам, которые мы именуем «музыкальными инструментами». Из этих механизмов составлены наши оркестры; эти механизмы, подобно любым другим, подчиняются законам физики. Композитор, если он хочет получить результаты, соответствующие его замыслу, не должен забывать, что его сырье – это звук. Он должен мыслить звуками, а не нотами на бумаге, на странице партитуры. Он должен не только разбираться в устройстве и возможностях разных звуковых механизмов, дающих его музыке жизнь, но и знать законы акустики. Акустика ведет свое происхождение от научных исследований музыки; она всегда была служанкой и одновременно повелительницей музыки...

Исследование физических основ музыки началось, по всей вероятности, с Пифагора около двух с половиной тысячелетий назад. С помощью монохорда Пифагор установил фундаментальные связи между консонирующими интервалами и рядом простых чисел. Своим ученикам Пифагор заявил, что о музыкальных интервалах нужно судить разумом, исходя из чисел, а не чувством, исходя из слуховых ощущений. Спустя примерно двести лет Аристоксен высказал противоположное мнение: ухо – это единственная конечная инстанция, определяющая разницу между консонансом и диссонансом. Как мы знаем, оба были отчасти правы. Но современная акустика скорее склонна поддержать Аристоксена: музыку нужно услышать, в противном случае это просто ноты, записанные на бумаге. Начиная с опытов Пифагора, развитие музыкальных инструментов обрело научную основу; благодаря этим опытам была разработана теория гармонии, которая ныне кажется нам спорной.

Ж.Ш. Нужно ли из всего этого заключить, что физические науки и музыка развиваются в одном направлении?

Э.В. Ныне единство науки и музыки более желательно, чем когда-либо прежде; если бы не иссушающее воздействие финансовых соображений и стандартных вкусов, такое единство могло бы привести к быстрому и великому музыкальному возрождению.

Ж.Ш. Нужно, однако, уточнить, что, понимая музыку как искусство и одновременно науку, вы тем самым отнюдь не ставите под вопрос представление о музыке как о чистом искусстве.

Э.В. Мне очень нравится определение искусства композиции, предложенное Брамсом: «организация разрозненных элементов». Имея в виду это определение, представьте себе, какие трудности должен испытывать студент-композитор, находящийся под воздействием всех потрясений, всех новых звучаний и новых ритмов нашей эпохи. Как именно он должен осуществлять эту «организацию»? Где именно он должен искать эти

«разрозненные элементы»? Где он может их найти? В разного рода теоретических трактатах? У почитаемых мастеров, чьи произведения он изучает?

К сожалению, слишком многие композиторы уверовали в то, что исходные элементы композиции легко найти именно в этих источниках. Такому взгляду на вещи мы обязаны появлением одного из самых бесплодных течений в музыке нашего времени: тенденции к оживлению формул прошлого, которая именует себя «неоклассицизмом».

Ж.Ш. Каким же путем может музыка спасти самое себя? Что ей нужнее – революция или эволюция?

Э.В. Слово «эволюция», вообще говоря, используется в тех случаях, когда речь идет об ассимиляции радикальных сдвигов, имевшие место в прошлом, но уже переставших потрясать и удивлять. Радикальные изменения в современной музыке почти всегда воспринимаются как нечто опасное и разрушительное. И они действительно таковы. Они опасны для инерции. Они разрушительны для устоявшихся привычек. Как жаль, что многочисленные музыкальные критики – то есть люди, которые, будучи профессионально добросовестными и знающими историю специалистами, должны были бы проявлять осмотрительность – обманываются так же часто, как и непрофессиональные слушатели. Самый блистательный ляпсус, когда-либо допущенный музыкальным критиком, принадлежит перу одного критика из Лондона: «Пионеры и экспериментаторы редко бывают первоклассными творцами».

Таким образом, этот критик, господин Паркер, обнаруживает свое полное незнакомство с творчеством Перотина, Монтеверди, Шютца, Бетховена, Шопена, Берлиоза, Дебюсси и многих других новаторов и пионеров в музыке. Мы будем ближе к истине, если заявим с той же категоричностью, что все сколько-нибудь значительные творцы были новаторами. Великое прошлое должно служить молодым только в качестве трамплина, отталкиваясь от которого они смогут совершить свободный прыжок в будущее. Они никогда не должны забывать о том, что каждое отдельно взятое звено в цепи традиции было выковано тем или иным революционером.

Валери утверждал, что радикальные преобразования в искусстве сегодня неизбежнее, чем когда-либо прежде. Цитирую: «Во всех искусствах есть физическая составляющая, которую больше нельзя рассматривать и трактовать так же, как в былые времена; любые начинания, осуществляемые на современном уровне знания и технического могущества, должны иметь ее в виду. За последние двадцать лет слова „материя“, „пространство“, „время“ перестали значить то, что они значили раньше. Следует ожидать, что грандиозное обновление, затронувшее техническую сторону всех искусств, повлияет на сам характер художественного изобретения и даже приведет к чудесной трансформации самого понятия „искусство“»¹.

¹ Charbonnier G. Entretiens avec Edgard Varèse... P. 69–73.

ОТРЫВОК ИЗ ПИСЬМА ВАРЕЗА АНДРЕ ЖОЛИВЕ¹

Все больше и больше я хочу сильного и здорового искусства – освобожденного от болезненного и упадочного интеллектуализма – очищенного от всякого рода манерности – искусства, которое хватает вас за печеньку – и засасывает в свой водоворот – Такое искусство универсально – Нет нужды его понимать – Его нужно просто претерпеть – Вот и все – Конец.

¹ Без даты; цит. по: *Jolivet H. Varèse...* P. 85.

РОБЕРТО ГЕРХАРД

(1896–1970)

В поздней (1948 года) статье Арнольд Шёнберг, перечисляя своих, по его словам, немногочисленных учеников, ставших подлинными композиторами, называет следующие фамилии: Веберн, Берг, Айслер, Ранкль, Циллиг, Герхард, Скалкоттас, Ханненхайм, Странг и Вайс (и добавляет: «По крайней мере я слышал только об этих»)¹. Возможно, он мог бы упомянуть еще нескольких (например, Эгона Веллеса, Макса Дойча, Ганса Эриха Апостеля или Ганса Елинека), но в любом случае подавляющему большинству знатоков и любителей известны главным образом первые трое. Винфрида Циллига, возможно, вспоминают в связи с его работой по завершению оратории Шёнберга «Лестница Иакова», Никоса Скалкоттаса – как одного из очень немногих заметных греческих композиторов своего времени, чьи оркестровые обработки народных танцев вошли в репертуар некоторых крупных дирижеров, а отдельные более сложные и серьезные опусы изредка привлекают внимание специалистов по музыкальному модернизму. Остальные фигуры из шёнберговского списка, откровенно говоря, мало у кого вызывают какие бы то ни было ассоциации. Между тем по меньшей мере одного из них Шёнберг явно ценил выше большинства остальных; более того, к этому ученику мэтр, похоже, относился с особой личной симпатией. Речь идет о Роберто Герхарде, чья фамилия в перечне значится шестой.

С нашей стороны было бы в высшей степени некорректно утверждать, будто Герхард, как тот же Скалкоттас, был принужден судьбой к маргинальному образу творческой жизни, не обрел достойной публики и, соответственно, оказался обделен признанием. Как мы сможем убедиться, в случае Герхарда дело обстояло далеко не так драматично. И все же этот композитор, имевший все задатки и шансы для того, чтобы стать весьма видной фигурой своего поколения, в результате различных перипетий, а также, видимо, в силу некоторых черт собственного характера оказался

¹ Шёнберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы / Сост., перев., комм. Н. Власовой и О. Лосевой. М.: Композитор, 2006. С. 238.

вытеснен «на поля» истории музыки XX века и в течение нескольких наиболее продуктивных десятилетий вел, в общем, малозаметное существование. За это время он создал художественный мир, не лишенный силы, своеобразия и внутренней значительности. Единственный испанский ученик Шёнберга, Герхард развивал испанскую национальную линию по следам Фелипе Педреля и Мануэля де Фальи, но основную, самую ценную часть его творчества составляют партитуры, в которых он предстает приверженцем космополитического современного стиля, едва ли не самым радикальным «авангардистом» своей второй родины – Англии.

Почти ровесник Пауля Хиндемита, Эриха-Вольфганга Корнгольда и Франсиса Пуленка, Герхард фактически начал новую жизнь сразу после войны – тогда же, когда на европейской сцене дебютировали молодые радикалы поколения 1920-х. Обреченный в состязании с ними на тактические поражения, он тем не менее всячески избегал стилистических компромиссов. Шёнберг, несомненно, одобрил бы своего ученика за столь безоговорочную верность его этическому императиву. Но в итоге значительная часть наследия Герхарда оказалась практически неслышанной или недооцененной при его жизни, и лишь спустя четверть века после его смерти музыкальный мир начал проявлять более или менее активный интерес к этому испано-британскому композитору. Присмотримся к нему и мы.

* * *

Роберт (пока еще не Роберто) Жоан Рене Герхард (или, в каталонском произношении, Жерард)-и-Оттенвельдер родился 25 сентября 1896 года в Вальсе близ Барселоны. Его отец, владелец компании по производству вин, был по происхождению швейцарцем, мать – уроженкой Эльзаса¹. Космополитическое происхождение, очевидно, не мешало представителям семьи Герхард–Оттенвельдер ощущать себя подлинными каталонцами (один из братьев Герхарда даже стал депутатом регионального парламента). В возрасте двенадцати лет по настоянию отца будущий композитор был отправлен в Швейцарию для продолжения учебы в коммерческой школе. Но музыкальные интересы, как это часто случается, возобладали над деловыми. В Лозанне Герхард брал частные уроки гармонии и контрапункта, позднее в Люцерне благополучно провалил экзамен в коммерческое училище и в 1914 году поступил в Мюнхенскую академию музыки. Начавшаяся тогда же война вынудила Герхарда вернуться в Испанию. Вскоре он обосновался в Барселоне и в 1915 году начал брать уроки

¹ Сведения об обстоятельствах жизни Герхарда приводятся главным образом по единственной известной и доступной мне опубликованной биографии композитора, написанной его учеником и другом (и поэтому изобилующей отступлениями личного характера): *Homs J. Robert Gerhard and his Music* / Ed. by M. Bowen. The Anglo-Catalan Society, 2000 (1-е издание на каталонском языке – *Robert Gerhard i la seva obra*. Barcelona, 1991). Использованы также материалы 1-й международной конференции по творчеству Герхарда (Хаддерсфилд, 2010, интернет-ресурс <http://www.robertogerhard.com/1st-conference-2010/>; здесь и далее дата обращения к этим материалам – 19.01.2019).

фортепиано у Энрике Гранадоса (1867–1916) и другого известного барселонского музыканта, ученика Гранадоса Фрэнка Маршалла (1883–1959). Принципиальное значение для Герхарда имели занятия под руководством Фелипе Педреля (1841–1922) – одного из самых активных и разносторонних деятелей испанской музыки своего времени, основоположника нового испанского музыковедения и новой испанской композиторской школы. Напомним, что под непосредственным влиянием Педреля проходило творческое становление всех трех главных испанских классиков первой половины XX века – Альбениса, Гранадоса и де Фальи.

Герхард был одним из последних учеников Педреля и пользовался его особым расположением. Наставник, естественно, ориентировал Герхарда в направлении синтеза национальной традиции с достижениями «больших» европейских школ. Первыми значительными работами Герхарда явились 12-частный вокальный цикл «Чары Шехеразеды» (*L'infantament meravellós de Schahrazada*) для голоса с фортепиано на слова известного каталонского поэта Жозепа-Марии Лопеса-Пико (1917) и посвященное Педрелю Трио для фортепиано, скрипки и виолончели (1918). Оба произведения выполнены в абсолютно традиционной манере, причем скорее французской, чем какой-либо иной. В музыке песен о Шехеразаде ожидаемый ориентальный элемент не ощущается; стилистически они, пожалуй, родственны романсам Анри Дюпарка с их полнозвучным, гармонически насыщенным фортепианным сопровождением, но значительно проще и однообразнее лучших из них. Трехчастное трио продолжительностью около 25 минут соответствует тому архетипу камерно-инструментального жанра, который культивировала так называемая школа Сезара Франка, в лице самого Франка, Эрнеста Шоссона, Венсана д'Энди и его самого известного испанского ученика Хоакина Турины (1882–1949)¹. Испанское начало проявляется в интонационных характеристиках некоторых тем, «общеευропейское» – в методах их развития (с неизбежными секвенциями, «рамплиссажами» и т.п.) и в гладкой, по-французски благозвучной, преимущественно диатонической гармонизации; рефрен скерцозного финала ассоциируется с темой скерцо из Струнного квартета *F-dur* Равеля, что, скорее всего, неслучайно (а начальная мелодия первой части почему-то напоминает мотив «Сидел Ваня» из Первого квартета Чайковского). Не будучи стилистически примечательной, партитура свидетельствует о высокой профессиональной квалификации 22-летнего композитора; для каталонской музыки первого десятилетия XX века Трио Герхарда, исполненное (в Барселоне) и опубликованное (в Париже) в 1919 году, было, судя по всему, явлением незаурядным.

¹ Для хронологической ясности стоит напомнить, что самые ранние из его нескольких не забытых доныне ансамблей для струнных с фортепиано (и, по-видимому, первые значительные камерно-ансамблевые циклы в испанской музыке после опубликованных в 1824-м квартетов Хуана Крисостомо Арриаги) – Квintет *g-moll* и секстет «Андалусийские сцены» – появились, соответственно, в 1907-м и 1912 году.

Молодой Герхард живо интересовался и новейшими европейскими течениями, безусловно, чуждыми Педрелю и пока еще не успевшими оказать особого влияния на развитие испанской музыки. В конце 1921 года он отправился в Гранаду к самому яркому и передовому испанскому композитору того времени, Мануэлю де Фалье, в лице которого, очевидно, надеялся обрести современного просвещенного наставника. Но встреча с Фальей не принесла желаемых результатов, и на следующие два года Герхард уединился для размышлений и работы над собой. Зимой 1921/22 из-под его пера вышли «Два эскиза» (*Dos apunts*) для фортепиано – пьески объемом по 14 тактов каждая, общей продолжительностью не больше четырех минут, выдержанные в умеренно медленном движении, *piano* и *pianissimo*; вторая гармонически смелее, диссонантнее первой, ее концовка вносит освежающий контраст в виде простого диатонического мотива в верхнем голосе. Следующий шаг к обретению собственного стиля был сделан в 1922 году в вокальном цикле «Семь хокку» (*7 Haïki* или *7 Haïku*) для состава того типа, который надолго вошел в моду после «Лунного Пьеро», а именно для голоса (тенора или сопрано) и пяти инструментов (в данном случае – фортепиано, флейты, гобоя, кларнета и фагота). В основе цикла – французские стихи каталонского поэта Жозепа-Марии Жюнуа (Junou), стилизованные в духе японских миниатюр. Цикл, естественно, весьма лаконичен (около десяти минут музыки), слова текстов не повторяются, вокальная партия в каждой из семи частей окружена насыщенной инструментальной музыкой, которая в отдельных хокку разрастается до масштабов сравнительно большого инструментального вступления и/или заключения. Линия голоса во всех частях разворачивается плавно, без скачков, в инструментальных партиях встречаются более угловатые и резкие жесты, но и в них гармония не выходит за рамки квазиимпрессионистской модальности. Герхард здесь явно ориентируется на два опуса своих старших современников, созданные, как хорошо известно, практически одновременно (в 1913 году) под непосредственным впечатлением от «Лунного Пьеро» для сходного состава: «Три стихотворения из японской лирики» Стравинского и «Три стихотворения Малларме» Равеля. С триптихом Стравинского опус Герхарда сближают характер текстов и миниатюрность форм, с триптихом Равеля – спокойная декламация, мягкие переходы и благозвучные вертикали.

Провинциализм каталонской музыкальной жизни и неудовлетворенность полученным образованием побудили Герхарда возобновить поиск наставника, и в конечном счете он остановился на Шёнберге. Двадцать первого октября 1923 года (кстати, буквально за день до кончины жены Шёнберга) он отправил в Вену большое письмо, к которому приложил оба завершенных опуса последних двух лет – «Два эскиза» и «Семь хокку». В письме, впервые опубликованном только в 1996 году, молодой композитор признается, что испытывает духовную депрессию, интеллектуальный и нравственный кризис. Свое музыкальное образование он называет «фрагментарным и неадекватным», а о Педреле говорит, что тот был к нему

слишком добр («я стал его „Вениамином“»¹), но по существу ничему не научил («он открыл мне чудесные, недооцененные сокровища нашей подлинной народной музыки, но не мог привить мне технику или дисциплину. Он тоже был всего лишь дилетантом, хотя и гениальным»²). Из письма мы узнаем, что за два года уединения Герхард проштудировал шёнберговское «Учение о гармонии» и трактат Эрнста Курта о баховском контрапункте, изучал квартеты Бетховена, «Лунного Пьеро», «Весну священную» и многое другое³. Теперь он чувствует, что существование в полном одиночестве исчерпало себя, что нужно восстанавливать связи с миром и людьми. Некоторое время он думал о том, чтобы отправиться в Париж и стать учеником Шарля Кёклена, но пришел к выводу, что «импрессионистская декоративная техника», которой тот мог бы его научить, уже не способна его удовлетворить: «меня больше не прельщает возможность взращивать собственную индивидуальность *sous l'influence conjuguée de Stravinsky et de Ravel* (под совместным влиянием Стравинского и Равеля. – Л. А.]»⁴. Свою просьбу принять его в ученики Герхард сопровождает следующим заверением: «В одиночестве, ведя увлеченные диалоги с Вашей книгой, я осознал всю глубину и силу Вашей личности; у меня сложилось впечатление, что я могу полностью Вам довериться, и только поэтому я, несмотря на всю свою природную робость и сдержанность, осмеливаюсь так много говорить Вам о своих безделках и своих потребностях»⁵.

Ответ Шёнберга, датированный 4 ноября 1923 года, гласит: «... у меня сейчас нет времени ознакомиться с Вашими сочинениями более основательно. Но беглый просмотр и Ваше письмо произвели на меня очень хорошее впечатление. Откровенно говоря: окончательное решение, беру ли я кого-то в ученики или нет, обычно зависит от личного впечатления, которое остается у меня от человека, и поэтому я предпочитаю сначала его увидеть. Не можете ли Вы приехать в Вену? Мне кажется, что я определенно Вас возьму, а также, что смогу немного Вам помочь, поскольку понимаю Вашу депрессию»⁶.

Итак, Герхард отправился в Вену, чтобы в возрасте 27 лет вновь стать учеником. Там он подрабатывал уроками испанского языка и впоследствии женился на одной из своих учениц. Когда в начале 1926 года Шёнберг переехал в Берлин, чтобы занять должность профессора композиции Прусской академии искусств, Герхард последовал за ним; с января 1926-го по декабрь 1928-го он числился студентом (*Meisterschüler*) этой академии. Успехи Герхарда как Вене, так и поначалу в Берлине были скромными,

¹ Поскольку немецкий оригинал письма недоступен, перевод отрывков из него сделан с английской публикации: *Homs J. Robert Gerhard and his Music...* P. 92.

² Ibid. P. 93.

³ Ibid.

⁴ Ibid. P. 93–94.

⁵ Ibid. P. 94.

⁶ Шёнберг А. Письма / Сост. и публ. Э. Штайна. СПб.: Композитор, 2001. С. 153 (перевод В. Шнитке).

о чем свидетельствует официальная документация¹. Лишь в последний год обучения он написал нечто значительное, а именно Квintет для флейты, гобоя, кларнета, фагота и валторны, то есть в точности для того же состава, что и завершённый четырьмя годами раньше Квintет соч. 26 Шёнберга. Здесь Герхард предстаёт композитором несомненно более интересным и изобретательным, чем в любой из своих более ранних вещей. Это произведение, вполне самостоятельное и ни в коей мере не «провинциальное» по выполнению, не забыто донныне: его охотно исполняют и записывают ансамбли соответствующего состава, его дискография богаче, чем у всех остальных опусов Герхарда.

Параллелью Квintету Герхарда, помимо одноименной партитуры Шёнберга, может служить еще более ранний (1923 года) двухчастный Дивертисмент для квintета духовых Ганса Айслера, который по возрасту был моложе Герхарда, но завершил учебу у Шёнберга еще до того, как Герхард появился в Вене. Пользуясь радикальным для начала двадцатых годов языком (еще не серийным – ибо сам Шёнберг к тому времени едва успел осуществить свои первые опыты в серийной технике, – но уже не тональным), Айслер создал изящную юмористическую музыку, в полной мере соответствующую своему жанровому наименованию; вероятно, он был первым (и одним из очень немногих), кому удалось убедительно показать, что язык, укорененный в дисгармоничном экспрессионизме, пригоден и для музыки легкого, развлекательного рода. Герхард в своем Квintете продолжает, в общем, ту же линию. Согласно указанию в партитуре продолжительность Квintета составляет 15 минут – против сорока у Шёнберга. Как и 26-й опус Шёнберга, произведение Герхарда делится на четыре части с традиционными темповыми соотношениями (*Moderato*; *Andante cantabile – Sostenuto*; *Allegro giocoso, ma non troppo mosso*; *Vivace scherzando*), но свободно от шёнберговской тяжеловесной детализированности и вязкости. В нем – особенно в двух последних, быстрых частях – ярко выражено игровое, дивертисментное начало; при этом гармонический язык Квintета атонален, хотя и не соответствует принципам додекафонии (в качестве основной звуковысотной конфигурации – своего рода серии, – общей для всех частей, используется последовательность не из двенадцати, а из семи нот), а в ритмике, как и у Шёнберга даже в его относительно легких, «общедоступных» по замыслу композициях (типа Серенады соч. 24, Сюит соч. 25 и 29 и некоторых других), минимизирована роль регулярности, симметричных и длительно повторяющихся структур. И, что особенно существенно, тематизм Квintета, даже там, где он явно восходит к танцевальным прототипам (прежде всего в крайних разделах скерцо и в рефрене финального рондо), не содержит сколько-нибудь заметных испанских элементов.

¹ Приводится в: Alonso Tomás D. “A breathtaking adventure”: Gerhard’s musical education under Arnold Schoenberg // <http://www.robertogerhard.com/wp-content/uploads/2011/10/16-Alonso.pdf>.

* * *

За годы жизни и учебы в Вене и Берлине Герхард проникся новейшими эстетическими идеями и стал едва ли не первым испанским пропагандистом творчества Шёнберга; в апреле 1925 года его усилиями в Барселоне был организован концерт из произведений Шёнберга с участием автора, который лично провел испанскую премьеру «Лунного Пьеро». Но по возвращении в Барселону (в середине 1929 года) Герхард начал работать в национально-почвенном ключе: он обработал для голоса с фортепиано 14 каталонских народных песен и написал две сарданы¹ для ансамбля духовых (с участием контрабаса и ударных). В конце того же года он организовал собственный авторский концерт, программа которого включала восемь из этих четырнадцати песен и обе сарданы, более ранние «Семь хокку» и две партитуры берлинского периода: стилистически «умеренное» трехчастное Концертино для струнных и упомянутый Духовой квинтет. Концерт многообещающего молодого соотечественника, только что вернувшегося домой из «большого мира», был широко разрекламирован и привлек многочисленную публику, но, судя по отзывам в прессе, был встречен почти всеобщим непониманием и неодобрением². Консервативно настроенный каталонский музыкальный истеблишмент особенно остро отреагировал на подчеркнуто «внеациональный» по языку Духовой квинтет. Авторитетнейший композитор, фольклорист и хормейстер, ученик Педреля Льюис Мильет (Lluís Millet, 1867–1941), основатель и первый руководитель существующего доныне хора «Каталонский Орфей» (*Orfeó Català*), откликнулся на концерт из произведений Герхарда статьей, в которой осудил «атональную музыку» как бесперспективную с точки зрения интересов национального искусства. Герхард вступил с ним в полемику, которая положила начало его деятельности в качестве музыкального публициста ярко выраженной космополитической ориентации. Вскоре он и другие деятели каталонского художественного авангарда, в том числе будущий знаменитый архитектор Жозеп Льюис Серт (1902–1983) и прославленный художник Жоан Миро (1893–1983), учредили объединение «Друзья нового искусства»; тогда же Герхард и несколько его коллег, включая известного и за пределами Испании автора фортепианных миниатюр Фредерика (Федерико) Момпу (1893–1987), сформировали группу «Независимые композиторы Каталонии».

Наделенный, судя по всему, незаурядным общественным темпераментом, молодой Герхард стал одним из виднейших каталонских интеллектуалов-культуртрегеров. В значительной степени благодаря его усилиям новейшая музыка стала звучать в Барселоне чаще, чем прежде. В период

¹ Сардана – каталонский хороводный танец, традиционно исполняемый ансамблем (*cobla*), состоящим из дудочки (*flaviol*), малого барабана (*tambor*) и двух язычковых инструментов – *tiple* и *tenor*. Ансамбли могут складываться и из большего числа инструментов, включая медь и струнный бас.

² Perry M. E. “Un Català Mundial”: The early works of Roberto Gerhard // <http://www.robertogerhard.com/wp-content/uploads/2011/10/2-Perry.pdf>.

с октября 1931-го по июнь 1932 года в Барселоне по приглашению Герхарда гостил Шёнберг – каталонский климат оказался полезен для его здоровья, – с семьей. Для Шёнберга эти месяцы были весьма продуктивными: именно в Барселоне он написал почти весь второй акт оперы «Моисей и Аарон», а из менее значительных вещей – Фортепианную пьесу соч. 33b. В апреле 1932 года он выступил в качестве дирижера Оркестра Касальса (Orquestra Pau Casals), исполнив «Просветленную ночь», «Пеллеаса и Мелизанду» и оркестровку Прелюдии и фуги *Es-dur* Баха¹. Той же весной в Барселоне по инициативе Герхарда концертировал Веберн. Программа его двух дирижерских выступлений включала, в частности, его собственные Пассакалью соч. 1 и Шесть пьес для оркестра соч. 6, а также оркестровую «Музыку к киносцене» Шёнберга. Но самым главным событием в послужном списке Герхарда как организатора музыкальной жизни стал 16-й фестиваль Международного общества современной музыки (МОСМ), прошедший в Барселоне весной 1936-го, незадолго до начала гражданской войны, положившей конец относительно культурному процветанию Каталонии и всей остальной Испании; как хорошо известно, этот фестиваль остался в истории прежде всего посмертной премьерой Скрипичного концерта Альбана Берга.

Активная публицистическая и организационная деятельность в качестве «друга нового искусства», тесно связанного с Новой венской школой, уживалась у Герхарда второго (то есть начавшегося уже после Берлина) барселонского периода с композиторским творчеством сугубо национальной ориентации. Его самая значительная работа этого времени – пятичастная кантата «Высокое рождение короля Жауме» (*L'alta naixença del rei en Jaume*) для сопрано, баритона, хора и оркестра (1932). Кантата написана на стихи крупнейшего поэта Каталонии Жозепа Карнера (1884–1970); ее партитура нам недоступна. Относительной известностью пользуется небольшой симфонический триптих 1936 года «Утренняя серенада, интерлюдия и танец» (*Albada, interludi i dansa*). Испанский характер тематизма всех трех частей распознается мгновенно, но развитие и гармонизация мелодий и инструментальный колорит существенно отличаются от того, к чему нас приучили партитуры Дебюсси, Равеля и Фальи, с которыми прежде всего ассоциируется испанский элемент в музыке начала XX века. Здесь оркестровка суше и, в общем, бледнее, гармонии чуть острее, мелодические контуры отличаются некоторой угловатостью, частыми возвращениями к основному тону, а местами и подчеркнутой симметричностью; во всем этом можно усмотреть влияние Бартока, который, по-видимому, неслучайно высоко оценил это произведение, услышав его на лондонском фестивале МОСМ в 1938 году² под управлением Германа

¹ Пребывание Шёнберга в Барселоне было отмечено еще одним немаловажным событием: в мае 1932 года у него родилась дочь Нурия (будущая жена Луиджи Ноно). Для новорожденной было специально выбрано популярное в Каталонии имя, см.: *Homs J. Robert Gerhard and his Music...* P. 35.

² Ibid. P. 38.

Шерхена (1891–1966) – энергичного пропагандиста новейшей музыки, первого интерпретатора ключевых партитур Шёнберга, Веберна и Берга. Помимо упомянутых кантаты и короткой оркестровой сюиты, а также нескольких миниатюр (частично утраченных), творчество Герхарда 1930-х годов исчерпывается двумя непоставленными балетами. Оба они создавались для известной труппы полковника де Базиля во главе со знаменитым балетмейстером Леонидом Мясиним. Первый из них, «Ариель», основан на сюжетных мотивах шекспировской «Бури», перенесенных на каталонскую почву; Мясин считал музыку Герхарда слишком «симфонической» и отклонил партитуру, но сюита из «Ариеля» под управлением Шерхена прозвучала в том же концерте барселонского фестиваля МОСМ, что и Скрипичный концерт Берга. Второй балет, «Барселонские вечера» (*Soirées de Barcelone*), мыслился в большей степени как этнографический дивертисмент и остался неоконченным из-за катастрофических обстоятельств конца десятилетия.

* * *

В период гражданской войны, когда Каталония, как известно, всеми силами отстаивала свою автономию, Герхард занимал ответственный пост в культурном департаменте регионального правительства. В самом начале 1939 года он с женой выехал в Варшаву для участия в подготовке очередного фестиваля МОСМ; когда он находился на территории Франции, стало известно о поражении республиканцев и ликвидации каталонской автономии. Герхард решил остаться во Франции; несколько месяцев он прожил в Париже, но в июне по приглашению одного из основателей и руководителей МОСМ, известного музыковеда Эдуарда Дж. Дента (1876–1957) переехал в Кембридж, где ему было суждено прожить всю оставшуюся жизнь. После войны он несколько раз на короткое время приезжал в Испанию (как известно, генерал Франко проявил определенное великодушие по отношению к своим политическим противникам, не закрыв перед ними двери для возвращения на родину), но его музыка там практически не звучала до конца диктатуры, наступившего со смертью Франко в 1975 году.

В Кембридже Герхард не преподавал, предпочтя карьеру свободного художника¹. Первое время он продолжал сочинять музыку на испанские мотивы; чтобы дополнительно подчеркнуть свое испанское происхождение, он изменил данное при рождении имя Роберт на Роберто. Его главные работы рубежа 1930–1940-х годов – балеты «Дон Кихот» и «Радости» (*Alegrías*), тетрадь обработок испанских песен под названием «Песенник Педреля» (*Cançionero de Pedrell*) и симфония «В честь Педреля» (*Homenaje a Pedrell*), основанная на музыке неисполненной оперы учителя Герхарда. По музыкальному материалу

¹ Как отмечает его биограф, каталонский композитор Жуакин Омс (1906–2003), «Герхард не чувствовал в себе склонности к преподаванию, и я был его единственным учеником» (еще в барселонские годы, с 1930-го по 1936-й): *Homs J. Robert Gerhard and his Music...* P. 34.

наиболее интересен (и наименее этнографичен) балет «Дон Кихот», в исходной версии (для камерного оркестра) оставшийся неисполненным. В конце 1940-х композитор сократил исходную партитуру и переработал ее для большого оркестра. Эта версия, в пяти картинах общей продолжительностью около сорока минут, была поставлена в 1950 году на сцене лондонского театра Ковент-Гарден в хореографии легендарной основательницы британского Королевского балета Нинетт де Валуа (1898–2001), с участием не менее легендарной Марго Фонтейн (1919–1991) в роли Дульсинеи. Сценографом выступил Эдуард Бурра (1905–1976) – английский художник, известный прежде всего квазисюрреалистическими полотнами, гротескно изображающими «изнаночные» стороны городской жизни.

Знакомство со сценарием балета невольно наводит на мысль, что Герхард составлял его с оглядкой на одноименную симфоническую поэму Рихарда Штрауса: композитор словно специально стремился к тому, чтобы точек соприкосновения с ее программой было как можно меньше. За первой картиной, представляющей реального Дон Кихота и его внутренний мир, а затем комичного Санчо Пансу, следуют эпизоды, которых нет у Штрауса: сцена на постоялом дворе, где Дон Кихот принимает девиц легкого поведения за прекрасных дам, погонщиков мулов – за врагов, а хозяина – за коменданта крепости, и последний, дабы успокоить неугомонного гостя, делает вид, что посвящает его в рыцари; сцена с Санчо Пансой и двумя козопасами, которым Дон Кихот рассказывает о Золотом Веке, и сцена освобождения каторжников: Дон Кихот и Санчо нападают на конвой и расковывают пленных, те же в благодарность грабят своих спасителей; сцена в пещере Монтесиноса, где Дон Кихоту в видениях являются герои рыцарских романов, и возвращение к прозе жизни. Заключительную, пятую сцену балета Герхард назвал «вариациями на рыцарскую тему», тем самым, похоже, подчеркнув свои полемические интенции по отношению к Штраусу, чья поэма носит тот же подзаголовок. Эта сцена, как и финал штраусовского опуса, построена на долгом *ritardando* с тенденцией к постепенному прояснению музыкальной ткани, которое самым явным образом символизирует предсмертное просветление героя. Но это, пожалуй, единственная, и притом очень приблизительная параллель между балетом Герхарда и поэмой Штрауса. Хотя «Дон Кихот» Герхарда, как было сказано выше, не так «этнографичен», как смежные с ним по времени создания партитуры на испанские мотивы, он, тем не менее, пропитан испанским мелосом и испанскими ритмами: если страницы, рисующие фантастические видения Дон Кихота, выполнены более или менее «отвлеченным» языком, с квазиимпрессионистскими оркестровыми эффектами, то в картинах с участием «народа» – погонщиков мулов и сомнительных девиц, козопасов, каторжников и их конвоиров и т.п., – равно как и в эпизоде с пещерой Монтесиноса, композитор остроумно и разнообразно воспроизводит испанский колорит (легко распознаются жанровые признаки хоты, пасодобле, малагеньи). На протяжении всего балета Герхард

демонстрирует несравненно более изысканное владение оркестром, нежели в любой из прежних оркестровых вещей; лейтмотивные связи, тематические, темповые и динамические контрасты организованы с большим, зрелым мастерством. В музыке, при всей ее «дансантности» и картинной изобразительности, есть симфоническое дыхание и мало вялых мест. Так или иначе, «Дон Кихот» Герхарда не снискал особого успеха у британской публики 1950 года и быстро исчез из репертуара Королевского балета.

Судя по всему, успех «Радостей» – небольшого балетного дивертисмента, сочиненного вскоре после первой версии «Дон Кихота» и всецело основанного на темах из репертуара фламенко (премьера – 1942, Бирмингем), – также был в лучшем случае скромным. В 1944 году из-под пера Герхарда вышел еще один одноактный балет – «Пандора». Премьера его первой редакции (для двух фортепиано и ударных) состоялась в 1944 году в Кембридже; премьера второй, более сжатой версии (для малого оркестра) – в 1945-м в Лондоне. Позднее Герхард сделал на материале балета пятичастную, продолжительностью около получаса, сюиту для большого оркестра (первое исполнение – 1950). Заказчиком, сценаристом и первым исполнителем балета был известный немецкий танцовщик и хореограф-модернист Курт Йосс (1901–1979), эмигрировавший в Англию из нацистской Германии. Сюжетную основу балета составляет антагонизм двух героинь античной мифологии – «первоженщины» Пандоры, от которой пошли все несчастья и страдания мира, и идеальной, вечно юной Психеи; сценарий мыслился как притча о человечестве, раздираемом борьбой между материальным (Пандора) и духовным (Психея) началами, а пресловутый ящик Пандоры – как символ бед, обрушившихся на мир в середине XX века. В балете действуют символические фигуры: юные мужчины и женщины, матери, старцы, чудовища и т.п. (в скобках заметим, что Йосс смолоду был привержен притчевым сюжетам, затрагивающим глобальные проблемы, – всемирную славу ему принес пацифистский балет «Зеленый стол» с музыкальным оформлением малоизвестного Фрица Коэна, впервые поставленный в 1932 году и возобновляемый поныне).

Герхард – очевидно, в полном согласии с замыслом балетмейстера, – решил глобальную проблему в испанском духе. Первая картина, озаглавленная «Поиски» (*Quest*), – имеется в виду смутное, неосознанное и неупорядоченное стремление людей к чему-то неизвестному (на сцене эти «поиски» должны изображаться всевозможными групповыми и индивидуальными движениями), – построена на мотиве, который, по-видимому, известен всему испаноязычному миру. Это латиноамериканская песенка *Antón Pirulero*, которую поют во время игры в фантики (ассоциация между содержимым ящика Пандоры и фантиками – разноцветными бумажками, случайным образом распределяемыми среди игроков, – если вдуматься, в своем роде вполне логична). Простенький мотив из нотного примера Г-1 под пером Герхарда после некоторой разработки превращается в нечто монструозное (нотный пример Г-2).

An - tón, An - tón, An - tón Pi - ru -

- le - ro, ca - da cual, ca - da cual quea -

- tien - da su jue - go yel que no loa -

- tien - da, pa - ga - ráu - na prenda.

Пример Г-1
Antón Pirulero

Piano

sff

sff

И. Т. Д.

Пример Г-2
«Пандора»

Гипертрофированный бытовой, даже инфантильный мотив в функции символа чего-то причудливого и угрожающего – общее место для музыки второй половины XX века, но в годы, когда Седьмая симфония Шостаковича была еще новинкой, такой прием мог произвести впечатление новаторского. Интонации *Antón Pirulero* то и дело «всплывают» и далее, играя своего рода лейтмотивную роль для всего балета – или, выражаясь более строго, для балета в доступной нам форме оркестровой сюиты в пяти частях, где вслед за «Поисками» следуют эпизоды «Психея и юность», «Карнавал Пандоры», «Муштровка чудовищ» (*The Monsters' Drill*) и «Смерть и Матери». Тематизм балета, вообще говоря, достаточно разнороден и включает ритмы испанских и латиноамериканских танцев, стилизованную церковную монодию, окарикатуренные военные марши, лирические каталонские мелодии¹; на одной из последних построен

¹ Согласно одному из комментариев, в этом балете, как и в ряде других своих опусов, созданных в первое десятилетие после эмиграции, Герхард музыкальными средствами подчеркнул существенное для него как каталонца различие между испанским (кастильским) и собственно каталонским началами: первое, представленное танцевальными жанрами, он часто трактует в сатирическом ключе, тогда как второе, воплощенное преимущественно в лирических

финал – «Смерть и Матери» (по сюжету здесь матери оплакивают погибших молодых людей). Подобная смесь, по-видимому, эффективно «работает» в качестве музыкального сопровождения к модернистскому балету на притчевый и вместе с тем актуальный сюжет, но и в концертном исполнении она производит впечатление вполне умеренной эклектики, не выходящей за рамки хорошего вкуса; выразительные находки – целеустремленное *crescendo*, рисующее нарастающую эйфорию в сжатой сцене «Карнавал Пандоры», и долгая, медленная и тихая кода финала с деликатными фигурациями челесты и фортепиано в высоком регистре.

Как видим, Герхард и в Англии некоторое время оставался испанским композитором *par excellence*. Вершиной испанской линии в его творчестве могла бы стать начатая в 1945 и завершенная в 1947 году опера «Дуэнья» по одноименной комедии Ричарда Бринсли Шеридана – той самой, которая за несколько лет до того послужила основой для «Обручения в монастыре» Прокофьева (сочинена в 1940–1941 годах, впервые поставлена в 1946-м). Но при жизни композитора опера прозвучала лишь дважды – в 1949 году по радио и в 1951-м на фестивале МОСМ в Висбадене, где она, оказавшись в окружении новейших авангардных партитур, едва ли могла рассчитывать на успех. После этой малоудачной концертной премьеры Герхард приступил к переработке оперы, но ее вторая редакция так и осталась неоконченной¹.

Если бы Герхард продолжал в том же духе, он остался бы в истории всего лишь как очередной специалист по воплощению вечно модных испанских мотивов – быть может, несколько более интеллектуальный, чем Фалья, но заведомо менее яркий, не столь привлекательный для широкой аудитории. Но еще до начала работы над оперой, в 1943-м, Герхард сделал первый, пока еще не слишком решительный шаг в направлении, которое позднее стало для него главным. Своим Скрипичным концертом (работа над которым растянулась на два года, до конца 1944 или начала 1945 года) Герхард по существу впервые за полтора десятилетия, прошедшие со времени премьеры Духового квинтета, напомнил о том, что он прошел школу Шёнберга.

То, что этот трехчастный концерт, построенный по традиционной схеме «быстро–медленно–быстро» (1. *Allegro cantabile, con anima*; 2. *Largo*; 3. *Allegro con brio*), все еще не утвердился в репертуаре современных виртуозов на тех же правах, что концерты Кароля Шимановского, Карла Нильсена, того же Шёнберга или хотя бы Эриха Вольфганга Корнгольда,

песенных мелодиях, выступает средоточием глубоких ностальгических эмоций: *White J.*

«Lament and Laughter»: emotional responses to exile in Gerhard's post-Civil War works // <http://www.robertogerhard.com/wp-content/uploads/2011/10/14-White.pdf>. Но среднестатистический слушатель, которому нет дела до кастильско-каталонских противоречий, едва ли способен воспринять и оценить эту дифференциацию.

¹ После смерти Герхарда ее завершил Дэвид Дрю (Drew). Сценическая премьера (на испанском языке), с дополнениями авторства российско-британского композитора Дмитрия Смирнова, состоялась в 1992 году в Мадриде.

похоже на недоразумение. Концерту Герхарда в полной мере присущи достоинства, характерные для лучших образцов жанра во все времена: сольная партия эффектна (ясно, что Герхард досконально знает инструмент) и вместе с тем от начала до конца музыкально содержательна, солист и оркестр взаимодействуют живо и разнообразно, оркестровая фактура изменчива, многоцветна, богата запоминающимися деталями. Музыка дышит свободно, разворачивается естественно и гибко, «швы» не ощущаются – чего еще можно пожелать? Язык концерта, обобщенно говоря, пантонален: на больших пространствах гармония может трактоваться как принадлежащая сразу двум или нескольким тональностям, но при этом наделена отчетливым тональным колоритом.

Настроение первой части задается обаятельной, абсолютно диатонической (*Des-dur*), окруженной слегка диссонирующим «нимбом» начальной темой, как нельзя лучше соответствующей обозначению темпа и характера части – *Allegro cantabile* (нотный пример Г-3).

Вплоть до большой каденции, помещенной в зоне золотого сечения *Allegro*, выдерживается вполне традиционная сонатная схема с контрастирующей (более «игривой», танцевальной) побочной и энергичной заключительной темами, с последующими всевозможными драматическими перипетиями и возвращением к исходной мелодической идее и исходному настроению. Но сонатное *allegro* не получает логического завершения, ибо вскоре после каденции (в ц. 31) звуковой пейзаж заметно меняется: возобновление репризы напевной главной партии плавно «модулирует» в быстрое скерцо с засурдиненными струнными, которые в ансамбле с фортепиано, арфой и разнообразными ударными (духовые с этого места до конца части молчат) создают призрачную ауру в духе некоторых страниц Бартока – например, скерцозного «интермеццо» перед последним проведением главной темы во второй части Второго скрипичного концерта. По ходу скерцо происходит «модуляция» другого рода – от пантональности к додекафонии (как хорошо известно, такие экскурсы в додекафонию также не чужды стилю Бартока – в том же Втором скрипичном концерте они встречаются неоднократно); в качестве серии утверждается конфигурация *c-e-f-h-cis-d-g-es-as-ges-a-b*. Хотя серийная техника на определенном участке соблюдается довольно строго, весь этот раздел стилистически тяготеет не столько к Шёнбергу, сколько к Бартоку: это проявляется не только в упомянутой специфической ауре и в оркестровке, отсылающей к «Музыке для струнных, ударных и челесты», но и в слегка танцевальном, едва уловимом фольклорном наклонении отдельных мотивов, в квазигетерофонии стремительно разворачивающихся линий на тех участках, где музыка возвращается в сферу тональности или точнее, пользуясь термином самого Бартока, «полимодальной хроматики». Скерцо, интегрированное в структуру первой части, завершает ее в стремительном движении на предельном *pianissimo*.

Вторая, медленная часть начинается открытым реверансом в сторону Шёнберга (со слов Герхарда известно, что эта часть сочинялась с мыслью о близящемся семидесятилетию учителя, которое пришлось на сентябрь

Концерт для скрипки с оркестром¹

¹ Примеры из Скрипичного концерта приводятся по изданию Mills Music Ltd. London, 1960.

poco rit. 1 *a tempo*
Piccolo take Flute 2

Picc.

Fl. 1

Ob. 1

E. Hn.

Cl. 1, 2
in Bb

Bsn.

D. Bsn.

Timp.

Harp

Pfte.

pizz. *arco div.*

poco rit. 1 *a tempo*
p cantando

Vi. I
div.

Vi. II

Vla.

Vc.

Db.

Largo (♩ = ca. 52)

[illegible]

Концерт для скрипки с оркестром

Шёнберговская серия экспонируется отделенными друг от друга гексахордами; с каждым новым гексахордом к гармонической вертикали «прирастают» новые слои, подчеркивая хоральные жанровые истоки этой музыки. Скрипка вступает после трехкратного проведения полной серии, и с этого момента «шёнберговская» тема отходит на дальний план, время от времени напоминая о себе как своего рода *cantus firmus*, на фоне которого солист ведет экспрессивный монолог. Форма части, в первом приближении, может быть определена как трех-пятичастная: нечетные разделы *Largo*, где *cantus firmus* присутствует более или менее осознано, перемежаются более оживленными (*Allegretto placido*) четными, где скрипка продолжает вести экспрессивный монолог, но в более прихотливой манере и на преимущественно диатоническом оркестровом фоне. В последнем разделе (коде) противопоставленные друг другу принципы – додекафония и диатоника, квазихоральная фактура и монолог на подвижном оркестровом фоне – естественно и ненавязчиво приводятся к синтезу.

Сосредоточенное *Largo*, согласно традиции жанра, сменяется экстравертным финальным рондо. В его главной теме (рефрене) легко распознается аллюзия на припев «Марсельезы» – см. такты 2–3 нотного примера Г-5.

Считается, что на эту музыку Герхарда вдохновило известие об освобождении Парижа в августе 1944 года (если это действительно так, то само собой напрашивается уподобление возгласа солирующей скрипки из первого такта кличу галльского петуха). Связь финала с современными событиями подтверждается темой первого эпизода. Это симфонически разработанный вариант бойкой, напористой сарданы – жанра, который, по распространенному мнению, наиболее ярко выражает каталонский национальный характер, то есть значит для каталонцев примерно то же, что полонез для поляков или джиги для шотландцев; поэтому диктатор Франко, дабы наказать каталонцев за их непокорность во время гражданской войны, официально запретил исполнение сарданы. Темы других эпизодов также основаны на фольклорных прототипах (исключение составляет эпизод после ц. 94 – несколько затянутая реминисценция темы *cantabile* первой части) – похоже, чередование разнородных каталонских и испанских мотивов с французским рефреном имело для Герхарда определенный программный смысл. «Под занавес» (ц. 104) звучит общеизвестная арагонская хота, но Герхард воздерживается от такой тривиальной развязки, как завершение целого этим темпераментным танцем. Не успев как следует «разогнаться», хота сменяется странным, причудливым, тематически перегруженным отыгрышем: итог концерта явно неоднозначен, это не точка и тем более не восклицательный знак, а скорее знак вопроса. Видимо, такая концовка также как-то связана с отношением композитора к ситуации в современном ему мире.

Скрипичный концерт следует признать значительной удачей Герхарда, первой подлинно выдающейся работой композитора, которому к моменту окончания партитуры шел сорок девятый или пятидесятый год. По всем внешним признакам это произведение не отклоняется от привычных

Пример Г-5
Концерт для скрипки с оркестром

стандартов жанра, но ему невозможно отказать в живости, своеобразии и непосредственной привлекательности, ставящей его на один уровень с названными выше скрипичными концертами более известных мастеров XX века. Впервые концерт прозвучал в 1950 году на фестивале Флорентийский музыкальный май; исполнителями были каталонский виртуоз, пропагандист новой музыки Антонио Броса (1894–1979)¹ и оркестр под управлением Шерхена.

* * *

За первые десять лет пребывания в Англии Герхард с точки зрения карьеры добился немногого (впрочем, как и за последующие двадцать). В военные годы и позднее он сотрудничал с радиокорпорацией Би-Би-Си, готовя передачи на испанском языке, преимущественно для Южной Америки, и аранжируя испанскую музыку. Он сочинял музыку к радиоспектаклям и театральным постановкам (в том числе к шекспировским спектаклям в Стрэтфорде). С начала пятидесятых он время от времени писал также для кино. Особых материальных затруднений он, надо полагать, не испытывал, но при этом не был «на виду», не занимал никаких официальных должностей, не награждался престижными премиями и титулами, его произведения исполнялись редко, не публиковались, не распространялись в звукозаписи. Похоже, такой *modus vivendi* не тяготил Герхарда, позволяя ему не спеша работать над собой, читать (круг его интеллектуальных интересов, если верить Омсу, был исключительно широк), продумывать новые идеи. Несомненно, он внимательно следил за тем, что происходило на континенте, где как раз началась эпоха «бури и натиска» авангарда, и как воспитанник Шёнберга и друг Шерхена должен был испытывать живой интерес к этим процессам. К концу десятилетия в нем, очевидно, созрела решимость сблизить свою творческую ориентацию с устремлениями молодых авангардистов, и в 1949 году она материализовалась в пятиминутном Каприччо для флейты соло – наивном, почти ученическом этюде по объединению двенадцатитоновых рядов с характерными испанскими мотивами. Следующими этапами на этом пути стали Первый струнный квартет (начат в 1950) и Концерт для фортепиано со струнным оркестром (1951). Остановимся на последнем.

Фортепианный концерт, впервые исполненный летом 1951 года на фестивале в Олдборо² (солистом был 29-летний австралийский виртуоз Нозл Мьютон-Вуд, чья блестяще начавшаяся карьера была два года спустя прервана трагической гибелью), – последний крупный опыт Герхарда в национально-испанском роде и одновременно его первая большая работа, где он более или менее систематически использует двенадцатитоновые структуры в значимой формообразующей функции (а не только

¹ В 1940 году он первым сыграл Скрипичный концерт Бриттена, а в 1931-м, во главе квартета своего имени, принял участие в мировой премьере Первого квартета Прокофьева.

² Город на восточном побережье Англии, место проведения ежегодного музыкального фестиваля, основанного в 1948 году Бенджамином Бриттеном.

в виде эпизодического приема или цитаты, как в первой и второй частях Скрипичного концерта). Три части концерта носят названия, восходящие к испанскому барокко: 1. *Tiento: Allegro*; 2. *Diferencias: Adagio*; 3. *Folia: Molto mosso*. В барочную эпоху, когда испанская музыка переживала свой высший расцвет, термин «тьенто» («прикосновение») обозначал развернутую клавирную или органную пьесу полифонического склада, часто из нескольких разделов (то есть в сущности был синонимичен термину «токката»), «дифференсиас» («различия») – вариационную форму, а «фолия» («безрассудство») – род танца на остинатный бас. Такие заглавия настраивают на необарочные и неоклассицистские ожидания, но музыка концерта ассоциируется не столько с XVII–XVIII веками в модернизированном варианте, сколько с сублимированным и концентрированным «фольклоризмом» Бартока. Сочиняя Фортепианный концерт, Герхард, очевидно, разделял бартоковскую убежденность в том, что синтез национально окрашенного тематизма с современной диссонантной, хроматической гармонией помогает лучше выявить особенности каждой из этих двух крайностей и в итоге усиливает воздействие целого. С точки зрения близости бартоковскому эстетическому идеалу Фортепианный концерт – шаг вперед по сравнению со Скрипичным: если там модернистское и фольклорное начала были во многом отделены друг от друга (первое давало о себе знать в первых двух частях, второе сосредоточилось преимущественно в финале), то в отношении Фортепианного концерта можно говорить об их синтезе, достаточно глубоком и органичном.

Если сравнивать Фортепианный концерт Герхарда с самым известным испанским опусом того же жанра, «Ночами в садах Испании» Фальи, с точки зрения принципов художественного претворения национальных прототипов, соотношение между этими партитурами будет примерно таким же, как и между основанными на фольклоре страницами Бартока и «Венгерскими рапсодиями» Листа. Там – «экзотика», оформленная со всей возможной эффектностью и несколько приглашенная для оптимизации восприятия космополитической аудиторией; здесь – тот же или аналогичный исходный материал, редуцированный до немногих основополагающих элементов и поданный не в роскошно «убранном» и до блеска отшлифованном, а напротив, в обостренном (или, пользуясь известной терминологией Виктора Шкловского, «остраненном»¹) виде, с подчеркиванием острых углов и резких переходов средствами «прогрессивного» современного языка. В такой экзотике уже нет ничего от приманки для туристов (как в «Венгерских рапсодиях» Листа, да и у Фальи, хотя и в не столь «ширпотребных», более изысканных формах), зато есть решительное утверждение своего суверенного места в большой мировой культуре.

Впрочем, не будем преувеличивать: Герхард отнюдь не стал для испанской музыки тем же, чем Барток – для музыки венгерской. И дело даже не столько в различии масштабов, сколько в том, что главные достижения

¹ Напомним, что под «остранением» понимается выделение предмета или явления из привычного контекста, резко и неожиданно обостряющее его восприятие.

национально-испанской линии творчества Герхарда – и прежде всего ее самый смелый по языку образец, Концерт для фортепиано и струнных, – относятся к тому времени, когда он находился вдали от родины, не участвовал в ее культурной жизни и не имел реальной возможности влиять на следующие поколения композиторов. С точки зрения «большой» истории музыки XX века они остались «вещами в себе». Так или иначе, в Фортепианном концерте Герхарда явственно обнаруживаются бартоковские черты (возможна также ассоциация, пусть более отдаленная, с Концертной симфонией для фортепиано с оркестром Шимановского, которая, в свою очередь, может считаться итогом трансплантации некоторых бартоковских принципов на польскую почву). Фундаментальный дуализм (то, что Барток именовал «полимодальной хроматикой») устанавливается с первых же тактов начального «Тьенто». Материал струнных – в полном смысле слова полимодальный: в вертикальной плоскости объединены перечисляющие друг другу диатонические структуры, оstinatная басовая фигура придает ладовой атмосфере отрывка фригийский оттенок (суммарный звукоряд в первых трех тактах практически совпадает с ладом фламенко – фригийским с переменными ступенями, – затем он «контаминируется» чуждыми тонами, но сохраняет фригийскую основу). Эта полимодальность дополняется извилистыми хроматическими линиями у фортепиано; в их составе повторения звуков сведены к минимуму – нотный пример Г-6¹.

Allegro (♩ = ca. 92)

Пример Г-6

Концерт для фортепиано
со струнными

¹ Примеры из Концерта для фортепиано и струнных приводятся по изданию:
Mills Music Ltd. London, 1970.

Ниже (в ц. 2) начальное праворучное последование *c-e-cis-h-b-c-dis-fis-f-a-as-d-g* (формально – додекафонный ряд плюс один повторяющийся тон) излагается у первых скрипок крупными длительностями и тем самым «тематизируется», тогда как фигурации фортепиано постепенно становятся единообразнее по звуковому и интервальному составу и под конец эпизода трансформируются в длинную восходящую диатоническую гамму. Технически родственный прием интеграции хроматики и модальности можно найти у Бартока, в частности, в первой части Второго скрипичного концерта (см., например, эпизоды с пометкой *calmo*, где в сольной партии излагаются полные двенадцатитоновые ряды, оркестр обеспечивает им простую и достаточно твердую ладовую основу и время от времени отвечает на додекафонные игры солиста собственными двенадцатитоновыми репликами).

Подобный «контрапункт» хроматической (двенадцатитоновой) и модальной парадигм действует на протяжении всего «Тьенто». Между парадигмами поддерживается неустойчивое равновесие: на первый план выходит то одна из них, то другая, а еще чаще они взаимодействуют настолько плотно, их соотношение настолько переменчиво, что любое аналитическое разделение кажется неуместным. Форма «Тьенто» – сквозная, с частым использованием имитационной фактуры (что соответствует условиям одноименного барочного жанра); тематический состав достаточно пестр – при том, что темп *allegro* и размер *alla breve* выдерживаются от начала до конца с минимальными отклонениями. Стержневое значение для всего «Тьенто» имеет характерная, легко запоминающаяся интонация (нотный пример Г-7а), которая в ц. 7 заявляет о себе как побочная тема, но по существу функционирует как главная. Как видно из примера, эта тема поначалу явно тяготеет к хроматической парадигме. Претерпевая всевозможные «приключения», она в какой-то момент (в ц. 17–19) редуцируется до мотива, обрисовывающего весьма обычный в испанской музыке фригийский тетрахорд с пониженной IV ступенью, а ближе к концу части трансформируется в слегка «искривленное» – метрически смещенное, гармонически контаминированное – подобие общеизвестной фоллии (нотный пример Г-7б), предвосхищая важнейший тематический элемент финала.

Эволюции этой темы обрисовывают драматургию «Тьенто» эффективно и при этом ненавязчиво, допуская всевозможные отклонения от стержневой линии, всякого рода побочные перипетии и привлекающие внимание детали, включая необычные, даже изысканные тембровые штрихи, – например, вполне по-бартоковски звучащие пассажи тремолирующих струнных *sul ponticello*. Продолжая ассоциации с Бартоком, заметим, что он весьма осязаемо «присутствует» в таких атрибутах «Тьенто», как четкая, размеренная акцентная ритмика, беспедальная «мартеллатная» фактура большей части фортепианной партии и, главное, силовой натиск, столь характерный для большинства первых частей в оркестровых циклах Бартока.

Пример Г-7а
Концерт для
фортепиано
со струнными

Пример Г-76
Концерт для фортепиано
со струнными

Во второй, медленной части «Дифференсиас» Герхард опирается на один из самых популярных испанских архетипов – гитарные наигрыши (попутно стоит заметить, что собственно для гитары Герхард писал мало; помимо гитарных партий в поздних, практически свободных от испанского колорита камерно-инструментальных ансамблях можно упомянуть малоизвестную Фантазию 1957 года). Традиционно различаются две главные разновидности гитарной техники: *rasgueado* (арпеджирование в широком диапазоне всеми пальцами или только большим пальцем) и *punteado* («точечное» защипывание струн кончиками пальцев). Прелюдирование на гитаре – всегда *rasgueado*; соответственно начало «Дифференсиас» выполнено как стилизация этого приема, модернизированная согласно принципам полимодальной хроматики, с двенадцатитоновой парадигмой, представленной парами комплементарных шестизвучных аккордов (то есть таких аккордов, звуки которых в сумме составляют полный хроматический звукоряд) – нотный пример Г-8.

Далее следует большой раздел – собственно вариации, – где партия фортепиано стилизована в манере *punteado*, с быстрыми репетициями, тремоло, мелизматическими пассажами и характерными испанскими «виньетками» наподобие обращенного группетто в объеме фригийского трихорда ($e-f-g-f-e$). В гармонии двенадцатитоновая парадигма уступает место другому, пользуясь известным термином Ю.Н. Холопова, «центральному элементу» – фригийскому тетраходу с пониженной IV ступенью (этот элемент «унаследован» от эпизода в середине предшествующей части, ср. нотный пример Г-7а). Реприза начального раздела наделена чертами синтеза: пока фортепиано воспроизводит пассажи *rasgueado*, струнный оркестр продолжает фригийскую линию. В самом конце вводится новая мысль, способ изложения которой ассоциируется уже не с гитарной, а скорее с органной фактурой; здесь разница между фригийской и двенадцатитоновой парадигмами полностью снимается, принцип полимодальной хроматики выступает в концентрированном виде – нотный пример Г-9.

Финальная «Фолия» не оправдывает жанровых ожиданий, основанных на знакомстве с фоллиями Корелли, Листа и Рахманинова. Она выдержана не в привычном умеренном, а в оживленном темпе с преобладающим размером 6/8; моторная главная тема части, функционирующая как рефрен рондо, открывается ходом по тонам все того же фригийского звукоряда с пониженной IV ступенью. Собственно тема фоллии, в трехдольном размере и «обычном» миноре, появляется далеко не сразу: она вводится как эпизод рондо и в дальнейшем проходит еще несколько раз в различных регистрах фортепиано и струнных, в разных тональностях и гармонизациях, в различной динамике и фактурном оформлении, причем всякий раз внятное изложение ограничивается начальным предложением темы, – дальнейшее растворяется в фигурациях. Ткань насыщена и другими мотивами и ритмическими фигурами легко распознаваемого испанского танцевального происхождения (в том числе с характерным триольным дроблением длительностей). В этом финале вновь напоминают о себе бартоковские принципы: как и в большинстве финалов Бартока,

Adagio (♩ = ca. 56)

pp *sim.*

Solo

f

dim.

p

poco marcando la sinistra

Пример Г-8

Концерт для фортепиано со струнными

Sostenuto

delicatissimamente

Solo *ppp*

Ped. * Ped. * Ped. (hold) Release Pedal slowly

Пример Г-9
Концерт для
фортепиано
со струнными

здесь господствует народно-танцевальная стихия, а моменты модернистской усложненности языка отходят на второй план.

Фортепианный концерт Герхарда, подобно Скрипичному, не снискал широкой известности, что почти столь же странно. Возможно, Фортепианному концерту недостает виртуозного размаха, но это заметно разве что при непосредственном сопоставлении с такими высшими образцами жанра, как первые два концерта Бартока. В остальном же это полнокровная, витальная, плотно организованная музыка, свидетельствующая о несокрушимом душевном здоровье ее автора, и тот факт, что она не входит в репертуар «звездных» исполнителей, вызывает удивление. Можно представить себе, что концерт не слишком удачно вписался в пейзаж английской музыки начала пятидесятих годов, для которой олицетворением прогресса все еще оставался Бриттен, а додекафония, даже в такой «половинчатой» форме, была внове. Здесь уместно заметить, что вскоре после смерти Шёнберга (наступившей в июле 1951 года, менее чем через месяц после премьеры Фортепианного концерта) Герхард опубликовал статью «Тональность в 12-тоновой музыке»¹, в которой разъяснял суть додекафонной техники, исторические причины ее появления, ее эстетическую состоятельность и формообразующий потенциал в самых простых, можно сказать школьных терминах – очевидно, для английского читателя такое «оправдание» додекафонии было все еще необходимо, в то время как более или менее подготовленному читателю из Франции и Германии подобный текст, думается, показался бы тривиальным.

Фортепианный концерт – последняя крупная работа Герхарда, широко эксплуатирующая испанский тематизм. После концерта композитор, очевидно, осознал, что собственно испанское направление для него исчерпано. Все его дальнейшее творчество, если не считать немногочисленных прикладных партитур и опытов в малых формах, основано на более или менее последовательно использованной додекафонии (поначалу серийной, со временем все более и более свободной от серийной дисциплины, но тяготеющей к равноправию всех тонов хроматического

¹ Gerhard R. Tonicity in 12-Tone Music // The Score. 1952. No. 6. Перепечатано в: Gerhard on Music: Selected Writings. Ed. by M. Bowen. Aldershot, Burlington: Ashgate, 2000. P. 116–128.

звукоряда), обычно без испанских «примесей», иногда с отдаленными намеками на испанские мотивы и очень редко – с включениями материала, явно обнаруживающего национальные корни.

* * *

Новый период в творчестве Герхарда открылся Первой симфонией. Она была завершена в 1953 году и впервые исполнена 21 июня 1955 года на фестивале МОСМ в Баден-Бадене; оркестром дирижировал Ганс Розбауд (1895–1962) – энтузиаст новейшей музыки, первый интерпретатор множества авангардных партитур, в том числе камерной кантаты Пьера Булеза «Молоток без мастера», премьера которой прошла на том же фестивале тремя днями раньше. На фоне сенсационной партитуры Булеза симфония его старшего коллеги, не успевшего (и, видимо, не слишком стремившегося) освоиться в авангардном истеблишменте, вполне могла показаться достаточно «обыкновенной», не открывающей новых горизонтов. Конечно, ей присущ тот же пресловутый элемент компромисса, которым «грешат» крупные додекафонные партитуры Шёнберга: новаторский способ организации звуковысотности (гармонии и мелодии) сочетается здесь с относительно традиционными, давно опробованными методами развития тематических идей и организации архитектоники в больших масштабах. Со временем Герхард отойдет от слишком простых формальных решений (и в специальной статье обоснует свои новые, более радикальные взгляды на принципы формообразования в додекафонной музыке¹). Но Первая симфония, по меньшей мере в техническом смысле, – лишь подступ к более «авангардному» стилю следующих трех симфоний и других крупных оркестровых и камерно-ансамблевых партитур позднего Герхарда. Вместе с тем, ей трудно отказать в целом ряде важных достоинств, главное из которых – особого рода значительность, внутренняя содержательность, насыщенность драматическими событиями, традиционно отличающие добротную симфонию.

Произведение, инструментованное для стандартного, можно сказать почти скромного оркестра (2.2.2.2.– 4.2.2.1. – литавры, арфа, фортепиано и струнные), обогащенного двумя большими батареями ударных, состоит из трех частей. Первая, *Allegro animato*, открывается фразой из двенадцати неповторяющихся звуков, конфигурация которой в дальнейшем будет играть роль своего рода «грундгештальта»² или «центрального элемента» мелодико-гармонической системы всей симфонии – см. нотный

¹ Gerhard R. Developments in 12-Tone Technique // The Score. 1956. No. 17.

² Grundgestalt – «основная конфигурация»: этот термин Шёнберг использовал как синоним серии, определяющей звуковысотные соотношения в горизонтальной и вертикальной плоскостях на протяжении целостного произведения. В литературе после Шёнберга «грундгештальт» может трактоваться и более обобщенно в применении к любой – не только серийной – музыке: как константное организующее начало, обеспечивающее тематическое единство произведения. См., в частности: Epstein D. Beyond Orpheus... Именно такая трактовка имеется в виду в данном случае.

пример Г-10. Первый гексахорд, преимущественно в нисходящем движении, поручен струнным в унисон с фортепиано, второй, восходящий, более сжатый и более широкий по диапазону, – духовым.



Пример Г-10
Симфония № 1

По ходу симфонии это чередование разнонаправленных гексахордов той же или сходной звуковысотной структуры – нисходящего и восходящего или наоборот, в обращенном варианте, в различных метроритмических, фактурных и тембровых контекстах – повторяется неоднократно, причем атакуемый звук часто тянется до конца изложения полного двенадцатитонового комплекса; соответственно в момент появления последнего, двенадцатого звука вертикаль также дополняется до полного двенадцатизвучия. Этот характерный для зрелого Герхарда метод «удержания» мелодических тонов в гармонии исследователи его творчества – возможно, с его слов – именуют «самогармонизируемой мелодией» (*self-harmonizing melody*)¹.

В упомянутой статье «Тональность в 12-тоновой музыке», разъясняя типологию додекафонных серий (в одних сериях вторая половина представляет собой прямую транспозицию или транспонированную, а иногда и пермутированную инверсию первой, в других первая и вторая половины не связаны структурным родством), Герхард приводит почти идентичную конфигурацию (всего лишь с двумя переставленными нотами) в качестве образца серии последнего рода², которому он отныне оказывает явное предпочтение. Иными словами, для Герхарда, в отличие от Шёнберга и особенно Веберна, наличие отношений симметрии внутри серии не имело существенного значения; абстрактное комбинирование звуковысотных структур не входило в число его формообразующих приоритетов. В Первой симфонии серийное письмо Герхарда лишь слегка «разбавлено» элементами модальности с национально-испанским оттенком (нечто явно испанское, возможно, проскальзывает только в коде первой части, о чем речь впереди), и в то же время не отличается строгостью: композитор то и дело нарушает как принцип неповторяемости звуков в мелодических линиях, так и принцип неизменной опоры на исходную серию, используя наряду с ее производными не родственные ей двенадцатитоновые последования, равно как и ряды, состоящие из меньшего числа звуков.

Герхарду как адепту серийного письма следовало бы записать в «минус» также известное злоупотребление попарной группировкой тактов,

¹ Homs J. Robert Gerhard and his Music... P. 52; Sproston D. Serial metamorphoses in the music of Roberto Gerhard // www.robertogerhard.com/wp-content/uploads/2011/10/10-Sproston.pdf.

² Gerhard R. Tonality in 12-Tone Music... P. 123–124.

длительными мотивными остинато, секвенциями и регулярно-акцентной ритмикой. Как известно, послевоенный авангард активно стремился к выработке новой музыкальной поэтики (в терминах Булеза – «риторики»¹), свободной от укорененных в тональном мышлении подходов к форме, драматургии и тематической работе, и крайне неодобрительно смотрел на любые элементы «старой» поэтики, то есть на любые обороты, которые могли бы показаться допустимыми в рамках тонального текста, на любые проявления регулярности в процессе развертывания музыкальной ткани. Такие «пережиточные» элементы воспринимались как противоречащие принципу дискретности (разрозненности звуковых событий), который в условиях серийного письма выглядел более естественным. Зато с их помощью Герхарду удается достаточно эффективно «держать» крупную форму. Вместе с тем его трудно упрекнуть в том, что он занимается всего лишь вливанием нового вина в ветхие мехи, поскольку форма симфонии далека от схематизма и не сводится к архетипам, санкционированным традицией симфонического жанра, – если, конечно, не считать самого общего трехчастного архетипа «быстро–медленно–быстро» с разросшимся обобщающим финалом.

Первая часть, открывшись «эпиграфом», схематически показанным в нотном примере Г-10, продолжается как вполне обычное сонатное *allegro* с беспокойной главной партией (отдельными оборотами она напоминает быстрые эпизоды первой и четвертой из «Пяти пьес для оркестра» соч. 16 Шёнберга), сменяющей ее (перед ц. 6) более сдержанной побочной (в ее первой теме чередуются и переплетаются сжатые мелодические мотивы духовых и струнных, вторая выполнена в хоральном складе и поручена струнным) и заключительной, где восстанавливается тот же характер движения, что и в главной теме, но тематический материал содержит мотивы, сохранившиеся от побочной. В ц. 15 заключительная партия достигает кульминации, за которой наступает ожидаемый спад, после чего изложение перестает соответствовать сонатному шаблону. Отсюда и далее по ходу части становится ясно, что она складывается из нескольких разномасштабных разделов или блоков, каждый из которых наделен определенным комплексом тематических, тембровых, темпоритмических характеристик. Таким образом, несмотря на сонатную «заявку» и наличие скрепляющих факторов наподобие длительных остинато, секвенций и возвращений к мотивам, звучавшим ранее, форма носит характер скорее фрагментарный, дискретный, нежели связный. С ц. 17 вводится и разрабатывается новая идея, помеченная *scherzando*: оживленная мелодия с форшлагами, построенная на новой двенадцатитоновой серии – нотный пример Г-11²:

¹ См. хотя бы: *Boulez P. Relevés d'apprenti...* P. 17, 152, 271. Судя по этим пассажам из текстов 1951–1952 годов, «риторика» в булезовском понимании синонимична тому, что принято именовать поэтикой, то есть, в самом общем виде, соотношению между языком и способом его (художественного) употребления.

² Примеры из Первой симфонии приводятся по изданию: Mills Music Ltd. London, 1959.

17 Scherzando

Flutter tongue

Fl. *p*

Ob. *leggiere* *I Solo* *mf poco sf*

Cl. in Bb *p* *S.D.* *pp* *sf* *mp*

Perc. I *pp*

Pfte *p*

17 Scherzando

VI. I *pp spiccato*

VI. II *pp spiccato*

Solo Vla *mp* *pizz.* *div.* *mp*

the rest *pp spiccato* *pizz.* *div.*

Vlc. *pp spiccato*

Cb. *pp spiccato*

(una corda) *senza sord.*

Пример Г-11
Симфония № 1

Тема «скерцо» вначале излагается внятно и многократно, но далее, после перипетий и интерлюдий, возвращается во все менее и менее отчетливым и узнаваемом виде, словно рассеиваясь или вытесняясь другими тематическими фигурами, которые, в свою очередь, зачастую проходят сходный путь. Такой принцип обращения с тематизмом отныне становится для Герхарда весьма характерным и может расцениваться как своего рода опознавательный знак его манеры. К ц. 19 процесс дезинтеграции «скерцозной» парадигмы завершается и наступает новый раздел – квазифугато для струнных *spiccato*. Оно экспонируется четырехголосно, затем к нему присоединяются фортепиано и высокое дерево, после чего идея фугато также «размывается», и музыка устремляется по новому руслу к очередной кульминации *tutti*. Следующий поворот (после ц. 34) ознаменован появлением отчетливо маркированного мотива $h-c^1-h$ у тубы; на протяжении следующих двух десятков тактов он звучит двенадцать раз (трижды по четыре, с паузами) как некое настойчивое напоминание, затем, по той же модели дезинтеграции тематической идеи, переходит

к другим инструментам и интонируется на другой высоте, повторяясь без прежней периодичности, меняя свой облик и, наконец, исчезая. Между тем в другом слое оркестровой фактуры зарождается новый оstinатный мотив, на этот раз не без испанского оттенка – нотный пример Г-12:

The musical score for Example G-12 is a multi-staff orchestral excerpt. It includes parts for Flute (Fl.), Trumpet I (Tpt I in G), Tuba, Timpani (Timp.), Harp, Piano (Pfte), Viola (Vla), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The Flute part features a 'Flutter tongue' technique. The Tuba part is marked '(wooden sticks)'. The Harp part has a 'mf' dynamic and a triplet pattern. The Piano part has a 'p' dynamic and a triplet pattern. The Viola part has a 'p' dynamic and a triplet pattern. The Violoncello part has a 'p' dynamic and a triplet pattern. The Contrabass part has a 'p' dynamic and a triplet pattern. The score includes various dynamic markings such as *mf*, *cresc.*, *f*, *ff*, *p*, and *pp*. There are also performance instructions like 'Flutter tongue' and 'wooden sticks'.

Оstinато на основе подобных мотивов встречались у Герхарда прежде – в «Пандоре» (раздел «Психия и юность»), в «Барселонских вечерах». Здесь такое оstinато служит тематической основой для большой громкой коды; музыка прерывается в тот момент, когда напряженность, вызванная механическим нагнетанием одного и того же мотива, достигает некоей пороговой величины¹.

Вторая часть, *Adagio*, выполнена в более «собранной» форме: как и многие медленные части у любимого Герхардом Бартока, она в общих чертах

Пример Г-12
Симфония № 1

¹ Появление испанского «акцента» в коде первой части – один из аргументов, побудивших современного исследователя (White J. Gerhard's Secret Programme. Symphony of Hope // The Musical Times. 1998. Vol. 139. No. 1861 (March). P. 19–28) к поиску скрытой программы симфонии. Согласно выдвинутой им гипотезе, эта программа воспроизводит перипетии романа Андре Мальро «Надежда» (1937), повествующего о первом этапе гражданской войны в Испании; три части симфонии будто бы соответствуют трем частям, из которых состоит роман: «Лирическая иллюзия», «Мансанарес» (название реки) и «Надежда». Автор статьи с самого начала оговаривается, что его гипотеза носит умозрительный характер и не может быть подтверждена какими бы то ни было документами.

следует концентрической схеме *A–B–C–B–A*. Преобладающее настроение – сумрачно-медитативное, «ноктюрновое». Начальный раздел можно уподобить антифонному сопоставлению двух хоралов *pianissimo* – очень медленного для струнных и умеренно медленного для деревянных духовых. Статичный звуковой пейзаж мало-помалу оживляется, после короткой связки темп меняется на *un pochettino più mosso*, струнные *sul ponticello* в быстром движении (равномерными шестнадцатыми) разворачивают извилистые линии, состоящие из двенадцатитоновых рядов. На этом нарочито невнятном, зыбком фоне у ансамбля духовых складывается относительно связный, мелодически содержательный период, интонационно производный от исходного (показанного в нотном примере Г-10) чередования двух гексахордов; в процесс его развития (*animando*) вовлекаются и другие инструменты, всеобщее оживление приводит к сравнительно скромной местной кульминации. Срединный раздел (*poco meno mosso*), самый обширный из всех пяти в концентрической схеме, инструментован преимущественно для струнных (соло и в группах, *arco* и *pizzicato*), поддержанных арфой и фортепиано. Подобно первым двум, он начинается *pianissimo* и почти до конца выдерживается в приглушенной динамике. Партии изобилуют широкими скачками, линии прорежены паузами, – ассоциация с веберновской манерой напрашивается при первом же взгляде на партитуру (при том, что у Герхарда фактура в целом заметно плотнее, чем в любом зрелом опусе Веберна). Но затем по-веберновски нерегулярная ритмика мало-помалу вытесняется размеренной; с присоединением медных и ударных, а чуть позднее и остальных инструментов развитие активизируется и движется к кульминации, на этот раз весьма внушительной. Она сменяется моментом почти полного стасиса, после которого следуют варьированные, фактурно обогащенные репризы разделов *B* и *A*. Кода завершается одnogолосным, риторически подчеркнутым изложением двенадцатитонового ряда *c–h–d–gis–a–cis–f–b–g–fis–dis–e* у контрабасов *morendo* (структурно он, по-видимому, представляет собой отдаленное производное исходного «грундгешталта»).

Медленная часть симфонии в отношении экспрессивной силы и своеобразия безусловно превосходит первую. Она выразительно напоминает о том, ради чего учитель Герхарда, собственно, ввел в оборот так называемую атональность: последняя оказалась необходима как средство для обрисовки «потустороннего», пугающего и таинственного, все более и более настоятельно заявлявшего о себе в сфере духа и невыразимого средствами привычного тонального языка. Спустя полвека после шёнберговского открытия, когда «атональность» в значительной степени утратила свой исходный духовный смысл и под пером молодых энтузиастов авангарда, а также некоторых не столь молодых неопитов серийной дисциплины, трансформировалась в преувеличенно рациональный метод структурирования звукового материала¹, такое напоминание могло показаться

¹ Ричард Тарускин называет эту метаморфозу отношения к атональности «академической деспиритуализацией»: Taruskin R. *Defining Russia Musically*. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 1997. P. 358.

излишним и, судя по дальнейшей концертной судьбе симфонии, прошло незамеченным.

Финал симфонии, *Allegro spiritoso*, по объему существенно превосходит любую из двух предшествующих частей. В его формальной структуре воспроизводится схема «быстро–медленно–быстро», на которой основана симфония в целом. Начальный раздел по форме подобен цепочке вариаций, разворачивающихся на неуклонном *crescendo*. Поначалу ритмика кажется слишком простой, прямолинейно-квадратной, а «швы» между отдельными «вариациями» – слишком заметными. Но постепенно события приобретают более увлекательный характер, фактура становится насыщеннее и подвижнее, ритмика – разнообразнее. Нарастание приводит к кульминации, вслед за которой, по тому же принципу, что и в медленной части, наступает эпизод, воплощающий идею почти абсолютного оцепенения; здесь он растягивается до масштабов целого раздела, с напоминаниями о «самогармонизуемой мелодии» первых тактов первой части. Третий раздел, вновь в быстром движении, не столь драматичен, как первый, в нем преобладает скорее скерцозное настроение. Под занавес у струнных звучат призрачные пассажи *sul ponticello*, напоминающие об одном из эпизодов второй части, и симфония завершается на долгом *diminuendo*; в самом конце остается только истаивающий флажолет (a^4) первой скрипки.

Если с точки зрения континентального авангарда Первая симфония Герхарда, по языку и эстетике не слишком далеко ушедшая от шёнберговского экспрессионизма и от наиболее «модернистских», абстрактных, не связанных с фольклором страниц Бартока, могла казаться продуктом «не первой свежести», то в контексте британской музыки первой половины пятидесятих годов она должна была выглядеть почти революционной. Самым значительным, убежденным и последовательным британским «додекафонистом» того времени был Хамфри Сёрл (1915–1982), чью Первую симфонию, завершённую в том же 1953 году, что и опус Герхарда, принято считать первой крупной додекафонной оркестровой партитурой в британской музыке. В конце тридцатых Сёрл несколько месяцев брал уроки у Веберна в Вене, после войны работал на радио Би-Би-Си, где продюсировал, в частности, передачи о мастерах Новой венской школы, но до определенного момента не обращался к их излюбленной технике. Его Первая симфония основана на «малоинтервальной», выведенной из мотива *BACH*, серии Струнного квартета Веберна (1936–1938), но при этом бесконечно далека от веберновской сжатости и экономности: по масштабу, форме, драматургическому плану и характеру выразительности опус Сёрла соответствует архетипу романтической четырехчастной симфонии с сонатным *allegro* в первой части, срединными *Adagio* и интермеццо, динамичным финалом и медленной кодой, построенной на тематизме интродукции к первой части. В сходной манере выдержаны и остальные симфонии Сёрла¹. Снискавший всемирную известность не столько как

¹ Несколько особняком среди них стоит последняя, одночастная Пятая (1964), посвященная памяти Веберна и задуманная как своего рода звуковая биография композитора.

композитор, сколько как авторитетнейший знаток творчества Листа и составитель самого полного систематического каталога его произведений, Сёрл осознанно и последовательно моделировал свои крупные инструментальные опусы по образцу произведений Листа и других романтиков его эпохи.

Мало сказать, что Первая симфония Сёрла уступает современной ей симфонии Герхарда с точки зрения реального новаторства; в ней (равно как и в остальных симфониях Сёрла) абсолютно не ощущается то мистическое, «потустороннее» измерение атональности, о котором речь шла в связи с медленной частью опуса Герхарда. Додекафония для Сёрла – не более чем «приправа» к привычным формальным конвенциям и романтической риторике¹, тогда как Герхард уже в Первой симфонии (особенно в ее медленной части) явно нащупывает возможности отхода от такой поверхностной трактовки шёнберговских идей. Так или иначе, новорожденное модернистское крыло английской музыки на мировой арене представлял главным образом именно Сёрл, который, помимо всего прочего, был видным функционером МОСМ; он получал многочисленные заказы из разных стран и, очевидно, воспринимался как первопроходец, как главный инициатор обогащения английской традиции новейшими континентальными достижениями². Но в целом для страны Ралфа Воан-Уильямса, Уильяма Уолтона, Бенджамина Бриттена и Майкла Типпетта модернизм оставался скорее чужеродным явлением³; ситуация стала меняться после того как на сцену вышло новое поколение, представленное прежде всего группой новой музыки Манчестерского музыкального колледжа во главе с Питером Макссуэллом Дэвисом (1934–2016) и Харрисоном Бёртуислом (р. 1934).

¹ Стоит заметить, что, согласно позднейшим воспоминаниям Сёрла, в Первой симфонии он стремился выразить свой протест против сталинизма, угрожавшего миру во всем мире (см. электронный ресурс <http://www.musicweb-international.com/searle/lesley.htm>, дата обращения 19.01.2019), – можно ли придумать менее «мистическое» применение для додекафонной техники?

² Высшим международным официальным признанием творческих достижений Сёрла стало награждение его оперы «Записки сумасшедшего» (по Гоголю) престижной премией Международной трибуны композиторов ЮНЕСКО за 1960 год.

³ Строго говоря, помимо Сёрла и Герхарда на британской сцене середины столетия действовали и другие модернисты, для своего времени более или менее радикальные. К их числу принадлежали, в частности, иммигранты, ученики Шёнберга Эгон Веллес (1885–1974) и Вальтер Гёр (1903–1960); первый из них после переезда в Англию приобрел широкую известность как музыковед-медиевист, второй – как дирижер. Из собственно британцев упоминания заслуживают прежде всего Элизабет Латьенс (1906–1983), Реджиналд Смит-Бриндл (1917–2003) и Питер Рейсин Фрикер (1920–1990). Здесь не место обсуждать их творчество и их роль в развитии британской музыки. Достаточно сказать, что их музыка (не считая гитарных опусов Смит-Бриндла) практически не исполнялась видными музыкантами и не удержалась в концертном репертуаре; к тому же Смит-Бриндл и Фрикер долгое время работали вне Великобритании – соответственно в Италии и в США.

Судя по всему, личность и творчество Герхарда не оказали на их становление никакого влияния.

Превращению Великобритании в прогрессивную музыкальную державу в огромной степени способствовала деятельность Уильяма Глока (1908–2000). Профессиональный пианист (ученик Артура Шнабеля) и музыкальный критик, он остался в истории как уникальный в своем роде организатор. В 1948 году он основал известную Международную летнюю школу музыки, которая с 1953-го базируется в Дартингтоне (своего рода ответ Дармштадту, поначалу скорее «умеренный»), в 1949-м – журнал *The Score*, посвященный главным образом новой музыке. В 1954–1958 годах он активно продюсировал концерты новейшей музыки в Лондоне, а в 1959–1972 годах работал руководителем музыкальных программ радиокорпорации Би-Би-Си. За годы своего правления Глок существенно расширил репертуар музыкальных радиопередач и Променад-концертов¹, активизировал организационную и финансовую поддержку современной британской музыки (прежде всего ее авангардного крыла), поощрял интерес исполнителей к новой музыке. Будучи другом Герхарда по меньшей мере с конца 1940-х, Глок поддерживал его устремления, и радикализация герхардовского языка в поздний, самый продуктивный и художественно интересный, период его творчества проходила параллельно росту влияния Глока на музыкальную жизнь страны. Свои Вторую (1957–1959) и Третью (1960) симфонии, равно как и несколько других поздних партитур, Герхард сочинил по заказам Би-Би-Си в рамках инициированной Глоком программы по стимулированию авангардных тенденций в новейшей британской музыке.

* * *

Вторая симфония Герхарда впервые прозвучала 28 октября 1959 года в Лондоне в исполнении Симфонического оркестра Би-Би-Си под управлением его тогдашнего главного дирижера Рудольфа Шварца (1905–1994). Спустя восемь лет композитор добавил к симфонии подзаголовок «Метаморфозы» и приступил к ее переработке для большего состава оркестра, но не успел завершить этот труд. Как в исходной, так и в переработанной версии помимо полного комплекта духовых и струнных, фортепиано и арфы предусмотрены аккордеон и большая батарея ударных (семь исполнителей, не считая литавриста).

Во Второй симфонии Герхард сделал решительный шаг в сторону рафинированного «атематического» письма того типа, который к тому времени уже достаточно давно культивировался мэтрами дармштадтской школы. Он не остался безразличен к идее серийной организации не только звуковысотного, но и ритмического параметра музыки. При этом придуманный для симфонии *post factum* подзаголовок «Метаморфозы», безотносительно к авторским интенциям, кажется полемическим ответом

¹ Знаменитые общедоступные симфонические концерты, проводимые под эгидой Би-Би-Си ежегодно с июля по сентябрь.

на заглавие одного из ключевых памятников многопараметрового сериализма – «Структур» Булеза: непреодолимой статике догматического сериального «структурализма» Герхард словно специально противопоставляет динамику непредсказуемых, не скованных излишне строгими правилами преобразований «грундгешталта».

Начальная серия Второй симфонии выглядит так: *h-g-c-fis-e-f-a-b-cis-d-gis-dis*. Как и в Первой симфонии, здесь вступительные такты построены по принципу «самогармонизируемой мелодии»: вначале первые семь тонов серии, наслаиваясь друг на друга, образуют «многоэтажный» (с октавными удвоениями) вертикальный комплекс, а затем нечто похожее, но в прозрачной камерной фактуре, происходит с остальными тонами. Вступления тонов разделены неравными промежутками времени: 7/8, 3/8, 8/8, 2/8, 12/8, 1/8, 5/8, 6/8, 9/8, 10/8, 4/8. Этот ряд ритмических значений далее функционирует как своего рода серия длительностей¹. Кардинальное отличие Второй симфонии от Первой (да и от любой другой симфонии, имеющей медленное вступление) заключается в том, что если там первые такты предваряли некое симфоническое повествование, то здесь ни о каком повествовании или «сюжете», даже в самом широком смысле, речи нет: основной формообразующий принцип симфонии не предполагает наличия сквозного и прочного повествовательного, драматургического стержня. Симфония «Метаморфозы» – это скорее самодовлеющая игра переходов и превращений, эксперимент по выращиванию крупной двухчастной оркестровой композиции методом непрерывного обновления ткани. Здесь Герхард наконец обращает должное внимание на логические следствия серийной техники, важнейшее из которых – неустранимое противоречие между последовательно отрефлексированной поэтикой («риторикой») серийности и исконно нарративной природой жанра симфонии.

Но не нужно думать, что «Метаморфозы» Герхарда – что-то вроде нового издания Симфонии соч. 21 Веберна. Во-первых, симфония Герхарда, значительно масштабнее опуса Веберна: ее две части, идущие *attacca*, примерно равны по объему и длятся в сумме около получаса (по продолжительности и соотношению частей она ближе к Пятой симфонии Карла Нильсена – кстати, также выполненной по принципу прихотливых, квазиспонтанных «метаморфоз»). Во-вторых, местами, особенно во второй

¹ Свои теоретические рассуждения о сериализации музыкального времени, взаимосвязи между серией высот и серией длительностей (с примерами из только что завершенной Второй симфонии) и комбинаторных возможностях, открывающихся благодаря параллельному использованию серий этих двух типов, Герхард изложил в тексте 1960 года, содержащем разбор более радикальных воззрений Карлхайнца Штокхаузена по тем же вопросам: Gerhard on Music: Selected Writings / Ed. by M. Bowen. Aldershot; Burlington: Ashgate, 2000. С. 157–173 (отредактированная версия лекции, прочитанной в Университете штата Мичиган, Энн-Арбор). Опыт сопоставления этих теоретических выкладок и их реализации во Второй симфонии предпринят в статье: Bradshaw S. Symphony No. 2 / Metamorphosis – the Compositional Background // Tempo. 1981. No. 139.

редакции, она инструментована весьма густо, – при том, что иные эпизоды в отношении прозрачности, дискретности, тонкости отделки оркестровых деталей приближаются к веберновскому «пуантилизму». Наконец, в-третьих, Герхард, в отличие от Веберна, не склонен к самоограничению во что бы то ни стало. Избрав в качестве «грундгешталта» серию с разнообразной и слабо упорядоченной интерваликой (в противоположность строго структурированным сериям зрелого Веберна), он обращается с нею свободно, не ограничивая себя в пермутациях и других преобразованиях; столь же (если не более) свободно он поступает с исходным рядом ритмических значений. На обширных пространствах симфонии серийность присутствует скорее в «генерализованном» виде – не столько как конкретная, четко просчитанная и доступная аналитической редукции система отношений между элементами, сколько как идея, определяющая общую атмосферу музыки, основанной на высокоразвитой серийной риторике; последняя же характеризуется избеганием сколько-нибудь длительной периодичности и жанровых ассоциаций, неуловимой диалектикой дискретности и текучести, прихотливости и логической связности.

В своем пояснительном тексте к премьере симфонии Герхард предупреждает ее первых слушателей: «[Здесь] нет главных и побочных тем <...> нельзя сказать, что в основе музыкального развития лежат мелодически <...> самодостаточные образования. Идея оркестрового голосоведения здесь заменена новым методом организации. Музыкальная идея больше не выдвигается в качестве главного, привилегированного инструментального „голоса“ или в качестве четко очерченной мелодической конфигурации, последовательно развиваемой по горизонтали при поддержке других, вспомогательных звучащих линий, полифонически или гармонически связанных с главной <...>. Вместо этого музыкальная идея возникает и разворачивается как звуковая структура внутри недифференцированного – или, лучше сказать, не стратифицированного – звучащего пространства. Получающийся в результате звуковой образ может состоять из любого числа элементов, локализованных в любой точке времени и звуковысотной шкалы; но все это вписывается в целостную картину. Соответственно задача слушателя – уловить структуру и единство, то есть „симфоничность“ в буквальном смысле этого слова. Значит, наше ухо должно отвлечься от устоявшейся привычки слышать главным образом мелодические очертания, мотивы или темы, и сосредоточиться на глубинных процессах формирования целостной структуры»¹.

Как видим, в симфонии «Метаморфозы» Герхард поставил перед собой задачу высокой степени сложности: выстроить крупную форму, достойную именоваться симфонией, по возможности не пользуясь привычными «подпорками», – такими, как противопоставление тем и связующего материала, периодические возвращения к тому, что уже звучало, и т.п. Удалось ли ему в этих условиях добиться художественно интересного

¹ Цит. по: Gerhard on Music... P. 199.

результата? Иными словами, насколько увлекателен ход событий в его симфонии для воображаемого слушателя?

Можно представить себе, что в эпоху расцвета авангарда многие композиторы тешили себя уверенностью, будто не только выдуманный Теодором В. Адорно «компетентный слушатель» (несомненно, именно к нему обращен процитированный текст), но и более широкая аудитория способна и готова сделать над собой усилие и сосредоточить свое внимание на том, что происходит в музыке, структурные принципы которой ей непривычны или неясны. Герхард в этом смысле, пожалуй, «реалистичнее» некоторых из своих младших коллег – именно потому, что во главу угла он ставит не столько «структуры», сколько «метаморфозы». Не будучи драматургически цельным музыкальным повествованием, его симфония отнюдь не лишена своеобразного драматизма: внезапные темповые и динамические сдвиги, калейдоскопические смены инструментального колорита, прихотливые вариации плотности и наложения ритмически и темброво разнородных фактурных пластов эффективно нейтрализуют тот элемент монотонности, который, как хорошо известно, выступает почти неизбежным спутником так называемого атематизма (или, точнее, редуцированного тематизма – когда в музыкальном потоке нет или почти нет особого рода сгущений материала, наделенных особой информационной значимостью и, следовательно, способных функционировать как темы).

Впрочем, степень «атематичности» Второй симфонии не стоит преувеличивать. Почти с самого начала возникает нечто вроде противопоставления двух родов музыки: один из них прямо выводится из начальной «самогармонизируемой мелодии» с ее разбросанной интерваликой и пассивной, квазиаморфной ритмикой, второй основан на быстром ритме многократно повторяющихся восьмых. Первое появление этой ритмически активной парадигмы в ц. 4¹ производит впечатление экспозиции главной партии сонатного *allegro* после медленного вступления. Продолжение, конечно же, не соответствует сонатной схеме, но дуализм музыки, выдержанной в духе первых тактов, – медленной, вязкой, не «стратифицированной» (то есть, насколько можно понять этот термин Герхарда, не разделенной на главные и второстепенные голоса, *Haupt-* и *Nebenstimmen*), – и музыки более оживленного, напористого рода, с выдвинутым на первый план моментом равномерной ритмической пульсации сохраняет силу до конца первой части. Разнообразно взаимодействуя в вертикальной и горизонтальной плоскостях, эти два рода музыки подвергаются всевозможным метаморфозам, но по меньшей мере часть их исходных характеристик удерживается, не позволяя форме окончательно переродиться в чередование разрозненных блоков или «моментов». Ритмический мотив из повторяющихся быстрых нот служит главным скрепляющим элементом. Отголоски этой ритмической фигуры ощущаются даже там, где она физически отсутствует, а ближе к концу (в ц. 44) она распространяет свое присутствие на все слои оркестровой фактуры; этот кульминационный эпизод – девять

¹ Цифры приводятся по партитуре второй редакции в издании: Mills Music Ltd. London. 1973.

тактов многослойного остинато *tutti fortissimo* – резко выделяется на фоне всей остальной музыки первой части и может восприниматься как некий внезапный сдвиг или агрессивное вторжение, мешающее органичному разворачиванию процесса «метаморфоз». В целом первая часть симфонии производит впечатление подлинного *allegro*: Герхард демонстрирует в ней довольно редкое для приверженцев серийной риторики умение подолгу выдерживать скорый темп, не жертвуя сложностью фактуры (в условиях серийной риторики быстрое движение чаще отождествляется с нанизыванием «арабесок» мелкими длительностями, однако данный прием для Герхарда не характерен).

Вторая часть симфонии (с ц. 49) складывается из трех разделов. Если в первой части многочисленные ударные выполняли скорее традиционные для этой группы вспомогательные функции, то во второй Герхард, по его собственному признанию, стремился придать ударным первостепенную структурную значимость, уравнив их с остальными группами оркестра¹. Остов первого раздела (*Lento*) составляют проведения своеобразного мистического рефрена – тихого полиритмического «хора» деревянных колодок (семи вудблоков и пяти корейских темпл-блоков) разной высоты; по свидетельству Омса, его звуковой образ был подсказан композитору услышанными в Каталонии таинственными ночными шумами, которые, как оказалось, производили крылья старых мельниц под воздействием легких дуновений ветра². По ходу раздела этот рефрен, с небольшими модификациями, звучит пять раз. На него наслаиваются протяженные звучания других инструментов; всякий раз, когда рефрен угасает, движение в других партиях активизируется. Эпизоды между проведениями рефрена контрастируют друг с другом по темпу, тембровому профилю и другим показателям, но все они инструментованы легко, прозрачно (по существу пуантилистично) и выдержаны в приглушенных тонах, развивая заданное рефреном «ноктюрновое» настроение. Второй раздел (*Comodamente*, с ц. 72) функционально подобен скерцо или интермеццо – быстрая, искрометная музыка такого рода стала чем-то вроде *know-how* Герхарда по меньшей мере со времени Скрипичного концерта. В пуантилистической фактуре этого «скерцо» выделяются мотивы из повторяющихся быстрых нот, что тематически сближает его с первой частью. О наступлении третьего раздела (*Molto vivace*, с ц. 90) возвещает долгое тишайшее тремоло вступающих друг за другом семи металлофонов (шесть подвешенных тарелок разной высоты плюс тамтам). То, что следует далее, можно охарактеризовать как вальс, стилизованный в манере Веберна – см. нотный пример Г-13. Вебернианские корни этой музыки видны уже при самом поверхностном взгляде на любую страницу партитуры данного раздела; от более внимательного взгляда не ускользнет и ее преемственность от венской вальсовой культуры (следы которой есть и у Веберна).

¹ Gerhard on Music... P. 200.

² Homs J. Robert Gerhard and his Music... P. 61.

Пример Г-13
Симфония № 2¹

¹ Пример из Второй симфонии приводится по изданию Mills Music Ltd. London, 1973.

С ц. 108 «вальс» проводится в ракоходе, и третий раздел второй части, а вместе с ним и вся симфония «Метаморфозы», завершается уже знакомым тихим тремоло тарелок и тамтама.

Симфония «Метаморфозы» – наглядный пример того, как обращается с серийной техникой зрелый и мыслящий художник. Он относится к ней без догматизма, сплошь и рядом нарушая дисциплину в деталях, но делая все от него зависящее, дабы «оправдать» ее применение на более высоком – риторическом – уровне. Вышедший из-под его пера артефакт вполне вписывается в картину европейского авангардного творчества пятидесятых годов и вместе с тем свободен от чрезмерной сухости, педантизма и однообразия, в которых так часто упрекали приверженцев сериализма; в отличие от многих партитур той эпохи здесь выразительность не принесена в жертву структуре. Возможно, «Метаморфозы» заслуживают определенной критики за несколько навязчивое повторение одного и того же мотива в первой части и за слишком простое формальное решение (экспозиция+ракоход) заключительного раздела, – подобные моменты в общем контексте могут показаться не вполне органичными, – но в целом этот опус производит внушительное впечатление своей разнообразной, многоцветной инструментовкой, загадочно-многозначительным («суггестивным») звучанием ряда эпизодов, богатством контрастов, а также сжатостью и, несмотря на все издержки серийной риторики, внутренней собранностью формы (впрочем, слушатель, не имеющий склонности к музыке подобного рода, с последним не согласится).

Вспоминая в середине 1950-х годов свои занятия с Шёнбергом, Герхард писал: «Это было так увлекательно – наблюдать за работой его ума, за потрясающей скоростью и непрерывным течением мысли <...>; следить за процессом рождения формы, за последовательностью событий; видеть, как возникает нечто новое, как складывается порядок элементов, как они взаимодействуют, влияют друг на друга, подвергаются метаморфозам ...»¹. Знакомство с симфонией «Метаморфозы» также может стать увлекательным приключением для того, кому интересно следить за процессом рождения формы, за взаимовлиянием и преобразованиями элементов. Вдобавок она, как и лучшие работы Шёнберга, насыщена особого рода убедительностью: непредвзятому слушателю должно быть ясно, что это не просто игра форм и каталог интересных звучаний, а нечто существенно большее.

* * *

Почти сразу за Второй симфонией последовала Третья, «Коллажи», написанная в 1960 году по заказу фонда Кузевицкого и посвященная памяти Сергея и Наталии Кузевицких (премьера – 8 февраля 1961 года, Лондон, Симфонический оркестр Би-Би-Си, дирижер Рудольф Шварц). Согласно Омсу, идея симфонии родилась во время полета над Атлантикой, когда Герхард возвращался домой из США (где он провел несколько

¹ Цит. по: Gerhard on Music... P. 111–112.

недель по приглашению Университета штата Мичиган, Энн-Арбор). Восход солнца, увиденный из иллюминатора самолета, вызвал в его воображении «оглушительный звук тысячи труб»¹; это зрелище вдохновило Герхарда на создание симфонии, рисующей солнечный день от зари до заката. Первоначально композитор хотел назвать свой опус *Laudes* («Хвалебные песнопения»), отталкиваясь от текста Псалма 112 (стих 3): «От восхода солнца до запада да будет прославляемо имя Господне»².

Наиболее очевидная историческая параллель этому замыслу – «Альпийская симфония» Рихарда Штрауса (1914–1915), также рисующая приключения одного дня от утренней до вечерней зари, но не с библейским, а с ницшеанским подтекстом. Обе симфонии одночастны, форма каждой из них может трактоваться как последовательность звуковых иллюстраций и комментариев к воображаемым событиям и пейзажам. Нет нужды говорить, что на этом сходство кончается: партитура Герхарда не столь растянута (она длится около двадцати минут), выполнена в нестрогой серийной технике (как и первые две симфонии, она открывается «самогармонизируемой мелодией», в данном случае на основе серии *f–e–cis–dis–b–d–h–c–fis–a–g–gis*) и вдобавок предусматривает участие электронной аппаратуры, воспроизводящей предварительно синтезированные звучания. Здесь напрашивается другая историческая параллель – с «Пустынями» Вареза. Хотя Варез не верил в серийную технику и никогда ею не пользовался, между ним и поздним Герхардом есть немало общего³. Оба композитора испытывали пристрастие к сложным полиритмическим наложениям, к фрагментарной форме, смонтированной из коротких отрезков музыкального материала, к лапидарному тематизму (сжатые мотивы то и дело возникают из многослойной звуковой «магмы», чтобы почти сразу вновь раствориться в ней; примечательно, что не только у Герхарда, но и у Вареза такие мотивы нередко наделены испанским колоритом) и к необычным тембровым эффектам, ради получения которых обильно используются ударные; для обоих характерны частые противопоставления резких, острых, агрессивных звучаний и тихой, ритмически вязкой музыки медитативного склада. Варез, как и Герхард, не был склонен к откровенной иллюстративности, но в партитуру «Пустынь» он ввел профильтрованные и смикшированные записи заводских и уличных шумов, резко контрастирующие с разреженным («пустынным»), подчеркнуто абстрактным звуковым пространством инструментального слоя. «Пустыни» могут исполняться и в чисто инструментальном варианте, но благодаря электронным интерлюдиям создается эмоционально действенный, устрашающий эффект.

Если «Пустыни» (1954) явились первым в истории значительным произведением в жанре *mixed music* (имеется в виду музыка, сочетающая

¹ Homs J. Robert Gerhard and his Music... P. 68.

² Ibid. P. 69.

³ Согласно различным источникам, в начале 1930-х они общались в Каталонии. См. хотя бы: Weid J.-N. von der. La musique du XXe siècle. Paris: Pluriel, 2010. P. 200.

предварительно записанные электронные звучания с игрой «живого» оркестра), то исторически следующим выдающимся памятником данного жанра вполне можно назвать Третью симфонию Герхарда¹. Ее подзаголовок – «Коллажи» – указывает как раз на формообразующий принцип «вклеивания» записанного звука в оркестровую партитуру. В Третьей симфонии Герхарда оркестровый слой не столь абстрактен и разрежен, как у Вареза, а электронные «шумы» не столь натуралистически агрессивны; кроме того, если в «Пустынях» фонограмма подключается в перерывах между чисто оркестровыми разделами, то в «Коллажах» она вписана в оркестровую ткань и лишь в одном эпизоде выходит на первый план, оставаясь без поддержки инструментов. В опубликованной партитуре «Коллажей»² нет указания на то, что их можно исполнять без фонограммы, но формообразующая роль последней, объективно говоря, не настолько велика, чтобы чисто оркестровая, «акустическая» версия могла показаться недопустимо обедненной и художественно неполноценной. Следует заметить, что к моменту начала работы над «Коллажами» Герхард уже имел богатый опыт работы в электронной студии (которую он оборудовал у себя дома, пользуясь сравнительно примитивной аппаратурой): с середины пятидесятых годов он использовал электронику в своей прикладной музыке, а в 1959-м, уже на базе более совершенной техники Би-Би-Си, сочинил «Плач на смерть тореадора» для чтеца и магнитофона на слова Федерико Гарсиа Лорки. В британской электронной музыке он был первопроходцем³, но «Коллажи» остались его единственным опытом по использованию фонограммы в произведении серьезного концертного жанра⁴.

Основанная на объявленной композитором программе, симфония «Коллажи» по форме и духу ближе к традиционной («повествовательной») симфонии или программной симфонической поэме, чем симфония «Метаморфозы». Соответственно она несколько легче для восприятия, но

¹ До «Коллажей» была еще «Поэзия для власти» (*Poésie pour pouvoir*, другой возможный перевод – «Поэзия чтобы суметь») Булеза для двух оркестров и магнитофона (1958), но она прозвучала лишь однажды и была фактически дезавуирована автором.

² Oxford University Press, 1972.

³ Свои взгляды на перспективы использования электронно преобразованного звука в прикладной композиции Герхард изложил в статье: *Gerhard R. Concrete and Electronic Music Composition* // *Hinrichsen Music Yearbook 1959*. Перепечатано в: *Gerhard on Music: Selected Writings*. Ed. by M. Bowen. Aldershot, Burlington: Ashgate, 2000. P. 180–186.

⁴ Об электронных опытах Герхарда см., в частности, три статьи в материалах упомянутой конференции: *Duque C. Gerhard's electronic music: a pioneer in constant evolution* // www.robertogerhard.com/wp-content/uploads/2011/10/11-Duque.pdf; *Adkins M. Audiomobiles, Sculptures and Conundrums* // www.robertogerhard.com/wp-content/uploads/2011/10/12-Adkins.pdf; *Garcia-Karman G. Roberto Gerhard's tape collection: the electronic music* // www.robertogerhard.com/wp-content/uploads/2011/10/15-Karman.pdf. Последняя статья содержит описание домашней студии композитора и аннотированный перечень его работ, предусматривающих участие записанного звука. Во всех трех статьях подчеркивается роль Герхарда как одного из основоположников электронной музыки в Великобритании.

нельзя сказать, чтобы с точки зрения смелости и экстравагантности языка это был шаг назад – скорее наоборот, контрасты в ней резче, краски ярче, необычные тембровые («сонористические») эффекты разнообразнее, чем в любой из более ранних симфоний. Одночастная композиция членится на семь разделов: 1. *Allegro moderato*; 2. *Lento*; 3. *Allegro con brio*; 4. *Moderato*; 5. *Vivace*; 6. *Allegretto*; 7. *Calmo*. Темп и характер музыки отражается в этих обозначениях весьма приблизительно и условно. В частности, первый раздел, где начальный унисон труб на f^2 постепенно разрастается до многозвучной вертикали по принципу «самогармонизируемой мелодии» (так средствами обычного оркестра, поддержанного фонограммой, воссоздается образ ослепительно яркой утренней зари), последняя же сменяется медленно меняющим свою форму тембровым «пятном», едва ли может быть воспринят как настоящее *allegro*; он скорее подобен развернутой вступительной фанfare, по существу статичной, настраивающей на ожидание главных событий. Но при всем многообразии того, что происходит дальше, начальная идея симфонии – тянущийся звук (или простое созвучие), к которому сверху и снизу присоединяются другие звуки, формируя многоэтажный аккорд (иногда с участием фонограммы), – до конца сохраняет за собой функцию ее главного лейтмотива. Гармонический и тембровый состав аккорда – всякий раз новый, равно как и ритм присоединения новых звуков к уже звучащим; придерживаясь духа программы симфонии, это прием постоянного обновления одной и той же базовой идеи можно уподобить переменам спектра и интенсивности света в зависимости от времени дня и точки зрения.

На этот лейтмотив по ходу симфонии наслаиваются (или с ним чередуются) самые разные тематические элементы из мелких нот – повторяющиеся и однократные, абстрактные и наделенные жанровыми ассоциациями. Это аналоги объектов или множеств объектов, движущихся в поле зрения при изменчивом освещении, или доносящихся издали звуков неясного происхождения. Духу авторской программы, по-видимому, не противоречит толкование разрастающегося, а затем рассеивающегося оstinato в ц. 14–16 (середина раздела *Allegro con brio*, начало этого эпизода см. в нотном примере Г-14) как образа птичьей стаи, которая на короткое время заслоняет солнце, а ритмически характерных мотивов, то и дело возникающих в разделе *Vivace* после ц. 27 (нотный пример Г-15), – как искаженных большим расстоянием отголосков танца (возможно, болеро). Каждый слушатель волен трактовать такие моменты по своему разумению – авторский замысел это позволяет. Со слов самого Герхарда известно, например, что второй раздел (*Lento*) имеет натурфилософскую подоплеку («деревья и цветы, застывшие в безмолвном восторге перед лицом божественной тайны»), в третьем (*Allegro con brio*) показан мир человека «с его отчаянием, яростью, страданиями и поражениями», а центральный, четвертый (*Moderato*) навеян представлениями о том, что происходит во внутреннем мире человека, потерявшего сознание¹. Я не уверен,

¹ Homs J. Robert Gerhard and his Music... P. 69.

Пример Г-14
Симфония № 3¹

¹ Примеры из Третьей симфонии приводятся по изданию: Oxford University Press, 1972.

что к подобным комментариям стоит относиться с безоговорочной серьезностью – симфония «Коллажи» многограннее и глубже любых внемузыкальных интерпретаций, – но они по крайней мере настраивают на то, чтобы услышать в ней некое гуманистическое и религиозное послание, а не только моделирование абстрактных процессов, последовательность интересных звучаний или серию «картинок с натуры».

Центральный раздел, *Moderato* (более подходящим обозначением для него было бы *Larghissimo*), – единственный, где фонограмма молчит. Эта картина почти абсолютного стасиса (нирваны) практически полностью состоит из различных вариантов главного лейтмотива – созвучия, постепенно наращивающего «этажи» сверху и снизу от исходного «зерна». В пятом разделе, согласно авторскому пояснению, происходит «возврат к реальности»¹: очевидно, его символизируют упомянутые неоднократно реминисценции танца (болеро?), оживленный темп которых, контрастирующий с ритмической вязкостью неоднократных проведений главного лейтмотива, оправдывает темповое обозначение *Vivace*. Раздел *Allegretto*, вдохновленный открывающейся с большой высоты панорамой «вечерних огней в селах и городах»², не богат событиями (и здесь другое темповое обозначение – например, *Adagio* – было бы более адекватным впечатлению от музыки). Он, как и раздел *Moderato*, состоит большей частью из длительно тянущихся созвучий, почти без «примесей» в виде мотивов или ритмических фигур мелкими нотами; динамика почти не выходит за пределы *piano*, разреженная, минимально вибрирующая фактура, судя по всему, призвана символизировать холодный воздух заоблачных высот. Под конец *Allegretto* фонограмма остается одна; «каденция» магнитофона *a cappella* продолжается около сорока секунд и звучит подобно тихому шуму, доносящемуся из не настроенного на определенную волну радиоприемника (похоже, это должно восприниматься как звуковой символ космической бесконечности). Затем, в короткой интерлюдии к финалу (*Più mosso*, ц. 42–43), единственный раз во всей партитуре устанавливается пуантилистическая фактура в духе Веберна – ее мерцание выразительно обрисовывает картину разбросанных по обширной поверхности мелких огней.

Финальный раздел, *Calmo*, открывается первым во всей симфонии многооктавным унисоном на е. Эта нота продолжает играть роль гармонического устоя до конца партитуры. Повышенная концентрация центрального тона, размеренный спокойный темп, тематическая однородность всех партий и постепенно (хотя и не без отклонений) нарастающий динамический уровень придают финалу черты торжественного мажорного гимна. Последние страницы финала написаны, по словам композитора, «от первого лица единственного числа»³. Собственно, именно они оправдывают использование процитированных выше слов Псалмопевца

¹ *Homs J.* Robert Gerhard and his Music... P. 69.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

[illegible]

Пример Г-15
Симфония № 3

Fl.

S. D.

B. D.

Tom-toms

senza ped.

V.

V.

C.

B.

в качестве эпиграфа ко всей симфонии. Таким образом, «Коллажи», в отличие от обеих предшествующих симфоний Герхарда, завершаются не многоточием, а полновесным восклицательным знаком.

Симфония «Коллажи» – еще одна работа Герхарда, явно заслуживающая большей известности. На взгляд автора этих строк, по степени концертной эффектности и эстетической привлекательности она едва ли уступает не только «Пустыням» Вареза, но и другому выдающемуся памятнику симфонической литературы той же эпохи, который также хотелось бы упомянуть в данном контексте, – тем более что он имеет осязаемые точки соприкосновения с «Коллажами» в том, что касается общей концепции. Я имею в виду «Метаболы» Анри Дютийё (1964). Эта партитура известного французского композитора, по продолжительности звучания примерно равная «Коллажам», также складывается из нескольких (в данном случае пяти) плавно перетекающих друг в друга разнохарактерных, но тематически родственных эпизодов; целое разворачивается как бы импровизационно, без точных повторов и резких сдвигов, но не без драматических перипетий. Греческое слово *μεταβολή*, использованное Дютийё в качестве названия, переводится как «переход» или «изменение», то есть по существу эквивалентно слову «метаморфоза», которое вполне могло бы подойти не только ко Второй, но и к Третьей симфонии Герхарда. Правда, Дютийё, в отличие от Герхарда, избегает серийной техники, предпочитая более свободную организацию гармонии и тяготея к благозвучной (эвфонической) вертикали, – но и в «Коллажах» серийная техника фигурирует скорее теоретически, а в вертикальных сочетаниях, при всей их диссонантности, заботливо соблюдаются принципы эвфонии. Подобно «Коллажам», «Метаболы» завершаются на торжествующем *fortissimo*. Наконец, что особенно важно, обеим партитурам, несмотря на подчеркнуто абстрактный характер их заглавий, свойственна яркая, живописная, романтическая по своей сути изобразительность, столь необычная для «высоколобой» европейской музыки 1950–1960-х годов.

* * *

Наиболее значительные работы Герхарда, созданные между Третьей симфонией и следующей крупной оркестровой партитурой, Концертом для оркестра (1965), относятся к камерно-инструментальному жанру. Это Второй струнный квартет (1962), «Концерт для восьми» (1962) и «Гимнодия» (1963). Написанный по заказу из США одночастный квартет родствен «Коллажам» по общей формальной концепции (он также состоит из семи разделов *attacca*), но по понятным причинам уступает оркестровой партитуре в смысле богатства колорита; он не снискал особого признания и исполняется очень редко даже по сравнению с большинством других значительных работ Герхарда. «Концерт для восьми» и «Гимнодия» продолжают в творчестве Герхарда линию ансамблей для нестандартных составов, начатую Нонетом для восьми духовых и аккордеона (1957). Этот несколько легковесный четырехчастный цикл стилистически и эстетически родствен раннему (сочиненному в последний год учебы у Шёнберга)

Духовому квинтету, а через него – тем опусам Шёнберга, в которых тот пытался (с переменным успехом) объединить серийную технику с «дивертисментным» характером музыки. Ансамблевые пьесы шестидесятых годов представляют совершенно иной уровень стилистической оригинальности.

В исполнении «Концерта для восьми» участвуют флейта (также пикколо), кларнет, аккордеон, мандолина, гитара, батарея ударных, фортепиано и контрабас. Произведение не делится на части, длится около десяти минут и, согласно авторскому предисловию к партитуре, представляет собой инструментальный аналог итальянской комедии масок (*commedia dell'arte*), где каждый инструменталист подобен персонажу определенного амплуа. Важно отметить следующий нюанс: по-английски произведение именуется не *Concerto*, а *Concert*, то есть вместо названия музыкального жанра использован термин, обозначающий публичное выступление. Очевидно, тем самым автор стремился дополнительно подчеркнуть, что данный опус задуман как своего рода действие. Он, однако же, предупреждает, что музыку концерта не следует воспринимать как звуковой эквивалент некоего театрального спектакля или как иллюстрацию к внемузыкальному сюжету. При этом, согласно тому же предисловию, в концерте сохранены две условности *commedia dell'arte*: во-первых, обилие неожиданных поворотов, производящее впечатление импровизации, и, во-вторых, частые «маскировки» или «переодевания», под которыми Герхард подразумевает необычные способы инструментального звукоизвлечения.

Вообще говоря, квазиимпровизационная непредсказуемость переходов, как мы видели, свойственна и другим работам позднего Герхарда, но если в крупных оркестровых опусах, прежде всего в Первой и Второй симфониях, она местами выглядит не вполне оправданной (и, соответственно, художественный замысел может показаться не до конца продуманным), то в более ограниченных масштабах небольшой камерно-ансамблевой партитуры воспринимается легко, без напряжения. Что касается «неузнаваемых» звучаний, то их каталог включает игру на гитаре и тарелке смычком от виолончели, игру на тарелке *pizzicato*, перкуSSIONные эффекты на контрабасе и гитаре, широкие быстрые *glissandi* на щипковых и на струнах фортепиано (плектром), кластеры на аккордеоне; впрочем, трактовка духовых не отличается особой экстравагантностью. Так или иначе, каждому «актеру» воображаемого театра поручена выигрышная роль, насыщенная рельефными, эффектными жестами, дающая простор для разносторонней демонстрации техники в «арабесочных» пассажах мелкими нотами, во фразах с широкими скачками, в быстрых репетициях и т.п. В тембровой палитре преобладают светлые краски; оживленное, почти веселое настроение вполне убедительно сочетается с «постсерийным» языком, который к тому времени стал для Герхарда родным (даже в партии гитары следы испанского колорита распознаются разве что под очень сильным увеличительным стеклом). Главная неожиданность припасена под конец: ударник палочками от литавр выстукивает на струнах фортепиано нечто вроде джазового «риффа», тогда как пианист беззвучно

нажимает на клавиши, обеспечивая резонанс, а в высоком регистре ансамбля звучит контрапункт простых, почти полностью диатонических линий – нотный пример Г-16¹. Возбуждающее остинато в басу и протяженные мелодии наверху не имеют precedентов в данной партитуре; неподготовленный выход этих элементов на авансцену производит неотразимо освежающий эффект. Опробованный в концерте прием радикального обновления тематического пейзажа «под занавес» партитуры отныне утвердился в арсенале Герхарда и был реализован им в нескольких других произведениях, о которых речь впереди.

The musical score for Example G-16 is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Accordion (Acc.), Mandolin (Mand.), and Guitar (Guit.). The Flute and Clarinet parts feature melodic lines with dynamic markings *pp* and *poco sf*. The Mandolin part has a *ffp* marking. The Guitar part is marked with a *ffp* marking. The second system includes staves for Percussion (Perc.) and Piano (Pf.). The Percussion part features a rhythmic pattern with dynamic markings *poco sf* and *pp sub.*. The Piano part features a rhythmic pattern with dynamic markings *poco sf* and *pp sub.*. Below the staves is a rhythmic diagram with numbers 5, 11, 8, 5, 11, 8 and symbols for eighth and sixteenth notes.

Пример Г-16

«Концерт для восьми»

¹ Пример из «Концерта для восьми» приводится по изданию: Oxford University Press, 1967.

Fl.

Cl.

Acc.

Mand.

Guit.

8 5 11 8 5 9

16 16 16 16 16 16

Perc.

Pf.

Db.

arco *p* *sul D* *mp* *f (sim.)* *pp*

The musical score is arranged in a vertical system. The instruments, from top to bottom, are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Accordion (Acc.), Mandolin (Mand.), Guitar (Guit.), Percussion (Perc.), Piano (Pf.), and Double Bass (Db.). The Flute, Accordion, and Piano parts are mostly rests. The Clarinet part has a melodic line starting in the third measure with a mezzo-piano (*mp*) dynamic, ending with a piano (*pp*) dynamic. The Mandolin and Guitar parts have a rhythmic pattern of eighth notes. The Guitar part includes a natural (*nat.*) marking. The Percussion part has a steady eighth-note pattern, with dynamics *poco f* and *pp sub.*. The Piano part has a sustained chord. The Double Bass part has a melodic line with dynamics *p*, *mp*, *f (sim.)*, and *pp*, and includes markings for *arco* and *sul D*. A fretboard diagram is positioned between the Guitar and Percussion staves, showing fret numbers 8, 5, 11, 8, 5, and 9 over six strings, with triangles indicating finger positions.

«Гимнодия» (*Hymnody*) для семи духовых (флейта/пикколо, гобой, кларнет, валторна, труба, тромбон, туба), двух батарей ударных и двух фортепиано масштабнее «Концерта для восьми» (она длится около 17 минут) и вдохновлена совершенно иным литературным источником. В предисловии к партитуре Герхард отмечает, что в период работы над «Гимнодией» он «с головой погрузился в Псалтирь», но при этом «не задумывался о том, существует ли прямая связь между его музыкой и поэтическими образами». Тем не менее в партитуре фигурируют две цитаты из Псалтири: одна из них на первой, другая – на последней странице. По Герхарду, они вписаны в нотный текст ради того, чтобы дать общее представление об «образной атмосфере» музыки. Первая цитата гласит: «Множество тельцов обступили меня; тучные Васанские окружили меня» (Пс. 21:13). Вторая цитата: «Разве во мраке познают чудеса Твои?» (Пс. 87:13). Судя по этим отрывкам, образная атмосфера «Гимнодии» не может не быть насыщена драматизмом, ибо обе процитированные фразы произносятся Псалмопевцем *de profundis* – из глубин, куда он был низвергнут по воле Божьей. Оба выражают сильнейшее чувство богооставленности. В Псалме 21 Псалмопевец говорит о себе: «Я же червь, а не человек, поношение у людей и презрение в народе» (стих 7), в Псалме 87 сравнивает себя с убитыми и лежащими «во гробе, о которых Ты уже не вспоминаешь и которые от руки Твоей отринуты» (стих 6). «Множество тельцов» из первой цитаты символизирует сонмы врагов, «мрак» из второй указывает на царство мертвых. Если в Псалме 21 сквозит надежда (его трактуют как пророчество о распятии и воскресении Христа и о распространении Его учения), то Псалом 87 отличается почти безысходной мрачностью.

Можно предполагать, что назвав свой опус «Гимнодией», Герхард стремился подчеркнуть его глубинную связь с традицией церковного пения, выражающего религиозные истины строгим языком, не допускающим суетной «красивости» и иных внешних эффектов. И действительно, этой партитуре чужд элемент театральности и состязательности, отличавший чуть более ранний «Концерт для восьми». Группа из одиннадцати музыкантов на протяжении большей части партитур функционирует не столько как ансамбль солистов-виртуозов (хотя большинство партий предъявляет исполнителям весьма значительные технические требования), сколько как небольшой слаженный оркестр или даже хор. Нетрадиционные способы артикуляции избегаются. Вполне закономерно отсутствие смычковых, равно как и инструментов, способных вызвать неподходящие жанровые ассоциации (наподобие аккордеона, мандолины и гитары, использованных в «Концерте для восьми»).

Уже самое начало – приглушенный «хор» нескольких подвешенных тарелок разного размера – настраивает на торжественно-суровый, иератический лад (в нем предвосхищаются порученные металлофонам интродукции к «евангельским чтениям» из написанной несколько лет спустя оратории Мессияна «Преображение Господне»). Это облако резонансов постепенно обогащается иными тембрами, которые присоединяются к нему в порядке повышения степени определенности высоты звука

(или, что то же самое, в порядке снижения степени «сонористичности»): вначале кластер фортепиано в крайне низком регистре, затем вибрафон, многозвучный аккорд двух фортепиано в низком и среднем регистрах, низкая туба, низкая валторна, низкий кларнет и т.п.; в итоге складывается медленный торжественный хорал на долгом, богатом обертонами органном пункте. Неравномерная активизация ритмического пульса во всех партиях исподволь размывает стройность многоэтажного сооружения, и последнее рушится, не выдержав деструктивного натиска. Так завершается вступительный эпизод «Гимнодии» – первый из ее девяти разделов.

Гармонический язык начального «хорала», а вслед за ним и остальных разделов «Гимнодии», как обычно у позднего Герхарда, далек от ортодоксальной додекафонии, но базируется на таких ее важнейших принципах, как тенденция к равноправию тонов хроматического звукоряда и запрет на созвучия с явно выраженным тональным уклоном. Анализ звуковысотной структуры отрывка показывает, что она основана на чередовании и частичном наложении двух гексахордов: *d-es-e-f-fis-as* и *g-a-b-h-c-cis*. Принцип противопоставления двух гексахордов сходного строения (1-1-1-1-2 и 2-1-1-1-1) как по горизонтали, так и по вертикали, в общем соблюдается во всех девяти разделах. Каждый очередной раздел контрастирует с предыдущим по тембровому и динамическому профилю, степени плотности или, напротив, «пуантилистичности» фактуры, темпу и характеру музыки.

Первому разделу, о котором речь шла чуть выше, предписано *Sostenuto*, далее следуют: (2) *Con moto*; (3) *Doppio movimento*; (4) *Andantino*; (5) *Presto*; (6) *Sostenuto*; (7) *Grazioso*; (8) *Allegro spiritoso*; (9) *Sostenuto*. В трех несходных по тематизму *Sostenuto* и в *Andantino* – разделах 1, 4, 6 и 9 – сосредоточен собственно гимнический, возвышенно-религиозный элемент «Гимнодии». Если первый раздел разворачивался *crescendo*, с постепенным вовлечением в ансамбль все новых и новых инструментов, то в разделах 4 и 6 фактура разрежена: основное музыкальное содержание *Andantino* (раздел 4) составляют фразы терцета деревянных, в основном моноритмические, вновь отсылающие к жанру хорала, а второе *Sostenuto* (раздел 6) подобно респонсорию, где солистам – тубе, затем валторне, а затем их дуэту – отвечает «хор», представленный созвучиями двух ксилоримб и двух роялей. Самое начало этого «респонсория», показанное в нотном примере Г-17¹, – наглядный образец того, как Герхард работает с гексахордами: если сольная мелодия складывается из двух по существу диатонических мотивов, составляющих в сумме гексахорд типа 1-1-1-1-2, то звуковой состав комплементарного аккордового ответа сводится к формуле 2-1-1-1-1:

Каждый из разделов, выдержанных в относительно активном движении, также имеет свою неповторимую «физиономию». В трех из них – *Con moto* (раздел 2), *Doppio movimento* (раздел 3) и *Presto* (раздел 5) – начальный двигательный импульс быстро исчерпывается, поэтому все они весьма

¹ Примеры из «Гимнодии» приводятся по изданию: Oxford University Press, 1964.

6 Sostenuto (♩ = ca. 80) (340)

Tuba

Perc. I

Perc. II

Pfte. 1

Pfte. 2

morendo

both players on Xylo-Rimba

8va

una corda

both pedals, sustain throughout

345

Ped.

Пример Г-17

«Гимнодия»

Hn.
 Tuba
 Perc. I
 Perc. II
 Pfte. 1
 Pfte. 2
 both peds.

лаконичны; *Con moto* вносит просветление после коллапса, которым завершилось первое *Sostenuto*, *Doppio movimento* подобно стремительному скерцо, а *Presto* – гротескному отрывку из фортепианного концерта (ибо здесь на первый план выдвинуты громкие аккордовые пассажи роялей в широком диапазоне). Разделы 7 (*Grazioso*) и 8 (*Allegro spiritoso*) несколько более объемисты. В тембровой атмосфере *Grazioso* ощущается сходство с некоторыми отрывками «Молотка без мастера»; с другой стороны, танцевальный аллюр и инструментальное оформление этого эпизода, имея в виду программную связь «Гимнодии» с Псалмами, могут ассоциироваться с играми и плясками царя Давида и сынов Израилевых перед Ковчегом Завета («<...> играли пред Господом на всяких музыкальных орудиях из кипарисового дерева, и на цитрах, и на псалтирях, и на тимпанах, и на систрах, и на кимвалах», 2 Царств 6:5). Наконец, в *Allegro spiritoso* (раздел 8) развернута яркая, блестящая батальная картина с подражаниями

(550)

Fl. *mf* *ppp*

Ob. *mf* *ppp*

Cl. *mf* *ppp*

Hn. *p* *mf* *ppp*

Tpt. *p*

Tbn. *p*

Tuba *p*

Perc. I *let ring* *f* *p* *pp* *Wire brushes on Cymbal*

Perc. II *let ring* *f* *p* *mp* *let die down* *Vibraphone*

Pfte. 1 *f* *p* *pp* *let die down* *gva*

Pfte. 2 *f* *p* *pp* *let die down* *gva*

„Shall thy wonders be known in the dark?“
(PSALM 88-12)

Пример Г-18

«Гимнодия»

воинственным кликам, барабанной дробью и т.п. – тоже вполне в духе Псалмов Давида, который, как известно, отличался воинственностью.

Заключительное *Sostenuto* – обобщение того, что ему предшествовало. Оно открывается вариантом знакомой нам темы из срединного *Sostenuto* – той, которая показана в нотном примере Г-17. Здесь тема при первом проведении поручена флейте; далее это чередование двух диатонических мотивов подхватывается другими инструментами (включая литавры, функционирующие как мелодический инструмент), пронизывая всю ткань и дополняясь по вертикали созвучиями из тонов комплементарного гексахорда. Торжественный финальный хорал завершается отдаленной стилизацией колокольного звона; последние такты партитуры, показанные в нотном примере Г-18, инструментовкой, фактурой и гармонией предвосхищают последние аккорды завершенных в 1966 году «Заупокойных песнопений» (*Requiem Canticles*) Стравинского¹.

О музыке «Гимнодии» можно писать много – благо она изобилует заслуживающими внимания деталями на всех уровнях композиторской работы, – но в рамках данного очерка едва ли есть смысл вдаваться в эти детали и описывать перипетии каждого раздела. Ограничимся констатацией того, что «Гимнодия» свидетельствует о способности Герхарда совершенствовать свое искусство, оттачивать мастерство и находить оригинальные, сложные композиционные решения невзирая на возраст (напомним, что в год создания партитуры ему исполнилось 67 лет). Достигнутое в «Гимнодии» равновесие между дробностью и цельностью, между абстрактной чистотой языка и его ассоциативным богатством, между камерной утонченностью и симфонической полнотой звучания возвышает эту партитуру над уровнем прежних работ композитора и, на мой взгляд, обеспечивает ему место в ряду самых больших мастеров музыки XX столетия.

* * *

Год создания «Гимнодии», 1963-й, был отмечен еще двумя крупными работами: музыкой к фильму режиссера Линдси Андерсона (1923–1994) «Такова спортивная жизнь» (*This Sporting Life*) и кантатой «Чума» для хора, чтеца и оркестра на собственный текст Герхарда по одноименному роману-аллегии Альбера Камю (1913–1960). Фильм Андерсона занял определенное место в истории кино, он считается классическим образцом британской «новой волны» и удостоился престижных наград. Ныне перипетии этой истории взлетов и падений профессионального регбиста могут показаться слишком предсказуемыми, но в свое время картина, очевидно, производила впечатление своей жесткой реалистичностью. В своей кинопартитуре Герхард остался верен сложному современному языку, выразительно обрисовывающему неоднозначный психологический фон того, что демонстрируется на экране.

¹ В коде этого последнего крупного произведения Стравинского, в свою очередь, слышится отдаленная реминисценция заключительных аккордов написанной полувеком ранее «Свадебки».

Что касается «Чумы», то произведение по роману Камю могло бы стать одной из вершин всего творчества Герхарда, если бы по условиям заказа (вновь от Би-Би-Си) он не должен был ограничиться жанром мелодрамы продолжительностью около 45 минут примерно для того же состава, что и «Уцелевший из Варшавы» Шёнберга, – с чтецом и хором, но без сольных вокальных партий. Герхард испытывал особую симпатию к Камю, с которым его вдобавок объединяли каталонские корни; Герхарду, несомненно, импонировало непримиримое отношение этого влиятельнейшего писателя к диктатуре Франко (которое он неоднократно высказывал в печати и публично) и был близок общий гуманистический, свободолобивый и при этом в высшей степени трезвый, не затуманенный никакими политическими или религиозными догмами пафос его творчества. До кантаты «Чума» Герхард сочинил музыку к радиопостановкам по двум произведениям Камю – роману «Посторонний» (1954) и драме «Калигула» (1961), – а в 1954 году написал ему письмо с просьбой дать согласие на использование «Постороннего» в качестве основы для оперы. Ответ Камю был положительным, и вскоре Герхард составил значительную часть либретто (писатель ознакомился с этой работой и одобрил ее). Однако до сочинения музыки дело не дошло, поскольку композитору не удалось заручиться официальным заказом на оперу, а писать на свой страх и риск он, очевидно, не мог себе позволить¹. В итоге кантата «Чума» оказалась самым значительным из всех его произведений 1950–1960-х, связанных со словом. В сущности это лишь немногим больше чем серия музыкальных иллюстраций – впрочем, иногда весьма экспрессивных – к лаконичному «дайджесту» книги, вложенному в уста чтеца, который произносит свой текст подчеркнуто бесстрастным тоном. Хор «комментирует» сюжет, как в античной драме; в хоровых партиях использован широкий спектр приемов, включая ритмизованное *Sprechstimme*, шепот, крики, *glissandi*. «Сонористические» эффекты в изобилии встречаются и в оркестре. Впервые исполненная 1 апреля 1964 года в Лондоне под управлением выдающегося дирижера Антала Дорати (1906–1988, руководитель Симфонического оркестра Би-Би-Си в 1962–1966 годах), «Чума» может считаться характерным документом времени, когда радикализация средств музыкальной выразительности начала дополняться активным освоением новых содержательных сфер – философских, религиозных и даже политических, – как это происходило в созданных примерно тогда же опусах Луиджи Нono, Лучано Берио, Клауса Хубера, Карлхайнца Штокхаузена, Кшиштофа Пендерецкого, Маурисио Кагеля, Дитера Шнебеля, Хельмута Лахенмана и других. В смысле радикальности языка партитура Герхарда выдерживает почти любые сравнения, но нельзя сказать, чтобы она представляла самостоятельную эстетическую ценность.

¹ О творческих контактах Герхарда и Камю см.: Castillo B.P. «I am in tune with Camus». Roberto Gerhard and Camus: a synergy against totalitarianism // www.robertogerhard.com/wp-content/uploads/2011/10/4-Castillo.pdf.

На склоне лет, с 1965-го по 1969-й, Герхард сочинил шесть крупных партитур: три оркестровые и три камерно-инструментальные. Наряду с Третьей симфонией и «Гимнодией» они составляют самую весомую, художественно значимую часть его наследия. В 1965 году появился Концерт для оркестра – еще один опус, созданный по заказу Би-Би-Си (премьера – 25 апреля 1965 года, Бостон, дирижер Дорати). По главным формальным, внешним показателям Концерт не отличается от большинства других крупных работ позднего Герхарда – он также одночастен, складывается из нескольких разделов *attacca*, тематические связи между которыми завуалированы: объединяющим принципом вновь служит серия – в данном случае *a-b-as-ges-e-f-c-es-g-h-d-cis*, – изначально «поданная» максимально наглядно (нотный пример Г-19¹), но в дальнейшем подвергаемая всевозможным произвольным трансформациям, вследствие чего формообразующий стержень прослеживается с трудом, мозаичность преобладает над целостностью. Герхард и здесь остается верен своему пристрастию к ударным и не избегает остигатных нагнетаний. Главные отличительные особенности Концерта – преобладание высоких тембров и ярких красок, общий светлый, почти бесконфликтный, можно сказать жизнерадостный тон, значительная роль виртуозных соло и «переключек» между отдельными инструментами и группами инструментов. Очевидно, именно это побудило Герхарда назвать очередную партитуру не «симфонией» – ибо ни одной из его симфоний не чужд элемент напряженного драматизма, – а «концертом».

Для первого знакомства со зрелым творчеством Герхарда Концерт для оркестра, возможно, подходит лучше, чем любая из других партитур последнего десятилетия его жизни. Он не затянут (21 минута музыки), динамичен, богат необычными, привлекающими внимание звуковыми эффектами, не отягощен особой рефлексией или намеками на некие содержательные глубины и до известной степени театрален. Отдельные инструменты или тембры подобны персонажам, чьи роли выписаны весьма рельефно, реплики наделены ярко выраженной характерностью; среди наиболее заметных и индивидуализированных «персонажей», выступающих на авансцену в разных эпизодах «спектакля», – арфа (ее реплики – это прежде всего размашистые, большей частью восходящие *glissandi* и арпеджо, отчетливо выделенные на фоне остального оркестра), фаготы, валторны, терцет клавишных металлофонов (гlockenspiel, вибратон, марimba), литавры *glissando*, тарелки, на которых играют виолончельными смычками (тарелку вертикально держат в руке, смычок горизонтально ведут по ее краю), томтомы, вудблоки и темпл-блоки, струнные *pizzicato* (в том числе за подставкой) и *col legno*, флажолеты струнных (в том числе помеченные *fortissimo*). Острые, импульсивные, возбуждающие ритмы придают многим эпизодам балетный аллюр – впрочем, как правило, без прямых отсылок к узнаваемым танцевальным жанрам (разве что в звучаниях темпл-блоков можно кое-где при желании услышать

¹ Примеры из Концерта для оркестра приводятся по изданию: Oxford University Press, 1969.

Allegro con brio ($\text{♩} = \text{ca. } 88-96$)

Fl. 1, 2
Picc.
Cl. in A 1, 2
Bass Cl.
Bassoons
Tromb. 1-3
Perc. 2
Timp.
Harp
Vln. I
Vla
Cello

Medium Wood-block
Glockenspiel
Large Cymbal
L.H. takes mallet: R.H. soft Timp. stick
Timp. 1
Harp
Vln. I
Vla
Cello

Allegro con brio ($\text{♩} = \text{ca. } 88-96$)

«сублимированные» кастаньеты, в некоторых пассажах арфы – стилизацию гитарного *rasgueado*, а в отдельных ансамблевых *pizzicati* – аллюзию на бряцание по гитарным струнам). Если в связи с предыдущими опусами Герхарда мы в качестве стилистических ориентиров или образцов для сравнений упоминали Шёнберга, Бартока, Веберна и Вареза, то Концерт для оркестра, по меньшей мере в некоторых эпизодах, может ассоциироваться со стилем Стравинского, прежде всего с подчеркнуто физической, двигательной, «жестовой» природой его музыки. При этом Герхард продолжает экспериментировать с неслыханными, причудливыми звучаниями и находит новые «сонористические» эффекты. Среди самых оригинальных – ансамбль трех «смычковых» тарелок и двух непрерывно тремолирующих и глissандирующих литавр в ц. 34–36: зловещий «пустосторонний» фон, на который накладываются короткие разрозненные реплики арфы, духовых и струнных. Еще один своеобразный эффект – в ц. 59–60, где тембровая атмосфера определяется терцетом мелких деревянных ударных (вудблок, темпл-блок, клавес) и *col legno* струнных (нотный пример Г-20). Сочетание четко акцентированной ритмики и почти

Пример Г-19
Концерт для
оркестра

[illegible]

Пример Г-20
Концерт для
оркестра

полностью шумового, «стучащего» тембрового оформления предвосхищает «инструментальную конкретную музыку» Хельмута Лахенмана.

Концерт удачно иллюстрирует мысль Герхарда о том, что «хорошее [музыкальное] произведение должно вести нас от одной неожиданности к другой, но в то же время нужно, чтобы после прослушивания мы осознали, что ничего неожиданного в действительности не было: ведь

каждый элемент необходимым образом вписался в общую концепцию»¹. «Общая концепции» Концерта, равно как и других поздних опусов Герхарда, может быть сформулирована примерно так: мозаика разных, но каким-то трудноуловимым образом взаимосвязанных идей. При непосредственном восприятии Концерт, пожалуй, производит впечатление еще более «мозаичное», чем работы, смежные с ним по времени создания, но при дистанцированном взгляде эта мозаика обнаруживает признаки архитектурной формы, сочетающей трехчастность (по схеме *ABA'*) и рондальность. Рефреном служит быстрое движение триолей в широком диапазоне (ср. самое начало произведения, показанное в нотном примере Г-19). До определенного момента (на протяжении условного раздела *A*) этот рефрен время от времени в том или ином виде напоминает о себе, затем надолго исчезает. Середина Концерта (от ц. 23 до ц. 59) выдержана преимущественно в медленных темпах, с несколькими скерцозными «интерлюдиями». Ближе к концу восстанавливается господство оживленного, отчетливо акцентированного движения; рефрен утверждает себя еще более настойчиво. «Под занавес» заключительного раздела и всего Концерта он, как и в начале, проходит в октавных удвоениях – редкий у Герхарда случай тематической «арки» между началом и концом большой композиции (но последние проведения, по сравнению со всеми предыдущими, отличаются значительно бóльшим размахом). Финальный раздел выдержан в активном, напористом движении; в его тяжеловесных акцентах *crescendo* можно услышать отголоски финала «Весны священной» и заключительного апофеоза «Америк» Вареза.

Следующее произведение Герхарда для оркестра с большим количеством ударных, сочиненное в 1966 году и несколько переработанное в 1969-м, продолжает линию его больших одночастных композиций и по продолжительности – около 20 минут – сопоставимо с Концертом для оркестра (а также с симфонией «Коллажи» и с последней, Четвертой симфонией, о которой речь впереди). Композитор придумал для него несколько неожиданное заглавие – «Эпиталама»; стоит отметить, что вместо обычного английского написания этого слова (*Epithalamium*) он выбрал форму с оригинальным греческим окончанием (*Epithalamion*). Как хорошо известно, «эпиталама» – это свадебная песня. Но заглавие *Epithalamion* не имеет отношения к свадебному торжеству в обычном, «земном» смысле. Судя по указанию, фигурирующему в рукописи, этот опус Герхарда также вдохновлен Псалтирью, на сей раз следующими словами: «[Солнце] выходит, как жених из брачного чертога своего, радуется, как исполин, пробежать поприще: от края небес исход его, и шествие его до края их, и ничто не укрыто от теплоты его» (Пс. 18:6–7).

Этот «эпиграф», однако же, едва ли следует воспринимать как литературную программу, определившую последовательность и характер событий в партитуре и способную упорядочить слушательские впечатления от музыки. Связь последней с текстом из Псалтири представляется еще

¹ Homs J. Robert Gerhard and his Music... P. 15.

более приближительной, чем в случаях симфонии «Коллажи» и «Гимнодии». Если императивное начало «Эпиталамы» еще можно ассоциировать с картиной восхода солнца – открывающий партитуру мотив *g-fis-es* у унисона фортепиано и литавр (в том, как он экспонируется, есть что-то от начала Прелюдии *cis-moll* Рахманинова) сообщает импульс многочисленным разнонаправленным движениям, которые мало-помалу складываются в большое *crescendo*, – то дальнейшее никак не вяжется с радостным «шествием» светила от одного края небес до другого. На протяжении большей части партитуры преобладают сдержанные темпы, лишь изредка перемежаемые вспышками активности – «каденциями» фортепиано (ему поручена развитая партия, требующая от пианиста виртуозной техники почти на уровне больших оркестровых полотен Мессиаана) и ударных, возгласами духовых, беспокойными пассажами арфы и струнных, играющих не только *ordinario*, но и с применением «сонористических» приемов, заметно меняющих тембр. Фактура на обширных пространствах прозрачна, вплоть до долгих одно- и двухголосных линий флейты и скрипок с едва слышным фоном в виде одиночных ударов томтомов, литавр и вудблока (этот материал, центральный для «Эпиталамы» как в смысловом отношении, так и с точки зрения локализации в партитуре, частично взят из музыки к фильму «Такова спортивная жизнь»). Произведение завершается долгим *diminuendo* струнных.

Описывать и «пересказывать» партитуру более подробно, скорее всего, не стоит: по главным параметрам стиля – гармоническому языку, характеру тематизма и инструментовки – она не отличается от предыдущих работ композитора и так же, как они, разворачивается извилистыми путями, «от одной неожиданности к другой». Поздний Герхард придерживался мнения, что категорию «музыкальная форма» следует воспринимать «не как существительное, а как глагол»¹, – иначе говоря, не столько как архитектурное сооружение, сколько как род представления или действия, где все события и повороты значимы сами по себе, безотносительно к их позиции в рамках архитектурной схемы. Понятно, что анализ музыки, основанный на этом принципе, в большей степени рискует остаться на уровне простых констатаций того, что происходит в партитуре, и указаний на сходство отдельных моментов с теми или иными прецедентами, нежели анализ музыкальной формы как «существительного». Поэтому в связи с «Эпиталамой» мы ограничимся уже сказанным и добавим, что это едва ли не самая интровертная (особенно по сравнению с блестящим, нарядным Концертом для оркестра), внутренне «собранная» работа композитора. Сложность, даже загадочность концепции сочетается в ней с абсолютной ясностью деталей, все разнородные события складываются в логически внятную цепь – процитированная выше эстетическая максима Герхарда о диалектике неожиданности и необходимости находит в «Эпиталаме», можно сказать, образцовое воплощение.

¹ Homs J. Robert Gerhard and his Music... P. 66.

Пользуясь случаем, процитируем еще одно высказывание композитора, важное для понимания его взглядов на искусство: «Тот, кто пишет недостаточно внятно, поступает, на мой взгляд, невежливо. Прискорбно, если это вызвано ленью; и совершенно непростительно, если подобное происходит из-за авторского высокомерия»¹. Будем откровенны: не во всех партитурах, предшествовавших «Эпиталаме», Герхард демонстрировал безупречную «вежливость» по отношению к своему слушателю; за нагромождениями разнородных конфигураций и калейдоскопическими сменами темпоритма и колорита не всегда ощущалась забота о концептуальной внятности. Но в своем предпоследнем оркестровом опусе он, нимало не жертвуя сложностью языка, проявил исключительную тщательность и экономность в отборе и использовании средств из своего наличного арсенала.

Я не готов утверждать того же о его последней завершенной оркестровой партитуре – Четвертой симфонии, написанной по заказу Нью-Йоркского филармонического оркестра к его 125-летию; отсюда ее подзаголовок – «Нью-Йоркская». Премьера симфонии состоялась 14 декабря 1967 года в Нью-Йорке под управлением Уильяма (Вильгельма) Штайнберга (1899–1978); в течение ближайших лет симфония неоднократно звучала и в Европе, в том числе под управлением таких видных мастеров, как Антал Дорати и Колин Дэвис (1927–2013). Торжественный повод, вызвавший симфонию к жизни, исключительно высокий ранг организации-заказчика и вытекающие отсюда шансы на широкое распространение симфонии, похоже, оказали определенное влияние на ее концепцию: композитор словно решил отразить в партитуре весь свой многолетний творческий опыт, включая испанские элементы. «Нью-Йоркская симфония», предназначенная для оркестра большего состава, чем любая из более ранних работ Герхарда, – с беспрецедентно разросшейся группой духовых (4.4.4.4.–6.4.4.1), двумя арфами и, естественно, многочисленными ударными, – предстает своего рода парадной выставкой содержимого его композиторской мастерской.

Симфония одночастна, складывается из ряда причудливо чередующихся фрагментов, изобилует неожиданными резкими перепадами динамики, темпоритма и фактурной плотности. Ударные составляют почти непрерывный фон, местами выходят на первый план; среди «привилегированных» инструментов – вудблоки и темпл-блоки, подвешенные тарелки, томтомы, маримба, вибрафон, гlockenspiel. «Самогармонизируемые мелодии» весьма обычны, особенно при подходах к кульминациям. На лицо и другие привычные атрибуты зрелого герхардовского оркестрового письма: широкие восходящие пассажи арфы, сжатые «каденции», острые аккорды, кластеры и педальные басы фортепиано, тянущиеся звучания скрипок в высоком регистре, беспокойные движения внутри струнной группы *pizzicato* и *col legno*, «перезвоны» клавишных металлофонов, агрессивные вторжения меди, четко ритмизованные пассажи деревянных

¹ Homs J. Robert Gerhard and his Music... P. 109.

и струнных (чаще всего засурдиненных) в быстром равномерном («токатном») движении, *glissandi* литавр, внезапные мелодические соло, преимущественно у духовых. Одно из таких соло – в середине симфонии (ц. 52) у трубы: мотив, немного напоминающий «фанфару» из «Малагеньи» (второй части «Испанской рапсодии») Равеля. Он и его производные на некоторое время сохраняют за собой ведущую тематическую функцию, после чего, вслед за статичным «интермеццо» с *glissandi* литавр, создающими атмосферу напряженного ожидания, вступает дуэт гобоев – «белоклавишная» стилизация в духе архаического фольклора, прозрачный ностальгический символ возвращения к неким забытым истокам. Эта квазицитата очень скоро «растворяется» в другом, тематически чужеродном материале, но под конец (ц. 92), после ряда перипетий, на авансцену вновь выходит дуэт гобоев с другой ностальгической темой, также стилизованной под фольклор, но с более отчетливо выраженным испанским наклоном (здесь Герхард неточно цитирует печальную каталонскую песню, которую использовал и ранее)¹. Второй дуэт более развит, чем первый, и окружен своеобразным ореолом тихих звучаний, – стуков, шорохов, шелеста, звяканья, – извлекаемых всевозможными способами из инструментов самой разной природы. Цитирование простого традиционного мотива под конец крупного, насыщенного драматическими перипетиями музыкального целого – идея сама по себе почти беспроектная; вдобавок благодаря квазиалеаторическому (но выписанному в партитуре со всей тщательностью) инструментальному ореолу или «нимбу» в данном случае возникает поистине магический, незабываемый «остраняющий» эффект. Эта страница симфонии, несомненно, принадлежит к самым впечатляющим находкам ее автора. После нее остается только добавить короткий «эпилог», завершающий произведение на утвердительной ноте.

Возможно, в своем стремлении максимально разнообразить материал автор «Нью-Йоркской симфонии» проявил несколько преувеличенную щедрость. Но если даже этому произведению свойственна известная перегруженность, она с лихвой возмещается неожиданной и вместе с тем тщательно, мастерски подготовленной композиционной развязкой. Благодаря последней симфония приобретает дополнительное смысловое измерение, приближающее ее к широкой аудитории. Наряду с Концертом для оркестра «Нью-Йоркская симфония» принадлежит к тем работам позднего Герхарда, которые имеют наибольшие шансы привлечь внимание и завоевать симпатии неподготовленного, но заинтересованного слушателя.

* * *

Нам остается рассмотреть три поздние партитуры для различных инструментальных составов, образующие своеобразный цикл, в основе которого – увлечение Герхарда (трудно сказать, насколько серьезное) астрологией. За несколько лет до Штокхаузена, чей знаменитый «Зодиак»

¹ См.: MacDonald C. Sense and Sound: Gerhard's Fourth Symphony // Tempo. 1972. No. 100.

(*Tierkreis*) датируется 1975 годом, Герхард задумал написать серию пьес по двенадцати знакам зодиака, но успел завершить только три из них. Это «Близнецы» (*Gemini*) для скрипки и фортепиано (1966), «Весы» (*Libra*) для флейты (также пикколо), кларнета, скрипки, гитары, ударных и фортепиано (1968) и «Лев» (*Leo*) для флейты (также пикколо), кларнета, валторны, трубы, тромбона, ударных (2 исполнителя), фортепиано (также челесты), скрипки и виолончели (1969). Каждая очередная пьеса в этом ряду не только предназначена для большего числа исполнителей, чем ее предшественница, но и превосходит ее по продолжительности: «Близнецы», снабженные подзаголовком «концертный дуэт», длятся 12–13 минут, «Весы» – около 15, «Лев» (согласно указанию в партитуре) – 20 минут, то есть вплотную приближается к симфониям.

В «Близнецах» диалог скрипки и фортепиано отмечен ярко выраженными признаками театрализации: на протяжении значительной части пьесы инструменты ведут себя подобно паре передразнивающих друг друга комических актеров, один из которых воспроизводит ужимки, жесты, излияния другого в искаженном виде. Характерный отрывок показан в нотном примере Г-21¹. В эпизоде, занимающем топографически центральную позицию, фактура еще более раздроблена и выглядит почти по-веберновски. В пьесе есть несколько повторяющихся тематических идей, но «спектакль» в целом, как обычно у Герхарда, не имеет прямолинейной, ясно очерченной драматургии. Тем не менее по мере приближения к концу намечается тенденция к большей связности и слаженности взаимодействия «актеров», а также к вытеснению хроматики и широких скачков диатоникой и поступенным движением; под конец оба инструмента состояются в исполнении широких восходящих диатонических гамм. Дуэт «Близнецы» не содержит особых художественных открытий, но в своем роде эффектен, не лишен юмора и при условии хорошего исполнения (с учетом того, что помимо собственно инструментального мастерства от обоих солистов здесь требуется определенное театральное, актерское воображение) имеет, на мой взгляд, все шансы стать выигрышным концертным номером.

«Весы» не в пример сложнее и амбициознее «Близнецов». По объему эта партитура приблизительно равна «Концерту для восьми» и «Гимнодии». Подобно последней, она складывается из девяти относительно четко ограниченных друг от друга разделов. Но если в «Гимнодии» преобладало сосредоточенно-религиозное начало, то «Весы», как и «Концерт для восьми», выдержаны скорее в экстравертном духе, с многочисленными замысловатыми каденциями, оживленными перекличками и диалогами, красочными наложениями гетерогенных линий, резкими императивными оборотами. Стоит заметить, что Весы – астрологический знак самого композитора, на что тот специально обратил внимание в своем предисловии к партитуре; между строк этого текста читается мысль о том, что в «Весах» человеческий характер автора, возможно, запечатлелся с особой

¹ Пример из «Близнецов» приводится по изданию: Oxford University Press, 1970.

L'istesso tempo (♩ = 92)

L'istesso tempo (♩ = 92)

30

pizz. *arco* *gva*

mf *p* *sf* *sf* *poco sf* *ff*

sf *p* *sf* *leggero p* *p* *ff*

senza Ped. secco *Ped. ** *senza Ped.* *poco sf* *p* *Ped.*

sul pont. *sim.* *mod. ord.* *oss.*

ff *sf* *sf* *p subito* *sf* *p* *ff* *sf* *p* *ff*

*** *Ped.* *** *Ped.*

35

sf *f energico* *p* *affrett.*

delicatamente *legato* *ff* *(affrett.)*

**(senza Ped.)* *p* *gva*

40

a tempo *a tempo*

ff *p* *f* *sf* *ff* *pp*

p *f* *sf* *f dim.* *p* *gva*

senza Ped. *Ped.* *** *Ped.* *p* *gva*

Пример Г-21

«Близнецы»

достоверностью и полнотой. Этот «автопортрет» свидетельствует о том, что натуре композитора наряду с артистизмом, чувством юмора, склонностью к ярким краскам, причудливым жестам, контрастам, непредсказуемым сдвигам, а также неистребимой приверженностью испанским мотивам присущ еще и элемент мягкого, задумчивого, несколько отрешенного пасторального лиризма, который он долгое время предпочитал не афишировать, и лишь в последней симфонии, написанной за год до «Весов», решился приоткрыть завесу над этой стороной своей индивидуальности.

Первая мысль «Весов» – двойное (на открытой и укороченной струнах) d^1 у скрипки, громко повторяемое несколько раз, вначале *arco*, потом *pizzicato*; возможно, эта идея (которая в дальнейшем воспроизводится еще несколько раз) призвана символизировать некое изначальное равновесие, которое далее нарушается в результате всякого рода внешних факторов. Дальнейшее изложение распадается на изолированные реплики,

Fl. Solo $\text{♩} = \text{ca } 84$ *mf* *f* *p* *Sempre solo*

Cl.

VI. *f*

Gtr. *f* *let ring* *sul ponticello*

Perc. *B. Drum.* *mf*

2
4

Pno. $\text{♩} = \text{ca } 84$ *p* *ppp*

Пример Г-22
«Весы»

pp sempre

let ring

with finger-nails

f

p

4

let ring

Пример Г-22
(продолжение)

но с началом второго раздела пейзаж внезапно меняется: флейта, до сих пор молчавшая, вступает с простейшей мелодией, весь звукоряд которой ограничивается нотами *d* (отсылка к самому началу партитуры), *f* и *g*; несколькими тактами ниже к ней добавляется «черноклавишный» контрапункт кларнета *in A*, тоже на трех нотах в том же соотношении «трихорд в кварте». Поначалу дуэт разворачивается почти *a cappella*, на фоне резонирующего двенадцатизвучного кластера рояля – нотный пример Г-22¹.

Для зрелого Герхарда такой интонационный «минимализм» – нечто принципиально новое. В нем, безусловно, уже нет ничего специфически испанского или (как в дуэте гобоев из «Нью-Йоркской симфонии») каталонского. Это скорее образец возвышенной, почти идиллической простоты, не «привязанной» к определенному месту и времени. Далее она подвергается эрозии, но ее отголоски то и дело слышатся в последующих

¹ Примеры из «Весов» приводятся по изданию: Oxford University Press, 1970.

Largamente (♩ = ca. 58)

Gtr. *poco trattenuto* *rasgueado* *molto marcato* *rasgueado* *poco trattenuto*

Gtr. *in tempo* *simile*

Perc. *Timp.* *pp sempre* *gliss.*

3
4

poco a poco *a - ni - man - do*

Gtr.

Perc. *gliss.*

(♩ = ca. 66-69)

Gtr.

Perc. *gliss.*

Пример Г-23
«Весы»

разделах, где появляются также мотивы, звучащие явно по-испански, – как, например, развернутая каденция гитары *rasgueado* на педали литавр из 4-го раздела, нотный пример Г-23:

Как обычно у Герхарда, подобные пассажи, отсылающие к традиционным прототипам, поглощаются мелодико-гармоническими конфигурациями, характерными для постсерийного языка. Лишь в последнем, девятом разделе автор не просто возвращает нас к «пасторали» второго раздела, но развивает ее до масштабов обширной сцены: кларнет *in A* вступает

с мелодией на нотах, составляющих трихорд в кварте с добавленной нижней большой терцией (в ином расположении – малый минорный септаккорд *eis-gis-his-dis¹*), далее флейта-пикколо присоединяется с контрапунктом в виде отрывка целотоновой гаммы (*d⁵-e⁵-fis⁵-gis⁵*), тогда как остальные инструменты обеспечивают мягко диссонирующее («остраняющее») сопровождение. Начало финального раздела «Весов» показано в нотном примере Г-24; с небольшими вариациями ладовой окраски то же продолжается до конца пьесы. Полученный эффект поразительно напоминает то, чего три года спустя (в 1971-м) удалось достичь Мортону Фелдману (1926–1987) в его знаменитой «Капелле Ротко» (*Rothko Chapel*) для альта, ударных, хора и сопрано (без слов): кода этого двадцатипяти-минутного опуса, наступающая после нескольких контрастных разделов, выполненных атональным языком, построена на простой диатонической пасторальной мелодии, которая четырежды проходит на фигурированном «бурдоне» вибратона, перемежаясь мягко диссонирующими интервенциями хора. В обоих случаях неожиданно умиротворенная благозвучная кода завершает целое выразительным тихим катарсисом.

Пример Г-24
«Весы»

The musical score consists of four staves. The top two staves are for a piano, with the upper staff containing a melodic line and the lower staff containing a bass line. The bottom two staves are for a string section. The piano part includes a melodic line with a glissando (gliss.) and a 'let ring' instruction, and a bass line with a 'simile' marking. The string section features a 'large Cym.' (cymbal) effect and a 'sempre mp' (piano) marking.

Пример Г-24
(продолжение)

Последний опус Герхарда, «Лев», также предваряется авторским предисловием, разъясняющим природу заглавного «персонажа». По словам Герхарда, своей музыкой он стремился выразить качества, присущие Льву, когда его не беспокоят, – ленивое миролюбие, спокойную, естественную уверенность в себе, – равно как и неукротимый нрав хищника, которого раздражили, пугающие вспышки его темперамента. Разные грани портретируемого характера запечатлены в виде серии контрастных разделов, тематизм которых, как правило, редуцирован до лаконичных, не повторяющихся мотивов, пассажей мелкими нотами одинаковой длительности, остинатных фигур и необычных, обращающих на себя особое внимание инструментальных жестов – необычных постольку,

(Sul A) *p* Glissando ad lib., regardless of metre, over longer or shorter stretches of string, the sliding finger merely touching the string (as for harmonic) varying the sliding speed, so that at its lowest the natural harmonics are clearly displayed; with some pressure on the bow, drawn very close to the bridge (sul ponticello). Remain briefly stationary on a good high harmonic from time to time and then resume the sliding. The peaks should be different pitches as often as possible, letting the finger go beyond the fingerboard as far as practicable, occasionally.

gliss. *let ring*

Пример Г-24
(продолжение)

поскольку они предусматривают нетрадиционные способы звукоизвлечения, экстравагантную фразировку, экстремальную динамику, редкие тембровые сочетания. Иными словами, в том, что касается общих принципов стиля и формообразования, «Лев» не отличается от всех тех вещей последнего десятилетия, которые мы так или иначе уже рассмотрели на этих страницах. Это очередная реализация любимой идеи позднего Герхарда – идеи «атематического» (со всеми сделанными выше оговорками относительно этого нестрогого термина) музыкального «потока сознания», воплощенного в форме одностанной композиции среднего объема (по словам Герхарда в передаче Омса, в таких композициях внимание слушателя должно «сосредоточиваться на потоке сменяющихся

The musical score consists of five systems of staves. The first system features a piano (pp) dynamic and a 'Pizz.' (pizzicato) instruction. The second system includes a 'dim.' (diminuendo) instruction and a 'pp' dynamic. The third system has a 'p' (piano) dynamic and a performance instruction: 'end gliss. on highest practicable pitch.' The fourth system includes a 'large Cym.' (large Cymbal) instruction and a 'let ring' instruction. The fifth system shows a complex rhythmic pattern in the bass staff.

одна другую идей, разнонаправленных и вместе с тем объединенных общим знаменателем»¹).

Развивая ту же идею, можно сказать, что почти любая значительная поздняя композиция Герхарда представляет собой серию «инвенций»

Пример Г-24
(окончание)

¹ Homs J. Robert Gerhard and his Music... P. 50. Из того же источника мы узнаем, что к этой идее Герхард пришел под влиянием «Румбов» – собрания афоризмов изысканнейшего французского поэта и мыслителя Поля Валери (1871–1945). Данное обстоятельство представляет интерес постольку, поскольку указывает на связь между мышлением автора знаменитых «Тетрадей» (частью которых, собственно, и были «Румбы») – трезвым, часто ироничным, избегающим системности, охватывающим широкий спектр тем и мотивов, облакаемым в форму сжатых, стилистически отточенных, порой афористически обостренных изречений, – и композиционными методами зрелого Герхарда.

(приблизительно в том понимании, которое вкладывал в этот термин Берг, именуя сцены третьего акта «Воццека» инвенциями на мелодию, звук, ритм, аккорд и т.п.), то есть отрывков, основанных на неоднократном, в различных вариантах, повторении и обыгрывании той или иной структурной идеи. В роли последней может выступать мелодическая или ритмическая фигура, тип фактуры, сочетание тембров, способ артикуляции и другие факторы, так или иначе поддающиеся «тематизации», по отдельности и в разных сочетаниях. Конечно, в осуществлении этого принципа Герхард был далеко не так последователен, как автор «Воццека», но сходная тенденция у него прослеживается. В частности, первые семь из восьми разделов пьесы «Лев» можно в первом приближении трактовать как инвенции на: (1) сопоставление выдержанных созвучий и разнообразных по ритмическому и мелодическому рисунку быстрых пассажей (некоторые из них напоминают о себе в следующих разделах); (2) постоянное, непредсказуемое ритмическое, тембровое и мелодико-гармоническое обновление; (3) противопоставление длинных мотивов *cantabile* коротким мотивам с форшлагами и *glissando*, затем противопоставление аккордовых последований быстрым сольным пассажам; (4) мотивы из двух и более нот одной и той же высоты (эта «инвенция» выполняет функцию скерцо); (5) чередование ансамблевых «блоков» и сольных реплик духовых на фоне все более и более активных интервенций фортепиано, челесты и некоторых других инструментов; (6) чередование стилизованных маршевых мотивов в пунктирном ритме, преимущественно у трубы и тромбона, и откликов быстрыми расходящимися шестнадцатыми и тридцатьвторыми у остального ансамбля (первые при желании можно трактовать как угрожающие жесты льва, а вторые – как паническое бегство тех, кто оказался рядом); (7) различные остинатные фигуры (здесь три подраздела, каждый из которых основан на своем остинатном ритме). Нет нужды говорить, что каждая из «инвенций» изобилует деталями, выходящими за рамки этих схематических характеристик: композитор, как обычно, проявляет большую изобретательность в придумывании ходов, оживляющих музыкальное повествование и дополняющих общую картину колоритными штрихами.

Особая привлекательность последней партитуры Герхарда определяется прежде всего ее исключительно эффектной развязкой. Последний, восьмой раздел «Льва» – не что иное, как повторение коды «Весов»: те же модально окрашенные мелодические фразы кларнета и флейты-пикколо на фигурированном бурдоне, но с несколько иначе инструментальным сопровождением и со слегка измененным гармоническим наполнением в средних голосах. Очевидно, композитор был настолько удовлетворен тем, что получилось в «Весакх», что решил с очень незначительными изменениями воспроизвести то же самое в новом контексте. Но если в «Весакх» материал коды был более или менее подготовлен одним из предыдущих разделов, то здесь новая мысль возникает поистине как *deus ex machina*, и потому финальный катарсис, окончательно

рассеивающий додекафонную атмосферу, оказывается еще более выразительным (а «фамильное» сходство с концовкой «Капеллы Ротко» – особенно явным). Продолжая выдвинутую чуть выше аналогию, финал «Льва» можно назвать инвенцией на мелодию и лад. Оба параметра не играли особой роли не только в предыдущих разделах пьесы, но и во всем зрелом творчестве композитора. Символически воздав им должное в последних партитурах, Герхард завершил свое творчество на возвышенной и гармоничной, можно сказать, вневременной ноте.

Герхард умер на семьдесят четвертом году жизни, 5 января 1970 года, в Кембридже, едва успев приступить к работе над Пятой симфонией и оставив неоконченной вторую редакцию симфонии «Коллажи».

* * *

Выше уже говорилось о том, что на исходе жизни Герхарда концертные организации и дирижеры высокого класса стали относиться к нему внимательнее, чем прежде. Так или иначе, признание явно запоздало: первые британские публикации партитур Герхарда появились только в 1959 году, а первая грампластинка, целиком посвященная его музыке, – только в 1965-м¹, за год до его семидесятилетия. После смерти Герхарда его наследием некоторое время, по-видимому, интересовались почти исключительно в Испании, где после падения диктатуры начался активный процесс освоения того, что не поощрялось при прежнем режиме. Интерес к обеим ветвям его творчества – национально-испанской и «авангардной» – оживился только ближе к концу XX века, на волне переоценки ряда маргинальных фигур истории музыки. Его творчество вполне удовлетворительно представлено в звукозаписи: в частности, симфонии и другие значительные оркестровые опусы доступны в очень качественных исполнениях Симфонического оркестра Би-Би-Си под управлением Маттиаса Бамерта (на четырех дисках фирмы Chandos, 1997–99), крупные камерно-инструментальные вещи – в тщательно отшлифованных версиях ансамбля Barcelona 216 под руководством Эрнеста Мартинеса Искьердо (на двух дисках фирмы Stradivarius, 1997, 2003). Но в наше время наличие солидной дискографии само по себе не свидетельствует о реальной культурной значимости художника и не способно помочь с ответом на неизбежный вопрос: действительно ли этот композитор достоин нашего пристального внимания и серьезного изучения или его ренессанс – не более чем одна из многих преходящих кампаний по искусственному продвижению локальных ценностей на международную арену?

Попробуем ответить на этот вопрос, отталкиваясь от следующего суждения: «Прежде чем раскрыться слуху как смысл и конструкция, произведение должно „звучать“: удивляюще внятно свидетельствовать собственную художественную подлинность, порождать необъяснимо-неопровержимое чувственное впечатление, что опус в каждом своем

¹ Ibid. P. 73. На пластинке фигурировали отрывки из балета «Дон Кихот» и Первая симфония под управлением Антала Дорати.

моменте таков, каким должен быть. Как хорошая живопись сразу же заставляет на себя смотреть и тем самым убеждает в своей достоверности, так настоящее музыкальное произведение с первого мгновения открывает слуху глубокую ненеприятность слушания, состояние, которое слух переживает как впервые открывшуюся значительность. <...> Качество, определяемое словом „звучит“, можно аналитически зафиксировать, но предсказать и повторить его нельзя. Оно каждый раз другое»¹.

По идее это качество должно сразу, инстинктивно и безошибочно, распознаваться непредвзятым слушателем безотносительно к тому, насколько хорошо он знает стиль звучащей музыки и насколько подготовлен к ее восприятию. Итак, «звучит» ли Герхард?

Герхард испанского и раннего британского периода «звучит», пожалуй, довольно средне; отдельные относительно яркие отрывки «Пандоры» и особенно «Дон Кихота» почти не меняют общей картины. «Промежуточный» Герхард, представленный прежде всего Скрипичным и Фортепианным концертами, «звучит» на порядок интереснее. Что же касается лучших партитур времени его позднего расцвета, то они безусловно «звучат» – и притом «звучат» первоклассно, обнаруживая «глубокую ненеприятность слушания» с первых же тактов. Каждая очередная симфония «звучит» внушительнее предыдущей, Концерт для оркестра, «Эпиталама», «Гимнодия» и «Лев» «звучат» ничуть не менее, если не более самобытно, сильно, свободно и раскованно, без малейших признаков схоластичности, принужденности, перегруженности. «Художественная подлинность» всех этих опусов в каждом их моменте, как мне кажется, не должна вызывать никаких сомнений. С точки зрения общей типологии звучания они располагаются в пространстве между многократно упомянутыми на этих страницах Шёнбергом – причем не поздним, а «средним», периода Пяти пьес для оркестра соч. 16 и «Ожидания» соч. 17, – и Варезом. При этом Герхард, в отличие от Шёнберга, не чужд иронии и юмора и не склонен к взвинченной экспрессии; по сравнению же с Варезом он утонченнее, палитра его красок богаче, его оркестр более полнзвучен и многогранен.

В одном из своих писем Омсу Герхард заметил: «Не стоит делать ничего такого, что не связано с риском. По-настоящему ценятся только крайности. Но необходимо, чтобы они были оправданными. Тогда нынешние крайности завтра покажутся чем-то простым и естественным»². Это высказывание датировано 6 октября 1953 года – до того Герхард работал скорее в «безопасном» ключе, свою склонность к крайностям он реализовал позднее. Нет ничего экстраординарного в том, что на фоне многочисленных других музыкальных крайностей той эпохи опыты Герхарда затерялись – зато ныне они, действительно, предстают абсолютно естественными, органично вписанными в большую европейскую традицию. Более того, они обогатили панораму новой музыки неповторимо

¹ Череди́ченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. С. 57.

² Homs J. Robert Gerhard and his Music... P. 55.

индивидуальными штрихами, звучание которых мгновенно выдает руку крупного, подлинно оригинального мастера. Можно надеяться, что внутренняя логика творческой эволюции Герхарда и положение композитора в современной ему музыкальной действительности когда-нибудь станут предметом серьезного, тщательно документированного исследования.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ РОБЕРТО ГЕРХАРДА

Музыкальный театр

- «Ариель» (*Ariel*), одноактный балет (1934)
- «Барселонские вечера» (*Soirées de Barcelone*), балет в 3 картинах (1936–1939, не окончен)
- «Дон Кихот» (*Don Quixote*), одноактный балет (1941, 2-я редакция 1949)
- «Радости» (*Alegrías*), одноактный балет (дивертисмент в стиле фламенко) (1942)
- «Пандора» (*Pandora*), одноактный балет (1944, 2-я редакция 1945)
- «Дуэнья» (*The Duenna*), опера, либретто композитора и К. Хассалла по Р.Б. Шеридану (1947, 2-я редакция 1950-е, не окончена)

Оркестровая музыка

- Концертино для струнных (1928)
- «Утренняя серенада, интерлюдия и танец» (*Albada, interludi i dansa*, 1936)
- «В честь Педреля» (*Homenaje a Pedrell*), симфония (1941); 3-я часть исполняется отдельно под названием «Педрелиана» (*Pedrelliana*)
- Концерт для скрипки с оркестром (1943–1944)
- «Пандора», сюита из балета (1944–1945)
- «Дон Кихот», сюита из балета (1947)
- Концерт для фортепиано со струнным оркестром (1951)
- 1-я симфония (1953)
- Концерт для клавирина, струнных и ударных (1956)
- 2-я симфония (1959, 2-я редакция 1969, под названием «Метаморфозы» [*Metamorphoses*], не окончена)
- 3-я симфония «Коллажи» (*Collages*), с магнитофоном (1960)
- Концерт для оркестра (1965)
- «Эпиталама» (*Epithalamion*, 1966, 2-я редакция 1968)
- 4-я симфония «Нью-Йоркская» (1967, 2-я редакция 1968)

Вокальная музыка

- «Чары Шехеразады» (*L'infantament meravellós de Schahrazada*), 12 песен для голоса с фортепиано, слова Ж.-М. Лопеса-Пико (1917)
- «Семь хокку» (*7 Hakí*) для голоса, флейты, гобоя, кларнета, фагота и фортепиано, слова Ж.-М. Жюнуа (1923, 2-я редакция 1958)
- 14 каталонских народных песен для голоса с фортепиано (1928, редакция 6 песен для голоса с оркестром 1931)
- «Высокое рождение короля Жауме» (*L'alta naixença del rei en Jaume*), кантата для сопрано, баритона, хора и оркестра, слова Ж. Карнера (1932, 2-я редакция 1933)
- «Песенник Педреля» (*Cançoner de Pedrell*), 8 испанских песен для голоса с фортепиано или для голоса и 13 инструментов, слова народные (1941)
- The Akond of Swat* для низкого голоса и 2 ударников, слова Э. Лира (1954)

Cantares, 7 испанских песен для голоса и гитары, слова народные (1956)
 «Чума» (*The Plague*), кантата для чтеца, хора и оркестра, текст Герхарда по А. Камю (1964)
 Другие вокальные пьесы и обработки испанских песен (преимущественно неопубликованные)

Инструментальная музыка для 1–12 исполнителей

Фортепианное трио (1918)
 «Два эскиза» (*Dos apunts*) для фортепиано (1921–1922)
 Духовой квинтет (1928)
 2 сарданы для 12 инструменталистов (1928–1929)
 Каприччо для флейты соло (1949)
 3 экспромта для фортепиано (1950)
 1-й струнный квартет (1950–1955)
 Соната для виолончели и фортепиано (1956)
 Нонет для флейты, гобоя, кларнета, фагота, валторны, трубы, тромбона, тубы и аккордеона (1957)
 Фантазия для гитары (1957)
 Чакона для скрипки соло (1959)
 2-й струнный квартет (1962)
 «Концерт для восьми» (*Concert for 8*) для флейты, кларнета, мандолины, гитары, аккордеона, ударных, фортепиано и контрабаса (1962)
 «Гимнодия» (*Hymnody*) для флейты, гобоя, кларнета, валторны, трубы, тромбона, тубы, ударных (2 исполнителя) и 2 фортепиано (1963)
 «Близнецы» (*Gemini*), концертный дуэт для скрипки и фортепиано (1966)
 «Весы» (*Libra*) для флейты (также пикколо), кларнета, гитары, ударных, фортепиано и скрипки (1968)
 «Лев» (*Leo*) для флейты (также пикколо), кларнета, валторны, трубы, тромбона, ударных (2 исполнителя), фортепиано (также челесты), скрипки и виолончели (1969)
 Другие миниатюры (преимущественно неопубликованные), сюиты из балетов для фортепиано

Электронная музыка

Audiomobiles I–IV (1958–1959)
 «Плач по гореадору» (*Lament on the Death of a Bullfighter*) для чтеца и магнитофона, слова Ф. Гарсия Лорки (1959)
 10 пьес на основе *Audiomobile II* (1961)
 «Калигула» (*Caligula*), на основе музыки к радиопостановке пьесы А. Камю (1961)
 «Скульптуры» (*Sculptures*) I–V (1963)

Музыка для радио, телевидения, театра и кино, в том числе к шекспировским постановкам в Стрэтфорде (1949–1962), к циклу телефильмов «Война в воздухе» (*War in the Air*, 1952), к фильму Т. Дикинсона «Тайные люди» (*Secret People*, 1952), к фильму Л. Андерсона «Такова спортивная жизнь» (*This Sporting Life*, 1963)

Обработки произведений других композиторов, преимущественно испанских (1942–1956)

ДЖАЧИНТО ШЕЛЬСИ

(1905–1988)

В ряду выдающихся маргиналов музыки XX века Джачинто Шельси, граф Д'Айяла Вальва, безусловно, занимает одно из самых видных мест, непосредственно вслед за Айвзом и Варезом. Как и они, Шельси прожил долгую жизнь и на склоне лет снискал относительное признание. Но свою «маргинальность» он культивировал в еще большей степени, чем его предшественники. В частности, всю вторую половину жизни он запрещал себя фотографировать (о его наружности мы можем судить только по ранним снимкам – на них он предстает джентльменом с тонким телосложением и отнюдь не сурового, аскетического или фанатичного вида, в неизменно изысканной одежде) и демонстрировал исключительную даже для высочайшего аристократа избирательность в контактах с внешним миром. Судя по всему, он очень дорожил репутацией затворника, согласного общаться лишь с крайне ограниченным кругом духовно близких людей. Свои мемуары, надиктованные на магнитофон в несколько приемов в 1970-х и в начале 1980-х годов, Шельси завещал опубликовать не ранее чем через двадцать лет после его смерти. Книга вышла (по-французски) в 2009 году¹; за три года до того появились два других собрания текстов Шельси, частично напечатанных еще при его жизни (также по-французски)². Еще раньше, в последний год жизни Шельси, в Риме был учрежден Фонд имени Изабеллы Шельси (сестры композитора); среди задач фонда – выпуск ежегодника *i suoni, le onde...* («звуки, волны...», выходит с 1990 года), организация фестивалей и конференций. Материалы одной из этих конференций, состоявшейся в Париже и приуроченной

¹ Giacinto Scelsi. *Il Sogno 101. Mémoires présentés et commentés par Luciano Martinis et Alessandra Carlotta Pellegrini*, sous la coordination de Sharon Kanach. Arles: Actes Sud, 2009. Смысл заглавия книги *Il Sogno 101* («Сон 101») и некоторые моменты ее текста загадочны для непосвященного читателя.

² Scelsi G. *L'homme du son. Poésies recueillies et commentées par Luciano Martinis, avec la collaboration de Sharon Kanach*. Arles: Actes Sud, 2006; Scelsi G. *Les anges sont ailleurs... Textes et inédits recueillies et commentés par Sharon Kanach*. Arles: Actes Sud, 2006.

к столетию со дня рождения композитора (январь 2005), легли в основу самой большой из существующих на сегодняшний день музыковедческих публикаций о творчестве Шельси¹. Теперь в нашем распоряжении есть сравнительно много материалов, позволяющих судить о личности Шельси не только на основании его музыки и немногочисленных свидетельств современников. Впрочем, это вовсе не значит, что таинственная, отчасти мистическая аура вокруг фигуры Шельси рассеялась.

Чтобы подготовить читателя к знакомству с этой своеобразной личностью, приведем поздний текст Шельси, опубликованный посмертно под условным названием «[Авто]биографическая поэма»².

8 января 1905 года
морской офицер объявляет о рождении сына
фехтование шахматы латынь
средневековое воспитание, старинный замок на юге Италии
Вена
работа над додекафонной музыкой
Лондон, женитьба
прием в Букингемском дворце
Индия (Йога³)
Непал Париж
концерты
(произведения, оставившие неизгладимые следы в трещинах)
мосты
(разговоры с клошарами, уносимыми потоком)
остаются стихи
в Риме звуки
звуки
уединенная жизнь
отрицание того, что делает человека непроницаемым
возможны неточности
но

* * *

Джачинто Франческо Мария Шельси, последний отпрыск старинного аристократического рода сицилийского происхождения, родился 8 января 1905 года в Специи – городе на берегу Лигурийского моря недалеко

¹ Giacinto Scelsi aujourd'hui. Sous la direction de Pierre-Albert Castanet (Actes des journées européennes d'études musicales consacrées à Giacinto Scelsi, 1905–1988. Paris, CDMC, 12–18 janvier 2005). Paris: CDMC, 2008. Этот весьма неоднородный по содержанию и научному уровню сборник складывается из трех разделов; первый включает тексты об эстетике Шельси, второй – музыкально-аналитические этюды, третий – очерки о личных и духовных связях Шельси с другими композиторами и деятелями искусства.

² Scelsi G. Les anges sont ailleurs... P. 24–25 (оригинальная итальянская и французская версии).

³ Закрывающая скобка в оригинале отсутствует.

от Генуи. Его отец служил вице-адмиралом и был одним из первых итальянских авиаторов; мать, урожденная маркиза Д'Айяла Вальва, в родовитости не уступала отцу – среди ее предков были члены испанской королевской семьи. Детство и отрочество будущий композитор провел в родовом замке недалеко от Неаполя. Помимо фехтования, шахмат и латыни юный граф учился и музыке: он рано обнаружил музыкальные способности и чуть ли не с трех или четырех лет импровизировал на фортепиано. В какой-то момент родные заметили, что в процессе игры мальчик впадает в некое подобие транса, и вплотную занялись его музыкальным образованием. Исходя из имеющихся сведений о начальных шагах Шельси на музыкальном поприще можно заключить, что как музыкант он формировался поначалу в Риме, где общался с главными итальянскими композиторами того времени Отторино Респиги и Альфредо Казеллой и брал уроки композиции у Джачинто Саллюстио, о котором, кроме годов жизни (1879–1938), почти ничего не известно.

По-видимому, первой достойной внимания композиторской работой Шельси была пьеса *Rotativa* (в переводе с итальянского «Ротационная машина» – тип печатной машины из вращающихся цилиндров), предназначенная в одной из версий для трех фортепиано, духовых и ударных (в декабре 1931 года эта версия прозвучала в Париже под управлением выдающегося дирижера Пьера Монте), в другой – для двух фортепиано. Эта сравнительно скромная юношеская партитура¹ ассоциируется с футуристическим поветрием в итальянском искусстве начала века (впрочем, к началу тридцатых годов футуризм даже в Италии вышел из моды). На склоне лет композитор мыслил «Ротационную машину» в одном ряду с такими образцами музыкального «урбанизма» двадцатых годов, как «Пасифик-231» Онеггера и «Завод» Мосолова²; по признанию, сделанному в том же интервью, он задумал ее как некую дерзкую выходку и первоначально предполагал дать ей вызывающее заглавие «Механический коитус». Стоит заметить, что с современной точки зрения этот опус кажется менее радикальным и «эпатажным», нежели упомянутые партитуры Онеггера и Мосолова, равно как и созданные в те же годы и на той же урбанистической волне звуковые «портреты» работающих промышленных механизмов в балете Прокофьева «Стальной скок» и в опере Дешевова «Лед и сталь»: фактор гармонии у Шельси не столь редуцирован (некоторые созвучия явно навеяны стилистикой модной легкой музыки), а остинатные нагнетания расчленены люфтваузами, ослабляющими напряжение и лишаящими музыку той неумолимой целеустремленности, которая, как предполагается, должна быть свойственна «футуристическому» образу современной механизированной цивилизации (а тем более – образу, угадываемому за скабрёзным первоначальным

¹ Если верить поздним воспоминаниям Шельси, он сочинил «Ротационную машину» в возрасте 18 лет, то есть около 1923 года. Более надежная датировка – 1929-й или 1930 год.

См.: Scelsi G. Les anges sont ailleurs... P. 73.

² Ibid.

заголовком пьесы). За последней, самой главной кульминацией, после генеральной паузы, следует меланхолическое *diminuendo*, выразительно переводящее «сюжет» из механического измерения в человеческое (такая концовка, несомненно, лучше согласуется с исходным, а не с «официальным» названием).

В начале и середине 1930-х годов Шельси общался в разных европейских странах с музыкантами, благодаря которым ближе познакомился с творчеством Шёнберга, Берга и Скрябина. В этой связи Шельси называет такие имена, как Эгон Кёлер (женеvский психотерапевт и музыкант, приверженец и знаток Скрябина, выходец из Российской империи, 1886–1938) и венский композитор из круга Шёнберга[?] и Берга Вальтер Кляйн (1882–1961)¹. Влияние Скрябина (через посредничество Кёлера) Шельси *post factum* оценил как очень важное для своего развития: благодаря музыке Скрябина он лучше осознал, насколько чужды ему «экстравертная и несколько провинциальная» эстетика Респиги и неоклассицизм Казеллы, и проникся идеей гармонии как метафизической сущности за пределами «того, что звучит»². Кёлер приобщил Шельси не только к Скрябину, но и к теософии и антропософии (со временем Шельси, несомненно, «перерос» эти суррогатные квазирелигиозные учения), а также к творчеству еще одного русского мистика – Николая Рериха³. Один из ранних исследователей творчества Шельси Робин Фримен предполагает, что композитору смолodu не было чуждо творчество еще одного русского, Александра Блока⁴, особенно его «футуристические» (по выражению Фримена) мысли об искусстве, высказанные в речи к 84-летию со дня смерти Пушкина (1921): «На бездонных глубинах духа, где человек перестает быть человеком, на глубинах, недоступных для государства и общества, созданных цивилизацией, – катятся звуковые волны, подобные волнам эфира, объемлющим вселенную; там идут ритмические колебания, подобные процессам,

¹ Он, кажется, не имеет ничего общего с более известным учеником Шёнберга и Берга Фрицем Генрихом Кляйном (1892–1977). По воспоминаниям Шельси (*Scelsi G. Les anges sont ailleurs...* P. 182–183; *Giacinto Scelsi aujourd'hui...* P. 30–31), В. Кляйн, несмотря на свою приверженность додекафонии, сочинял в малеровской манере и был автором нескольких «красивых и про-никновенных» произведений для фортепиано, фортепианного трио и кантаты для сопрано с оркестром. Когда Австрия была поглощена гитлеровским рейхом, Шельси помог Кляйну выехать в Италию. Оттуда Кляйн направился в Англию, затем в Америку, после чего Шельси потерял с ним связь. О В. Кляйне см. также: *Jaeger F. Giacinto Scelsi et Walther Klein // Giacinto Scelsi aujourd'hui. Sous la direction de Pierre-Albert Castanet (Actes des journées européennes d'études musicales consacrées à Giacinto Scelsi, 1905–1988. Paris, CDMC, 12–18 janvier 2005). Paris: CDMC, 2008. P. 295–301.*

² *Scelsi G. Les anges sont ailleurs...* P. 184–185; *Giacinto Scelsi aujourd'hui...* P. 29–30.

³ *Giacinto Scelsi aujourd'hui...* P. 30.

⁴ *Freeman R. Tanmatras: The Life and Work of Giacinto Scelsi // Tempo. 1991. No. 176 (March). P. 10–11.* Согласно Фримену, Шельси мог познакомиться с мыслями Блока об искусстве благодаря композитору и дирижеру, выходцу из России Игорю Маркевичу (с которым был хорошо знаком, по-видимому, еще с тридцатых годов).

образующим горы, ветры, морские течения, растительный и животный мир». Задача поэта, по мнению Блока, – приобщиться к этому первобытному хаосу и извлечь из него гармонию, которая потом может быть передана другим людям: «чем больше поднято покровов, чем напряженнее приобщение к хаосу, чем труднее рождение звука, – тем более ясную форму стремится он принять, тем он протяжней и гармоничней, тем неотступней преследует он человеческий слух». Эти слова как нельзя лучше подходят к зрелому творчеству Шельси, поэтому гипотеза о знакомстве композитора с ними кажется столь соблазнительной: *se non è vero, è ben trovato*. Впрочем, стадия извлечения гармонии из бездонных глубин духа наступила у Шельси спустя много лет, а до этого ему еще предстояло освоить принципы современной музыкальной композиции, и его главным руководителем в этом деле стал Кляйн.

Занятия под руководством Кляйна носили, судя по всему, более систематический характер, нежели встречи с Кёлером, и их итог оказался неоднозначным. Обучаясь теории музыки и основам додекафонии, Шельси был вынужден думать о таких вещах, как «контрапункт и разрешение септимы», и тем самым подавлять в себе силу, которая одушевляла его творческое воображение. В результате он заболел и несколько лет провел в швейцарских лечебных учреждениях. Хронология его пребывания в них не совсем ясна. В тридцатых годах он, похоже, был еще практически здоров и продолжал вести роскошный образ жизни, обычный для человека его круга: путешествовал, блистал в космополитическом высшем свете, женился на родственнице британской королевской семьи. Конечно, все это время он еще и сочинял. Если верить позднему признанию Шельси, в молодости он был достаточно плодовит, но со временем дезавуировал около 35 ранних произведений, в том числе около десяти оркестровых¹. О творчестве Шельси тридцатых и самого начала сороковых годов мы можем судить преимущественно по произведениям для фортепиано – таким, как серия из сорока семи[?] прелюдий (1930–1940), несколько сюит, четыре поэмы (1934–37 ?), 2-я, 3-я и 4-я сонаты (1939–1941), триптих «Испания» (1939), «Вариации и fuga» (1940) и некоторые другие. Нельзя сказать, чтобы эта музыка поражала своей значительностью и оригинальностью, изысканностью композиторской техники, изобретательностью фактурных решений, привлекательностью мелодий и богатством гармонического языка. Все три сонаты трехчастны, с медленными средними частями, быстрыми финалами и медленными затухающими кодами финалов. Части обычно «размыты» по форме – создается впечатление (возможно, правильное), что это зафиксированные на бумаге необработанные

¹ Scelsi G. Les anges sont ailleurs... P. 15. Не совсем ясно, включены ли дезавуированные работы в хронологический перечень произведений Шельси, помещенный в конце той же книги (*Ibid.* P. 265ff; список в конце настоящей статьи структурирован иначе, но основан преимущественно на информации, почерпнутой из этого издания). Во всяком случае среди фигурирующих в упомянутом перечнеopusов тридцатых годов многие известны ныне только по названиям: они не опубликованы, не исполняются и, возможно, не сохранились.

импровизации. Фактура этих «импровизаций» по преимуществу вязка и пианистически явно не выигрышна, тематизм в основном лишен рельефности, ритмика обычно с трудом укладывается в рамки регулярного метра, внутренние связи рыхлы. Гармонический язык сонат свидетельствует о знакомстве Шельси с поздним творчеством Скрябина, но специфические звукоряды, альтерации и «многоэтажные» созвучия у Шельси используются скорее бессистемно; богатые структуры в квазискрябинской идиоме, со значительным участием тритонов и кварт, то и дело перемежаются ходами на простые трезвучия и септаккорды, пустыми октавами и квинтами. Наиболее запоминающиеся и выразительные страницы сонат – те, где настойчиво, едва ли не навязчиво подолгу проводится некая сжатая мысль (такова, например, средняя, медленная часть Второй сонаты), и некоторые бурные излияния в финалах. Триптих «Испания» по преимуществу диатоничен, содержит стандартные для «музыки об Испании» обороты, имитирующие щипки и бряцание на гитаре, и в целом также отличается довольно простой фактурой. Прелюдии разнообразны, иногда эффектны, ассоциируются с «Мимолетностями» Прокофьева. В цикле «Вариации и фуга» (16 очень коротких вариаций и двойная фуга) особое внимание обращает на себя самое начало вариаций, показанное в нотном примере III-1: ассоциация с началом фортепианных Вариаций соч. 27 Веберна возникает при первом же взгляде на этот нотный текст даже безотносительно к тому, что у Шельси разбросанные в пространстве ноты не складываются в додекафонную серию, не дифференцированы с точки зрения динамики и артикуляции и не образуют симметричных структур. Созданный в 1940 году, цикл был опубликован семь лет спустя с посвящением памяти Веберна (умершего, напомним, в 1945-м). Фуга из этого же цикла менее необычна: достаточно стандартная линейно-полифоническая конструкция с помпезной аккордовой кодой.

Пример III-1
«Вариации и фуга»
для фортепиано



Возможно, самую интересную – или, во всяком случае, самую привлекательную с точки зрения концертного исполнения – часть ранней фортепианной музыки Шельси составляют четыре поэмы, озаглавленные, соответственно, «Земля в последний раз» (*Une dernière fois la terre*), «Как крик пронзает мозг» (*Comme un cri traverse un cerveau*), «Путь сновидения» (*Chemin du rêve*) и «Кончина поэта» (*Passage du poète* – имеется в виду умерший в 1935 году Альбан Берг). Последняя поэма, самая объемная из всех, содержит реминисценции ранней фортепианной Сонаты Берга, хотя и стилистически далека от нее. В третьей поэме – сравнительно несложном квазиноктюрне – Шельси ближе всего подходит к Скрябину, причем даже не позднего, а среднего периода. Вторая поэма производит впечатление записанной импровизации, а первая (и отчасти последняя) настраивает на аналогии с ранними фортепианными Прелюдиями и другими композициями Оливье Мессиана (последования полнозвучных аккордов, заполняющие весь диапазон фортепиано, россыпи мелких нот, отдаленно напоминающие птичье пение).

* * *

Ранние фортепианные (и немногочисленные камерно-ансамблевые) произведения Шельси исполнялись и публиковались вплоть до первых послевоенных лет, но в старости сам композитор, очевидно, оценивал их невысоко, поскольку в его автобиографии они практически не упоминаются (а метод сочинения, благодаря которому они появились на свет, Шельси именует работой «потом и кровью»¹). Так или иначе, они свидетельствуют о его свободной ориентации в современных течениях. Молодой Шельси находился в гуще музыкальных событий своего времени и принимал непосредственное участие в организации некоторых из них. Так, в 1937–1938 годах он на собственные средства организовал в Риме цикл концертов современной музыки с программами из произведений Шёнберга, Стравинского, Прокофьева, Хиндемита, Шостаковича и других видных мастеров²; цикл продлился недолго из-за введения в фашистской Италии расовых законов по немецкому образцу³. После этого Шельси переехал из Италии в Швейцарию, где провел военные годы. Похоже, именно тогда начались злключения Шельси как пациента психиатрических заведений. Правда, жизнь Шельси проходила не только в них. Он и его английская жена принимали у себя известных людей, бежавших в Швейцарию из сопредельных стран. Но брак Шельси и Дороти Рамсен, по-видимому, не выдержал испытания войной: согласно мемуарам Шельси, естественная ненависть его жены к нацистской Германии и фашистской Италии мало-помалу распространилась и на его персону, и сразу по окончании войны супруги расстались, чтобы больше никогда не увидеться⁴.

¹ Giacinto Scelsi aujourd'hui... P. 70.

² В организации этого цикла концертов участвовал также композитор Гоффредо Петрасси (1904–2003), в будущем один из ведущих итальянских «модернистов».

³ Scelsi G. Les anges sont ailleurs... P. 144, 260; Giacinto Scelsi aujourd'hui... P. 136–137.

⁴ См.: Giacinto Scelsi aujourd'hui... P. 103–104.

В 1944 году, находясь в лечебнице, Шельси сочинил свой Первый струнный квартет – произведение, также выполненное «потом и кровью», но, по мнению композитора, утвердившемся в литературе, самое достойное во всем его раннем творчестве. Квартет состоит из четырех частей и длится около получаса. Первая часть, самая масштабная из всех, основана на аккордовом последовании в ритме сарабанды или чаконны и по форме подобна свободным вариациям на это последование. Музыкальное повествование разворачивается с частыми сменами фактуры, темпа и артикуляции, капризно и непредсказуемо, о чем свидетельствует хотя бы последовательность темповых и экспрессивных указаний: *Quasi lento – Agitato – Molto sostenuto ed intenso – Con esaltazione esasperata – Vivace – Andante mosso – Drammatico – Violente, feroce*. Единство формы поддерживается благодаря тому, что начальная идея не позволяет забыть о себе, время от времени всплывая на поверхность во всевозможных трансформированных версиях; так на протяжении части соблюдается – конечно, в весьма свободном, ни в коей мере не ортодоксальном варианте – принцип чаконны. Вторая часть, медленная (*Molto lento, quasi funebre*), и особенно третья часть (*Scherzo*, в трехдольном размере и трехчастной форме) более конвенциональны; в них имеются отсылки к тематизму первой части, прежде всего к исходной аккордовой идее, что обеспечивает форме в крупном плане определенный уровень единства. Наиболее своеобразен финал (*Moderato*). Его первая половина выполнена тем же густым хроматическим (несколько вольно используя термин, получивший в свое время широкое распространение благодаря Рудольфу Рети, можно было бы сказать «пантональным»¹) языком, что и первые три части. Она начинается как фугато, затем постепенно ускоряется, крещендирует и теряет признаки полифонической формы. По достижении центральной кульминации, после еще одного напоминания о теме «чаконны», звуковой пейзаж внезапно меняется. Вторая половина финала (*Dolcissimo, pianissimo, senza vibrato*) – это уже царство почти всецело «белоклавишной» до-мажорной диатоники. Полифоническая ткань здесь предстает «очищенным», «рафинированным» вариантом музыки, с которой началась эта часть; диатоника знаменует собой катарсис, достигнутый после нескольких актов напряженной драмы. Аналогия с «Благодарственной молитвой выздоравливающего» из медленной части Пятнадцатого квартета Бетховена абсолютно очевидна (судя по авторскому описанию

¹ «Пантональная» музыка разворачивается как непрерывная серия сдвигов от одной тональности к другой; моменты тональной определенности отсутствуют (каждый отдельный момент такой музыки может трактоваться как принадлежащий сразу двум или нескольким тональностям), однако вертикальные и горизонтальные конфигурации наделены достаточно отчетливым тональным колоритом, то есть пантональность не тождественна так называемой атональности. По Рети, «пантональный» язык особенно характерен для Бартока, прежде всего для тех страниц его музыки, которые не основаны на фольклоре. См.: *Réti R. Tonality, Atonality, Pantonality*. London: Barrie & Rockliff, 1960; *Pemu P. Тональность в современной музыке*. Л.: Музыка, 1968.

обстоятельств работы над квартетом, диатоническая концовка имела для Шельси именно такой смысл¹); свою «молитву» Шельси, вслед за Бетховеном, стилизует в духе ренессансного строгого стиля и даже вводит в нее нечто вроде лидийского элемента (белоклавишную среду оттеняют немногочисленные диезы при почти полном отсутствии бемолей). Музыка, постепенно истаивая, поднимается в высокий регистр, но Шельси все же отказывается от однозначно гармоничного, просветленного разрешения, завершая целое «амбивалентным» широким аккордом $g-d^1-a^1-c^3$ (*non vibrato*), который в данном контексте играет роль смыслового многозначия. Финал Первого квартета – пожалуй, первая работа Шельси, где он действительно проявил себя незаурядным художником.

В 1945–1946 годах Шельси сосредоточился на поэзии; сборник его франкоязычных верлибров этого времени вышел в 1949 году в Париже под названием *Le Poids net* («Вес нетто»)². Стихи Шельси стилистически родственны поэзии выдающегося бельгийского сюрреалиста Анри Мишо (1899–1984) – близкого друга Шельси до конца своих дней, – а также, возможно, стихам Рене Шара (1907–1988): это поэзия потока сознания, причудливых ассоциаций и глубинных личных откровений, не поддающихся простой расшифровке³. Свою следующую после Первого квартета композиторскую работу Шельси начал в 1946-м[?] и закончил только в 1948 году. Это четырехчастная получасовая кантата для смешанного хора и симфонического оркестра с большой батареей ударных под названием «Рождение Слова» (*La nascita del Verbo*). Текст кантаты – отдельные латинские слова, ключевые для религиозного лексикона (*Deus, Amor, Lux, Domine*), и короткие молитвенные заклинания. В ноябре 1949 года кантата прозвучала в парижском Театре Елисейских полей под управлением выдающегося дирижера Роже Дезормьера (1898–1963), причем, если верить Шельси, он не предпринял никаких шагов, чтобы «пробить» ее исполнение. Кантата имела успех, который мог бы открыть ее автору путь к солидной композиторской карьере, но Шельси не воспользовался шансом. Во время премьеры он, вместо того чтобы находиться в зале, спрятался в туалете и пролежал там на полу до самого конца; впрочем, на поклон он выйти не отказался⁴.

Рассказ Шельси об этом эпизоде дает основания предположить, что одной из причин психологического коллапса было ощущение

¹ Ср.: Giacinto Scelsi aujourd'hui... P. 70.

² Сборник целиком и не вошедшие в него стихотворения воспроизведены в издании: *Scelsi G. L'homme du son...* P. 22ff, 71ff.

³ Поэтическому творчеству Шельси посвящена серьезная аналитическая статья: *Riffault J.-B. La poésie de Giacinto Scelsi // Giacinto Scelsi aujourd'hui. Sous la direction de Pierre-Albert Castanet (Actes des journées européennes d'études musicales consacrées à Giacinto Scelsi, 1905–1988. Paris, CDMC, 12–18 janvier 2005). Paris: CDMC, 2008.* В ней вскользь упоминается, что Шельси был также живописцем и скульптором (*Ibid.* P. 28), но эти стороны его творческой деятельности нам неизвестны.

⁴ *Scelsi G. Les anges sont ailleurs...* P. 196.

несоответствия между языком кантаты и новым взглядом на музыку, который начал у него формироваться к тому времени. Вообще говоря, язык этой кантаты по меркам 1948 года – умеренный, но не консервативный, свободный от слишком явных посторонних влияний, скорее «пантональный», чем прямо атональный. Форма кантаты, по сравнению с квартетом, более собрана, музыка богата контрастами, разнообразна по фактуре, открыто экспрессивна в кульминациях, композиционные решения свидетельствуют о возросшей изобретательности и техническом мастерстве автора (обращают на себя внимание замысловатая fuga третьей части и 47-голосный канон в середине четвертой)¹. Но к моменту премьеры кантаты ее создатель, судя по всему, «перерос» не только современные ему течения, которые он досконально знал (на что указывают хотя бы очерки об эволюции гармонии² и ритма³, написанные еще в Швейцарии в начале 1940-х и при жизни автора не опубликованные), но и – что намного существеннее – всю диалектику европейской музыки последних нескольких веков с ее противопоставлениями контрастных тем, темы и противосложения, темы и сопровождения, с ее неперменным движением от начального импульса, через перипетии его, пользуясь подходящим к случаю термином Стравинского, «логического обсуждения» к логически оправданному итогу. «Логическое обсуждение» требует участия мысли, а Шельси был заинтересован в том, чтобы исключить мышление из творческого процесса: «Я слишком много мыслил. Но затем я перестал мыслить вообще. Вся моя музыка и моя поэзия были осуществлены без участия мышления»⁴. Ясно, что музыка Шельси, созданная до «Рождения Слова» включительно, – плод активной работы мысли; автохарактеристика Шельси относится, строго говоря, не ко всей его музыке, а только к его более позднему творчеству, где «мысль» (интеллектуальный расчет, профессиональные знания, соображения стиля и т.п.) вытесняется более первичной стихийностью – отголосками того первобытного хаоса, о котором идет речь в приведенном выше отрывке из Блока.

* * *

«Рождением Слова» завершился первый период творчества Шельси, когда он еще был «обыкновенным» композитором среднего ранга, не без шансов со временем занять более высокое место в европейском музыкальном истеблишменте. После «Рождения Слова» Шельси не сочинял музыку около четырех лет. Значительную часть этого времени он вновь провел в швейцарской психиатрической клинике, где подолгу сидел за роялем, извлекая из него один и тот же звук. Последний таким образом

¹ В интертекстуальном аспекте «Рождение Слова» живо ассоциируется с духовными ораториями позднего (уже не «авангардного») Кшиштофа Пендерецкого («Польский реквием», *Credo*, «Семь врат Иерусалима» и т.п.).

² *Scelsi G. Les anges sont ailleurs...* P. 99ff.

³ *Ibid.* P. 109ff.

⁴ *Ibid.* P. 64–66.

«нарастал», превращаясь в нечто огромное и окутывающее со всех сторон. Другие больные говорили: «Глядите-ка, он безумнее нас!»¹. Исходя из намеков, сделанных впоследствии самим Шельси², но не подкрепленных никакими документами, пишущие о нем не исключают, что он совершил путешествие то ли в Индию, то ли в Непал, где непосредственно соприкоснулся с носителями эзотерической восточной мудрости. Так или иначе, в его последующем творчестве ориентальный элемент занял особое место, а сам он по меньшей мере однажды назвал себя буддистом³.

Первым музыкальным произведением Шельси после нескольких лет кризиса стала фортепианная сюита (восьмая по счету) *Bot-Ba*, снабженная подзаголовком «Воспоминание о Тибете с его высокогорными монастырями. Тибетские ритуалы, молитвы и танцы». Отныне экзотически звучащие, часто непередаваемые названия, иногда с разъясняющими подзаголовками, стали обычным атрибутом опусов Шельси. Шесть частей сюиты, подобно частям более ранних сонат, могут производить впечатление записанных импровизаций, но теперь они продиктованы значительно более развитым и утонченным инстинктом, поскольку разворачиваются органично и естественно, без «швов». Их гармонический язык относительно экономен, и его уже едва ли можно назвать «пантональным». Преобладают три рода музыки, неравномерно распределенных между частями. Первый род – длительное обыгрывание минимальной мотивной ячейки: ее многократное варьируемое повторение, обогащение новыми звуками, расширение и сужение ее конструктивного интервала: (см. нотный пример Ш-2 – начало первой части, где таким образом разрабатываются тритоновые ходы от fis^2 к c^2 и обратно⁴). Музыка этого рода излагается мелкими длительностями в разреженной фактуре и, по-видимому, символизирует первую часть подзаголовка – высокогорные пейзажи. Второй род – длительно выдерживаемые звуки и созвучия, имитирующие звон храмовых колоколов, от богатых обертонами низких гонгов (ремарка в начале 4-й части гласит: *percussivo, come gong*) до высоких колокольчиков. Наконец, третий род – остинато, напоминающее не столько о колоколах, сколько о барабанах, в размере 4/4 или 2/4, часто излагаемое октавами, в том числе с добавочными звуками; очевидно, такая музыка указывает на последний элемент подзаголовка – ритуальные танцы.

Сюитой *Bot-Ba* открылся второй, промежуточный этап творчества композитора, продлившийся, как принято считать, до 1958 года. Все произведения, созданные за это время, предназначены для инструментов соло и небольших исполнительских составов. За *Bot-Ba*

¹ Scelsi G. Les anges sont ailleurs... P. 77. Строго говоря, поскольку воспоминание не датировано, нельзя исключать, что оно относится к более раннему времени.

² См. запись его беседы от февраля 1987 года: «Я прожил в Индии чуть больше трех месяцев» (Ibid. P. 69). См. также «Автобиографическую поэму», приведенную в начале настоящей статьи.

³ Ibid. P. 83.

⁴ Пример из сюиты *Bot-Ba* приводится по изданию: Salabert. Paris, 1986.

Agitato ($\text{♩} = 100$)

mf *sf* *mf* *mf* *sf*

Ped. tenuto ---

(mf) *(mf)* *sf*

sf *sf*

appena riten. *a tempo*

f *(mf)* *(ped.)* ---

f *mf* *f* *sempre marc.*

ped. tenuto ---

Musical score for piano, Example 3-2 (continued). The score consists of five systems of music. The first system shows a right hand with triplets and sixths, and a left hand with eighth notes and triplets, ending with a piano (*mp*) dynamic. The second system features a right hand with sixths and a left hand with eighth notes, with dynamics ranging from mezzo-forte (*mf*) to forte (*f*). The third system has a right hand with sixths and a left hand with eighth notes, starting with a forte marcato (*f marc.*) dynamic. The fourth system includes a right hand with sixths and a left hand with eighth notes, with dynamics from piano (*p*) to forte marcato (*f marc.*), and a pedal point marked (*ped.*). The fifth system shows a right hand with triplets and a left hand with eighth notes, with a "bea tenuto" marking in the left hand.

Пример Ш-2 (продолжение)

последовали фортепианные циклы «Четыре иллюстрации превращений Вишну» и «Пять заклинаний» (оба 1953), 9-я фортепианная сюита *Ttai* («Ряд эпизодов, поочередно выражающих время – или, точнее, время в движении, и человека, символом которого служат соборы и монастыри...», 1953) и 10-я сюита *Ka* («Слово „Ka“ имеет много смыслов, но главный из них – „сущность“»¹, 1954). Как нетрудно заключить из заглавий, все они (за возможным исключением «Пяти заклинаний», посвященных Анри Мишо) навеяны восточной эзотерикой. Стилистически эта музыка близко родственна сюите *Bot-Ba*: в ней также легко распознается импровизационный элемент, заметную роль играет контраст между тяжеловесным, нарочито буквальным аккордовым остинато и «арабесочной» игрой мелких нот, часто используются удерживаемые на педали одиночные звуки и созвучия, ассоциативно связанные с колоколами и гонгами. В сюитах вдобавок встречаются разделы, построенные на минимально варьируемом повторении очень коротких и простых мелодических мотивов – своего рода мантр (таков, например, финал сюиты *Ttai*, которую, согласно авторской ремарке, «нужно слушать и играть с величайшим внутренним спокойствием – взволнованные пусть воздержатся!»).

Этими же годами (то есть серединой пятидесятых) датирован ряд примечательных пьес для духовых соло с затейливым, обильно орнаментированным мелодическим рисунком; модальная природа мелодики подчеркивается периодическими возвращениями к избранному тону. Одни из вещей, написанных в этой манере, носят такие же квазиэкзотические названия, что и упомянутые фортепианные сюиты: *Pwyll* для флейты (1954)², *Quaуs* для флейты или альтовой флейты (1954[?])³, *Ixor* для кларнета или гобоя (1956). Иные озаглавлены нейтрально – «Три этюда» для малого кларнета (1954), мини-циклы из трех или четырех «Пьес» для трубы, саксофона, валторны, тромбона (1956). Наконец, есть и заглавия, «говорящие» более внятно: «Молитва за тень» (*Preghiera per un'ombra*) для кларнета (1954), «Гиксос» (*Huxos*) для альтовой флейты в сопровождении ударника, играющего на гонгах и коровьем колокольчике (1955; напомним, что «гиксосами» называли таинственные племена, завоевавшие Египет в XVII веке до н.э.). Последнее произведение превосходит другие названные пьесы для духовых не только своим тембровым богатством (длительно резонирующие металлофоны создают характерную ауру вокруг флейтовой монодии), но и масштабами: это трехчастный цикл с медитативной первой частью, сравнительно оживленным, местами танцевальным «интермеццо» и финалом, который наиболее

¹ В египетской мифологии «ка» обозначало жизненную силу, душу, «второе я» человека.

² Так звали одного из героев валлийской мифологии. Конечно, нельзя исключать, что Шельси подразумевал именно его; если это действительно так, то данная пьеса – едва ли не единственное соприкосновение Шельси с древней «нордической» традицией.

³ Трудно представить себе, чтобы Шельси в данном случае имел в виду множественное число от английского слова *quay*, означающего «набережная» или «причал».

насыщен по фактуре и богат контрастами¹. Представление о мелодическом письме Шельси для духовых могут дать хотя бы отрывки из *Pwyll* (нотные примеры Ш-3а и Ш-3б: «экспозиционное» начало пьесы, и фрагмент ее более активной середины). Здесь, как и на многих страницах других пьес, весьма отчетливо слышится преемственная связь с такими образцами французской классики, как «Сиринга» Дебюсси и «Плотность 21,5» Вареза для флейты соло.



Пример Ш-3а
Pwyll для флейты



Пример Ш-3б
Pwyll для флейты

¹ В связи с «Гиксоссом» трудно не упомянуть написанную десятилетие спустя (1964) «Мистерию» Валентина Сильвестрова для альтовой флейты и шести батарей ударных, преимущественно металлофонов. Молодой Сильвестров, скорее всего, не знал партитуры Шельси (к тому времени она, по-видимому, еще не была исполнена публично), но его «Мистерия» живейшим образом напоминает опус Шельси по своей тембровой атмосфере, общему композиционному решению и спектру преобладающих настроений.

К этой же группе пьес примыкает небольшой триптих 1957 года для флейты-пикколо и гобоя; его заглавие, *Rucke di guck*, отсылает к песенке двух птичек из «Золушки» братьев Гримм (два куплета, с рефреном *rucke di guck, rucke di guck*, адресованы двум сестрам героини, травмировавшим себя ради того, чтобы втиснуть ногу в туфельку, третий куплет – ей самой). Идея дуэта, наглядно, остроумно и весело иллюстрирующего эпизод из детской сказки, свидетельствует о том, что Шельси не был лишен чувства юмора, а его «эзотерически» звучащие заглавия могут, по меньшей мере иногда, содержать элемент мистификации.

Между 1954 и 1958 годами Шельси сочинил также несколько опусов для одного, двух и трех струнных. Это четыре(?) дивертисмента для скрипки (1954–1956), триптих «Целокант» (*Coelocanth*, название реликтовой экзотической рыбы) и несколько более мелких пьес для альты (1955–1957), первые две части объемистой трилогии «Три возраста человека» для виолончели (1956–1957), трехчастная «Элегия для Ти» (бывшей жены) для альты и виолончели (1958), Струнное трио (1958). По мелодическому стилю струнные соло и дуэты родственны духовым, но в них более существенную роль играют факторы тембра и артикуляции (обыгрывание разницы в тембрах струн, эффекты, обусловленные сменой положения смычка, сопоставления *vibrato* и *non vibrato*, квазишумовые призвуки и т.п.) и встречаются микрохроматические интервалы. Вероятно, поэтому пьесы для струнных (за исключением относительно традиционных скрипичных дивертисментов), по сравнению с современными им пьесами для духовых, кажутся более изощренными и радикальными. Две струнные партитуры 1958 года – «Элегия для Ти» и Трио, – а также современный им триптих «Предзнаменования» (*I presagi*) для тенор-саксофона, восьми медных духовых и двух ударников, представляют пограничную стадию между «средним» периодом творчества Шельси и его «поздней» манерой, отсчет которой принято вести с 1959 года.

* * *

Итак, в течение нескольких лет Шельси постепенно «дрейфовал» к своему зрелому стилю. Это время было отмечено стабилизацией его образа жизни. В 1952 или 1953 году он поселился в Риме, в доме по адресу улица Сан-Теодоро, 8, в непосредственной близости от Форума и Палатина. Свой дом Шельси считал магической точкой, где проходит граница между Западом и Востоком. На склоне его лет это место приобрело, можно сказать, культовый статус; с 1987 года здесь располагается фонд имени его сестры Изабеллы (*Fondazione Isabella Scelsi*)¹. В пятидесятых годах Шельси еще не был той полумифической, окруженной ореолом тайны, почти полностью самоустранившейся от музыкальной и культурной жизни личностью, какой он стал позднее. Скорее напротив, он весьма активно подвизался в сфере актуального для

¹ Сайт фонда: <http://www.scelsi.it/>

того времени искусства: в 1957 году Шельси и его американская спутница Фрэнсис (Франческа) Мак-Канн учредили в самом сердце Рима, на острове Тиберина, галерею *Rome–New York Art Foundation*, специальностью которой было творчество новейших, самых радикальных мастеров изобразительного искусства Запада. Галерея функционировала до 1961 года, под ее эгидой устраивались концерты западной авангардной и индийской музыки, включая римский дебют Рави Шанкара (1958), и великосветские мероприятия. Потом г-жа Мак-Канн, увлекшись учением знаменитого проповедника Кришнамурти (1895–1986), уехала в Индию. Шельси воспринял это как свое личное поражение¹. Оно приучило его к большому смирению².

Примерно тогда же Шельси сформулировал свое зрелое творческое кредо в документе, опубликованном посмертно под названием «Анкета самому себе» (*Autoquestionnaire*)³. На первый вопрос «Что такое музыка?» Шельси дает ответ, который, думается, заслуживает развернутого комментария: «Музыка есть результат проекции и кристаллизации в звуковой материи момента дления [*durée*] в бергсоновском смысле [то есть как] становления». Судя по этому ответу, Шельси, при всей своей погруженности в ориентальную философию и метафизику, не был чужд направлениям европейской мысли, развивавшимся вне всякой связи с Востоком. Французский философ Анри Бергсон (1859–1941) противопоставлял «время-количество» (время, «отрефлексированное» интеллектом, который сообщает ему квазипространственную форму последовательности дискретных элементов, сменяющих друг друга на воображаемой линии от прошлого к будущему) «времени-качеству», непосредственно переживаемому всем нашим существом. «Время-качество» воспринимается не в отвлеченных от реалий внутренней жизни пространственных категориях, а как «дление» (*durée*) – процесс непрерывного становления, продолжающийся от начала до конца нашего сознательного бытия. В этом процессе прошлое и настоящее не просто сменяют друг друга, а объединяются в синтетическое целое, подобное мелодии: хотя звуки мелодии теоретически «следуют друг за другом, мы все же воспринимаем их одни в других, и вместе они напоминают живое существо, различные части которого взаимопроникают в силу самой их общности ...»⁴. Воспринимая мелодию как целостность, мы осуществляем духовный синтез – без него мелодия была бы для нас всего лишь развернутой во «времени-количестве» цепочкой дискретных единиц.

С другой стороны, восприятие мелодии – и, шире, любой завершенной музыкальной целостности – в терминах «времени-количества», вообще говоря, вполне возможно и даже законно, поскольку любая музыка

¹ Giacinto Scelsi aujourd'hui... P. 193.

² Ibid. P. 198.

³ Scelsi G. Les anges sont ailleurs... P. 141–142.

⁴ Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания // Бергсон А. Собрание сочинений

в 4 томах. Т. 1. М.: Московский клуб, 1992. С. 93.

организована ритмически, а значительная часть музыки западной традиции – еще и метрически: ритм и метр делят музыку на рядоположенные дискретные элементы, и каким бы сильным ни было наше побуждение к духовному синтезу, абстрагироваться от этой дискретности почти невозможно. Для западной музыки примат чистого дления над метроритмической «сеткой», синтеза над дискретностью остается идеалом, едва ли достижимым в полной мере. Но позднему Шельси удалось подойти к нему ближе, чем любому из его современников. Поэтому ссылка на Бергсона в данном контексте более чем уместна. Она лишний раз свидетельствует о широте кругозора Шельси, о ясности его эстетических представлений и о том, что он очень хорошо сознавал суть и направленность своей творческой эволюции.

Из вопросов и ответов анкеты стоит процитировать еще два: «Как я сочиняю? – В состоянии просветленной пассивности» и «Как можно классифицировать или определить вашу музыку? – Когда солнце находится точно над деревом (бамбуком), тень не отбрасывается». Очевидно, под «просветленной пассивностью» подразумевается то состояние, к которому Шельси пришел после долгой борьбы со всевозможными «демонами», включая императив мышления. Последний же ответ звучит как дзэн-буддистский коан и, следовательно, требует не комментариев, а молчаливого обдумывания.

Поскольку речь зашла об эстетическом и мировоззренческом кредо Шельси, стоит привести выдержки из некоторых других документов, относящихся к последним десятилетиям его жизни. Один из самых любопытных – «Октолог» (по аналогии с Моисеевым «Декалогом»), впервые опубликованный еще при жизни композитора, в 1987 году, сразу на восьми языках. Восемь заповедей Шельси гласят¹:

1. Не быть непроницаемым не позволять себе стать непроницаемым
2. Не мыслить пусть мыслят те кому это нужно
3. Не отречение а отстраненность
4. Стремиться ко всему и ничего не желать
5. Между мужчиной и женщиной союз через соединение
6. Делать Искусство без искусства
7. Вы свои собственные дети и родители не забывайте об этом
8. Не преуменьшайте смысл того что вы не понимаете

Вторая заповедь нам уже знакома, третью и шестую Шельси, судя по всему, соблюдал довольно успешно. Насчет соблюдения им остальных заповедей судить труднее, но они – особенно первая (в ней Шельси, надо полагать, имеет в виду необходимость быть «проницаемым» для импульсов, исходящих из сферы трансцендентного), четвертая и последняя – явно достойны того, чтобы над ними задуматься.

Как и многие другие тексты Шельси, «Октолог» подписан его личным символом в виде круга с проведенной снизу горизонтальной линией: O.

¹ Цит. по: *Scelsi G. Les anges sont ailleurs...* P. 60–61 (французская версия).

По словам Шельси, эту конфигурацию «можно трактовать как знак дзэн, или как солнце над горизонтом, или же как подчеркнутый ноль. Как угодно!»¹. Как бы то ни было, в ней ощущается нечто внеличностное и архетипическое. Упоминание «знака дзэн», несомненно, отсылает к энсо (по-японски «круг») – одному из главных символов дзэн-буддизма; среди его многочисленных коннотаций – Вселенная, целостность, абсолют². Фигура круга имела для Шельси особое значение, поскольку прочно ассоциировалась с природой звука. О последней Шельси высказывался весьма охотно: «Звук в состоянии покоя <...> сферичен, но будучи по своей сути динамичным, он может принять любую форму и стать многомерным»³. «Звук имеет округлую форму. Он сферичен. Но мы всегда слышим длительность и высоту. Однако в действительности все по-иному. Любая сфера имеет центр. Это можно научно доказать. Нужно дойти до сердцевины звука – только при этом условии вы можете считаться музыкантом. Иначе вы только ремесленник. Быть ремесленником в музыке почетно. Но это уже не настоящий музыкант, не подлинный художник»⁴. Отношение между звуком и музыкой, по Шельси, подобно отношению между сущностным, вневременным и космическим, с одной стороны, и временным, внешним и человеческим – с другой: «Музыка нуждается в звуке, <...> но звук может существовать и без музыки. Религия нуждается в мистике, но мистика может существовать и без религии»⁵. Характерно следующее квазibuддистское определение звука: «Звук – первое движение неподвижного <...> начало Сотворения мира»⁶.

«Западным» (бергсонианским) и «восточным» (буддистским) подходами продиктованы взаимодополняющие определения творческой способности в искусстве. Первое из них гласит: [творческая способность – это] «СПОСОБНОСТЬ ОСТАНОВИТЬ ДВИЖЕНИЕ, КРИСТАЛЛИЗОВАТЬ МОМЕНТ ДЛЕНИЯ, ОТОРВАТЬ ЕГО ОТ СЕБЯ – И СПРОЕЦИРОВАТЬ ЭТОТ МОМЕНТ, УСИЛИЕМ ВСЕГО СВОЕГО СУЩЕСТВА, В СЛОВЕСНУЮ, ЗВУЧАЩУЮ ИЛИ ПЛАСТИЧЕСКУЮ МАТЕРИЮ»⁷ (заглавные буквы – авторские). Но есть и «другая возможность, другой метод творчества: передать движение, дление не усилием всего своего существа, а, напротив, путем полного подчинения себя этому длению, этому движению, в котором [художник] принимает участие, которое его наполняет и пронизывает. Этот второй метод, вообще говоря, присущ восточному художнику»⁸. Как неопит-буддист, поздний Шельси, надо полагать, стремился к реализации своего творческого дара по второму из

¹ Цит. по: Scelsi G. Les anges sont ailleurs... P. 60–61 (французская версия). P. 30.

² Что касается черты внизу, то ее, наверно, можно трактовать как круг, развернутый в бесконечность, дорогу в обе стороны, путь без определенной цели.

³ Scelsi G. Les anges sont ailleurs... P. 150.

⁴ Ibid. P. 64.

⁵ Ibid. P. 153; Giacinto Scelsi aujourd'hui... P. 201.

⁶ Scelsi G. Les anges sont ailleurs... P. 128.

⁷ Ibid. P. 203.

⁸ Ibid.

этих методов, противодействуя естественному для его европейской натуры импульсу вложить в создание музыки «все свое существо». Считая Вагнера величайшим музыкантом Запада, Шельси сожалел, что раздутое «эго» – иными словами, чрезмерная личная вовлеченность в создание музыки – помешали ему пойти еще дальше; с другой стороны, он с большой симпатией говорил о Кейдже, чьи опыты по самоустранению от авторской ответственности были радикальнее его собственных¹. Приписывание звуку несвойственных ему человеческих, личностных атрибутов Шельси считал обманом², а самого себя называл не композитором, а посредником между двумя мирами³, скромным «почтальоном», приносящим на землю послания – порой приятные, порой нет⁴ – из сферы, где царят высшие силы.

Из композиторов-современников Шельси выделял Сорабджи и Радхьяра⁵: он назвал их своими «кузенами», но утверждал, что сам идет дальше, чем они⁶. Среди европейских авангардистов, дебютировавших вскоре после Второй мировой войны, он особенно высоко ценил Ксенакиса («В настоящее время музыка Ксенакиса – самая сильная из всех, которые я знаю <...> но его направление противоположно моему»⁷) и Лигети («[Это] очень честный человек. При встрече он сказал мне: „Ваша музыка оказала на меня большое влияние“, на что я ответил: „Я знаю, но вы делаете это лучше“»⁸), но не нашел общего языка с Булезом и Штокхаузеном (встреча троих состоялась в Париже по инициативе Петра Сувчинского)⁹. Что касается композиторов-классиков,

¹ Scelsi G. Les anges sont ailleurs... P. 147.

² Ibid. P. 143.

³ Ibid. P. 177; Giacinto Scelsi aujourd'hui... P. 205.

⁴ Scelsi G. Les anges sont ailleurs... P. 57.

⁵ Кайхошру Шапурджи Сорабджи (собственно Леон Дадли, 1892–1988) – английский композитор с индийскими, испанскими и сицилийскими корнями. Как и в случае Шельси, унаследованное богатство позволило ему сочинять, не заботясь о публичном успехе. В 1920-х Сорабджи снискал известность виртуозными фортепианными опусами с весьма сложной полифонической фактурой; вершиной его творчества считается трехчасовой цикл *Opus clavicembalisticum* (1930). Позднее он запретил публичное исполнение своей музыки, однако продолжал сочинять фортепианные и симфонические партитуры, в том числе в медитативном восточном духе, часто с экстравагантными, экзотическими и загадочными заголовками. Лишь в 1976 году вновь допустил свою музыку на концертную эстраду. Дэйн Радхьяр (собственно Даниэль Шенневьер, 1895–1985) – композитор французского происхождения, с 1916 года жил в США, принял американское гражданство под индийским именем. Одним из первых среди интеллектуалов США зарекомендовал себя как приверженец азиатских музыкальных традиций и философских идей. Музыка Радхьяра отражает его оккультные убеждения. К середине 1970-х он был больше известен как астролог.

⁶ Scelsi G. Les anges sont ailleurs... P. 57.

⁷ Ibid. P. 145.

⁸ Ibid. P. 79.

⁹ Giacinto Scelsi aujourd'hui... P. 139–140.

то Шельси, по-видимому, ими не слишком интересовался. Одним из немногих «приемлемых» классических произведений он считал «Бориса Годунова», «особенно в исполнении теноров того времени»¹ [??? – Л.А. Надо сказать, что это один из очень немногих случаев, когда Шельси обнаруживает плохое знакомство с тем, о чем он говорит, – если, конечно, это не ошибка интервьюера]. О Бахе и Моцарте ему было нечего сказать, помимо того, что их музыка «не разрушит стены Иерихона»². Зрелая оркестровая музыка Шельси, несомненно, скорее способна выполнить эту задачу – и вовсе не потому, что она звучит громче, а благодаря своей «нецивилизованности», стихийному напору, хтоническим вибрациям, тайну которых Шельси открыл на склоне лет и превратил в свое, пользуясь новомодным термином, *know-how*.

* * *

Начавшись в самом конце пятидесятих годов, третий и последний этап творчества Шельси продлился полтора десятилетия: после смерти сестры Изабеллы (1976) Шельси фактически перестал сочинять музыку (но не стихи – свой четвертый и последний поэтический сборник он опубликовал в 1986-м). Лишь в 1984 году он переработал более раннюю фортепианную пьесу в струнный квартет памяти Анри Мишо, а незадолго до смерти, в 1988-м, сочинил прощальную фортепианную миниатюру *Un adieu*. Выше уже было отмечено, что созданные в 1958 году «Элегия для Ти», Струнное трио и «Предзнаменования» для одиннадцати исполнителей – произведения до известной степени переходные. В них Шельси уже приступает к тому, что станет основным содержанием его искусства, а именно к углубленной разработке свойств звука. Длительная концентрация на единичном звуке, варьирование его громкости, тембровых характеристик, интенсивности вибрации, добавление «шумов», четвертитоновые сдвиги – все эти способы придать звуку многомерность, дойти до его сердцевины, выявить динамику его внутренней жизни утверждаются в музыке Шельси в качестве ведущих факторов формообразования. Цикл «Четырех пьес для оркестра (на одной ноте каждая)» (*Quattro pezzi per orchestra [ciascuno su una nota]*), написанный в ключевом 1959 году, явился логическим итогом тенденций, наметившихся в недавних опусах для более скромных составов, и точкой отсчета для всего дальнейшего творчества Шельси. В отличие от большинства крупных партитур Шельси этот цикл прозвучал сравнительно скоро после завершения: в декабре 1961 года известный дирижер Морис Лё Ру исполнил его в парижском дворце Шайо. По воспоминаниям Шельси, премьера прошла с большим успехом, и некоторые слушатели говорили ему: «Каждые десять лет вы привозите в Париж бомбу. В 1930 году это была *Rotativa*, в 1950-м „Рождение Слова“, а теперь, в 1960-м – „Четыре пьесы“!»³.

¹ Scelsi G. Les anges sont ailleurs... P. 147.

² Ibid. P. 133.

³ Giacinto Scelsi aujourd'hui... P. 149–150.

Идея музыки из одного звука высказывалась отцом антропософии Рудольфом Штайнером, о чем Шельси, несомненно, хорошо знал, но музыка Шельси скорее всего не понравилась бы Штайнеру, поскольку она в своем роде отнюдь не бесконфликтна¹. Звуковысотный состав каждой из «Четырех пьес», как следует из заглавия, ограничивается в основном одной нотой – соответственно [f], [h], [as] и [a]², – но происходящие с нею события не лишены напряженности и даже драматизма: процесс преобразования абстрактной ноты в живой динамичный звук включает микрохроматические «модуляции» (изредка также сдвиги на более широкие интервалы, вплоть до большой секунды, а в одном месте третьей пьесы, у бас-кларнета – широкий мелодический ход, который впрочем, перекрывается высокой медью), частые смены инструментовки, динамики, артикуляции и регистра, ритмическое дробление, «микрополиритмические» наложения³ различных партий, тремолирование, трели, вторжения ударных инструментов без определенной высоты звука. Все параметры каждого отдельно взятого звука выписаны со всей возможной тщательностью – при том, что мелкие ускорения и замедления, равно как и колебания звуковысотности, сплошь и рядом производят впечатление алеаторических. Чтобы дать читателю самое общее представление о том, как «сделана» эта музыка, приведем несколько разрозненных страниц партитуры, по одной из середины каждой пьесы (нотные примеры Ш-4а – Ш-4г⁴); взятые в кружок символы 4⁰⁺, 4⁰⁻ и g обозначают, соответственно, повышение на четверть тона, понижение на четверть тона и возвращение к исходной высоте.

¹ Freeman R. Tanmatras... P. 10. Насколько позволяют судить высказывания, разбросанные по тексту автобиографии (Giacinto Scelsi. Il Sogno 101...), Шельси до определенного момента все-речь увлекался штайнеровской антропософией; по меньшей мере некоторые из швейцарских заведений, где он лечился, культивировали штайнерианские методы. Но со временем Шельси явно охладел к антропософии – можно предполагать, что эта разновидность оккультизма перестала удовлетворять его как слишком цивилизованная, интеллектуальная и «безопасная».

² Здесь и далее в квадратных скобках даются названия нот безотносительно к их регистровому положению. Название, выраженное строчной буквой без квадратных скобок, указывает на ноту в малой октаве.

³ Термин «микрополиритмия» мы вводим по аналогии с «микрополифонией» – так Лигети назвал свою технику одновременного ведения множества близких по тесситуре мелодических линий, разворачивающихся, как правило, в узком диапазоне. В отличие от обычной полифонии, в микрополифонии отдельные линии лишены собственной индивидуальности, и микрополифоническая ткань воспринимается как внутренне почти недифференцированное звуковое «пятно», внутри которого постоянно происходят мелкие движения; по Лигети, микрополифония создает «ощущение статики, бездействия, но полного тайной внутренней жизни». Точно так же в условиях микрополиритмии наложение узких по звуковысотному диапазону (от 0 или 1/4 тона до 3/4 тонов, редко до целого тона) линий с четко выписанной ритмической структурой создает ощущение малозаметной, но интенсивной внутренней жизни, тогда как ритмическая дифференциация отдельных партий по существу остается недоступной восприятию.

⁴ Примеры из «Четырех пьес» приводятся по изданию: Salabert. Paris, 1983.

«Четыре пьесы для оркестра», № 1

«Четыре пьесы для оркестра», № 2

«Четыре пьесы для оркестра», № 3

Пример Ш-4г
«Четыре пьесы для оркестра», № 4

Продолжительность пьес, согласно авторскому указанию в начале партитуры, составляет 2'22", 3'45", 3'20" и 3'55" (в сумме 13 с половиной минут). Понятно, что не все дирижеры строго соблюдают этот хронометраж, но в любой интерпретации первая пьеса – самая сжатая из всех, а последняя – самая длинная. Состав оркестра (или, точнее, ансамбля из 26 инструменталистов): альтовая флейта, гобой, английский рожок, 2 кларнета, бас-кларнет, фагот, 4 валторны, саксофон, 3 трубы, 2 тромбона, туба, музыкальная пила или флексатон, литавры, батарея ударных (2 бонго и тумба¹, подвешенная тарелка, малый и большой тамтамы), 2 альты, 2 виолончели и контрабас. Обращает на себя внимание отсутствие инструментов с высокой тесситурой – обычных флейт (не говоря о пикколо) и скрипок.

Пьесы различаются по степени интенсивности событий, по способу организации и взаимному расположению сжатий и расширений, кульминаций и разрядок (впрочем, все пьесы завершаются *morendo*), по общей тембровой атмосфере. Первая пьеса – своего рода интродукция – самая напористая, наименее изысканная с точки зрения колорита. Вторая разворачивается поначалу неторопливо, но со временем скорость смены событий повышается, достигая кульминации близ точки золотого сечения. В третьей пьесе, выполняющей по существу функцию *adagio*, преобладает спокойная, несколько «ламентозная» интонация; это единственная часть, где ударные молчат, а струнные и большинство деревянных духовых вводятся только в последней трети. Заключительная пьеса – единственная, где заняты все инструменты. Она полностью соответствует архетипу большого «синтезирующего» финала, превосходя остальные части не только по объему, но и по густоте и внутренней подвижности фактуры, диапазону охваченных частот, ритмической активности ударных.

Концепция «Четырех пьес» созвучна шёнберговской идее тембровой мелодии (*Klangfarbenmelodie*) и обнаруживает внешнее, поверхностное сходство с концепциями, которые примерно в тот же период независимо друг от друга разрабатывали такие радикальные художники молодого поколения, как австриец Фридрих Церха и американец Ла Монте Янг. Но только Шельси удалось создать на основе *Klangfarbenmelodie* цикл из нескольких контрастных частей, отнюдь не лишенный симфонического размаха. В процитированном чуть выше фрагменте автобиографии, вспоминая премьеру «Четырех пьес», Шельси отмечает, что в них впервые в истории музыки был достигнут «синтез статического и динамического элементов, всегда присутствующих в вибрации одного-единственного звука. За прошедшие с тех пор годы этому подражали [другие композиторы], и у некоторых из них, наверно, получалось лучше, чем у меня»². В связи с последним замечанием вспоминается прославленный младший соотечественник Шельси, Луиджи Ноно (1924–1990), чей оркестровый опус *No hay caminos, hay que caminar...* (приблизительный перевод с испанского – «Нет дорог, надо идти...»), написанный в 1987 году

¹ Афро-кубинские барабаны.

² Giacinto Scelsi aujourd'hui... P. 149–150.

и посвященный памяти Андрея Тарковского, основан на сходной идее. Исполнение партитуры Ноно длится без малого 20 минут, в течение которых непрерывно звучит одна и та же нота (в данном случае [g]), также с изменениями тембровой окраски, колебаниям динамики, минимальными глиссандирующими сдвигам вверх и вниз от исходной высоты и интервенциями ударных; произведение Ноно, предназначенное для семи инструментальных групп (всего 55 музыкантов), можно сказать, аналогично непомерно разросшейся единичной пьесе Шельси. Оба автора использовали аналогичные приемы и пришли к внешне похожим результатам. Но по своей глубинной сути (или, пользуясь подходящим к случаю философским термином, по своему этосу) их произведения кардинально различны. «Четыре пьесы» – это начало нового этапа творческой жизни их автора, тогда как в партитуре «Нет дорог, надо идти...» запечатлена пережитая Ноно на склоне лет драма творческого бессилия, духовного тупика и отсутствия ориентиров¹. Кажущаяся элементарность партитуры Шельси отражает позицию ее автора как демиурга, приступающего к созданию нового мира; ее этос – космогонический, глубоко архаический. Что касается партитуры Ноно, то ее элементарность, как представляется, имеет прямо противоположный смысл, символизируя эпоху декаданса, когда «боги прошлого мертвы, настоящее – самое темное и неверное время, а новые боги еще не родились»².

* * *

Итак, «Четыре пьесы» ознаменовали собой рождение «нового» Шельси. Центральную, наиболее весомую часть того, что последовало за ними, составляют относительно крупные (продолжительностью от 10 до 20 минут), в основном многочастные партитуры для оркестра, иногда с хором: *Hurqualia* (1960), *Aiôn* (1961), *Chukrum* (1963), *Hymnos* (1963), *Uaxuctum* (1966), *Konx-Om-Pax* (1969) и *Pfhat* (1974). Все они (равно как и многие современные им произведения для меньших составов) так или иначе опираются на прием продолжительной разработки одного звука, с мелкими колебаниями высоты (микрохроматические флуктуации отныне присутствуют у Шельси практически повсеместно, если только они допускаются конструкцией инструментов) и вариациями тембра и динамики. В остальном они очень непохожи одна на другую – об однообразии или повторяемости, по большому счету, не может быть речи. Коротко остановимся на каждой из них.

¹ Эти темы затрагивались композитором в его поздних интервью и нашли отражение в его самой значительной поздней работе – опере «Прометей, трагедия слышания» (1984), музыка которой предназначена для идеализированного слушателя, готового самозабвенно вслушиваться в ее разреженную и однообразную звуковую ткань.

² Высказывание композитора, датированное тем же годом, что и пьеса «Нет дорог, надо идти...» (1987), цитируется по: Ноно Л. Автобиография (фрагменты интервью с Э. Рестаньо) // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. Вып. 2. М.: Музыка, 1995. С. 71 (перевод Л. Кириллиной).

Опус с мистическим ираноязычным заглавием *Hurqualia* и подзаголовком «Иное царство» предназначен для оркестра (3.2.3.2.– 4.3.2.2. – литавры – 4 ударника – струнные без скрипок) и трех групп инструментов с электронным усилением (гобой, английский рожок и малый кларнет в унисон; валторна, тенор-саксофон, музыкальная пила, альт и контрабас; две трубы и тромбон). Как и предшествующая оркестровая партитура Шельси, *Hurqualia* складывается из четырех частей, но их масштаб заметно больше; суммарная продолжительность звучания – около 18 минут. Первая часть открывается разработкой тона [с]. Исходный унисон в низком регистре (аналог космогонического начала начал) медленно расслаивается, вначале на октавы, с микрохроматическими вариантами. Новый этап космогонического процесса, подстегиваемого активной ритмической работой ударных, электронно усиленных медных и некоторых других инструментов, знаменуется появлением нового интервала – терции, а затем и простейшей ритмически организованной мелодии из тонов мажорного трезвучия. Аналогия с самым знаменитым музыкальным воплощением космогонии – вступлением к «Золоту Рейна» – напрашивается сама собой; очевидно, архетип рождения мира настраивает именно на такое формальное решение. Ниже о «Золоте Рейна» дополнительно напоминает квазифанфарная фраза, почти идентичная мотиву Доннера („*Heda! Heda! Hedo!*“). Ближе к середине части появляется другой важный тематический элемент – мотив, порученный унисону электронно усиленных тростевых инструментов, подчеркнута «ориентальный» по характеру звучания и тембрового оформления; возможно, именно он призван символизировать упомянутое в подзаголовке «иное царство». В целом первая часть *Hurqualia* – одна из самых драматических, конфликтных, богатых быстро сменяющимися друг друга событиями, насыщенными движением страниц творчества Шельси; функционально она подобна начальному *allegro* симфонического цикла. Часть завершается не *morendo*, а ударом литавры *forte*, что для Шельси, вообще говоря, необычно.

Вторая и третья части сдержаннее первой. Во второй получает развитие квазиориентальный элемент, намеченный в одном из эпизодов первой части; третья более лапидарна, сурова по колориту, ритуально торжественна. В начале финала на первый план выходит заунывный тембр усиленной микрофоном музыкальной пилы (еще один символ «иного царства»?), но далее музыка разворачивается почти так же энергично, как и в первой части: тянущимся, детально «разрабатываемым» звукам в партиях большинства инструментов контрастируют все более и более напористые, возбуждающие ритмы ударных. Финал, как и первая часть, завершается на победной громкой ноте, и притом *tutti*. Назвать *Hurqualia* своего рода симфонией было бы, конечно же, терминологически неверно (самому Шельси такое жанровое определение наверняка не понравилось бы), но этой партитуре безусловно присущи такие важнейшие атрибуты симфонического жанра, как внутренняя цельность большой композиции, наличие сквозного драматургического стержня, устремленного

к отчетливо обозначенному концу, деление на контрастные части, самые масштабные и подвижные из которых находятся по краям.

С не меньшими основаниями к симфоническому жанру можно причислить и следующую оркестровую работу Шельси, *Aiôn*, что по-гречески означает «вечность» («эон»). В оркестре, как обычно у Шельси, заметно редуцированы высокие тембры; флейты и скрипки отсутствуют, остальных деревянных духовых – по три (с видовыми инструментами), медная группа включает 6 валторн, 3 трубы, 4 тромбона и 4 тубы, струнные ограничиваются альтом, четырьмя виолончелями и четырьмя контрабасами. Многочисленные ударные обслуживаются семью исполнителями (шесть батарей плюс пара литавр). В соответствии с подзаголовком – «Четыре эпизода одного дня Брахмы» – произведение делится на четыре части. К его премьере, состоявшейся в Кёльне в 1985 году, то есть спустя четверть века после завершения партитуры, композитор написал следующую программную заметку: «День Брахмы (бога творения в индуизме. – Л. А.) равен 36 700 земным годам. Четыре эпизода, взятые вместе, составляют один такой день; соответственно каждая часть должна длиться около 9000 лет. Для публики это будет слишком долго – тем более что части похожи одна на другую! Вот почему я решил сократить продолжительность каждого эпизода примерно до семи минут; все четыре в сумме дадут около 19 минут нашего земного времени. Надеюсь, подобное не покажется непереносимым. Но при желании легко можно представить себе события в их истинном планетарном временном измерении»¹.

В этой своей наполовину юмористической преамбуле композитор допускает неточность при указании продолжительности частей: в целом *Aiôn*, действительно, длится около 19–20 минут, но первая часть заметно длиннее остальных, а две средние части уступают по масштабу обеим крайним (соотношение объемов частей здесь примерно такое же, как и в *Hurqualia*). Шельси несколько грешит против истины, утверждая, что все четыре части произведения «похожи одна на другую». Как и положено частям симфонического цикла, они, безусловно, составляют определенное единство и вместе с тем весьма различны. Правда, степень контраста между частями в *Aiôn* существенно меньше, чем в *Hurqualia*. Ритуально-суровый дух, подобающий музыке о вечности и установившийся с самого начала первой части (по форме она до известной степени подобна пассакалье, поскольку в ней процесс развертывания воображаемого «ритуала» поддерживается сравнительно размеренным квазиистинатным басом – фигурой, которая, расширяясь, сжимаясь и варьируясь иными способами, повторяется с необычной для Шельси регулярностью), сохраняется до конца финала, хотя и принимает разные оттенки; тяжеловесным крайним «эпизодам дня Брахмы» противопоставлены сравнительно прозрачно инструментованные тихие разделы второго и третьего. Контраст вносится главным образом двумя внезапными кратковременными вторжениями агрессивно шумной, нарочито грубо ритмизованной музыки во второй

¹ Цит. по: Scelsi G. Les anges sont ailleurs... P. 191.

части. На протяжении большей части партитуры медные выдвинуты на первый план, тогда как деревянные духовые менее заметны – местами они используются в качестве обертонового «облака» поверх меди и контрабасов. Не слишком заметны и остальные струнные; лишь изредка, в моменты относительного разрежения оркестровой ткани, из тембровой смеси выделяются звучания альты и высоких виолончелей, а также пассажи или отдельные «щипки» арфы. Хотя ударные, по большей части низкие, многочисленны, их роль скромнее, чем в *Hurqualia*: они не столько активизируют ритм, сколько отмечают большие и малые кульминационные точки или добавляют краски в тембровую палитру. «Под занавес» финала слышится нечто вроде стилизованного отдаленного барабанного боя – возможно, это следует воспринимать как иллюстративный эффект, маркирующий конец «дня Брахмы», а вместе с ним и всего нашего мира.

Через год после *Aiôn*, в 1963-м, появились *Chukrum* для большого струнного оркестра и *Hymnos* для двух оркестров и органа. Опус под непереводимым названием *Chukrum* (оно созвучно санскритскому слову «чакра» – «круг», «колесо»¹), как и две партитуры, о которых только что шла речь, состоит из четырех частей, причем крайние части здесь также объемистее средних. Для первой и последней частей *Chukrum* основным тоном служит [a]; по ходу части завоевывается пространство, окружающее этот тон, а под конец гетерофонно «расползшиеся» партии стягиваются обратно к нему. Во второй и третьей частях функцию основного тона выполняет [cis]. Части, имеющие один и тот же основной тон (то есть первая и последняя с одной стороны и две средние – с другой), связаны также и тематически; в обеих средних частях обращают на себя внимание пронзительные тремоло скрипок в высоком регистре, в крайних – резко акцентированные пары повторяющихся звуков на фоне ритмически аморфной («микрополиритмической») гетерофонной массы (как в первой части, так и в финале эти ритмически активные жесты появляются вскоре после начала и незадолго до конца). Возможно, возвращение в конце вещи к колориту и тематизму ее начала можно трактовать как метафору круга или колеса – например, «колеса времени», именуемого на санскрите «калачакра» и символизирующего вечный круговорот бытия. *Hymnos* (одно из нечастых у позднего Шельси названий, по-видимому, не нуждающихся в пояснении) одночастен и длится 10–12 минут. Два оркестра (по суммарному составу они соответствуют обычному симфоническому оркестру с несколько усиленной группой медных: 6.4.4.2) располагаются по обе стороны органа, литавр и трех батарей ударных. По форме *Hymnos* достаточно прост: в самом общем виде это схема A–B–A, где оба раздела A, с основным тоном [d], разворачиваются по модели *crescendo–forte–diminuendo* и в «громкой» фазе оркестрованы густо, с глубокими и мощными низами, тогда как в мистически тихом разделе B (основной тон – [e]) низкие

¹ В буддизме и индуизме это слово наделяется многочисленными символическими значениями. Известные нам автобиографические источники не позволяют судить о том, имел ли Шельси в виду какие-либо из этих значений.

частоты почти отключены, а инструментовка прозрачна (орган и немногие инструменты высокого регистра). В качестве концертного номера *Hymnos*, возможно, эффектнее большинства произведений Шельси – его архитектоника воспринимается легко, в музыке ощущается мажорный «гимнический» дух (результатирующая вертикаль нередко содержит хорошо прослушиваемые мажорные трезвучия). Впрочем, партитура завершается не гимнически «позитивно», а скорее амбивалентно – унисоном на звуке *f*, диссонантном по отношению к обертоновому ряду основного тона.

Следующая большая партитура Шельси, *Uaxuctum*, названа в честь древнего города индейцев майя (точнее *Uaxactun* – Уашактун или Уаксактун), который находился на территории нынешней Гватемалы, процветал в первом тысячелетии нашей эры, но к началу X века был оставлен жителями; отсюда подзаголовок «Легенда о городе индейцев майя, уничтоженном ими по религиозным соображениям». Исполнительский состав: смешанный хор (без слов), малый, обычный и басовый кларнеты, медные (4.2.3.2), сistr (набор звякающих металлических пластинок – потомок древнеегипетской храмовой погремушки), 7 ударников, пара литавр, вибрафон, волны Мартено и 6 контрабасов. В произведении пять частей общей продолжительностью около 20 минут; треть этого времени приходится на первую часть, остальные части заметно короче. Хор включает несколько электронно усиленных голосов, хоровая фактура изобилует *divisi*; наряду с обычной вокализацией на гласных хористам предписываются всевозможные назальные, гортанные, шипящие и свистящие звуки, пение закрытым ртом, выдыхание, выдувание, втягивание воздуха. По-видимому, бессловесные голоса символизируют нечто вроде «теней забытых предков», чье присутствие ощущается иногда смутно, а иногда и более реально. В обширной первой части разнообразие инструментальных красок и певческих приемов особенно велико, музыка изобилует резкими динамическими перепадами; в центральной кульминации звучание хора поднимается до страдальческого вопля, тембровую атмосферу второй, более спокойной половины просветляют «неземное» звучание волн Мартено и бряцание систра. Вторая и третья части более сжаты, динамичны и целеустремленны; третья часть особенно мрачна по колориту и богата резкими акцентами. Антитезис по отношению к ней составляет четвертая (предпоследняя) часть – единственная, где нет никаких контрастных сопоставлений, хор от начала до конца находится на первом плане и поет исключительно «нормальным» способом: род сдержанной молитвы, средоточие религиозного начала. Финал содержит реминисценции предшествующих частей; нисходящие и постепенно угасающие интонации хора в его второй половине, после срединной кульминации, ассоциируются с жалобными стонами теней в царстве Аида.

В связи с *Uaxuctum* невозможно не упомянуть более раннее произведение со сходной программной основой, созданное другим великим маргиналом музыки XX века, Эдгаром Варезом. Речь идет об *Ecuatorial* (1934) для баса соло или унисонного хора басов, 4 труб, 4 тромбонов, фортепиано, органа, двух волн Мартено и ударных (15 инструментов,

6 исполнителей) на слова из священной книги индейцев майя «Пополь Вух» (*Popol Vuh*) в испанском переводе. Использованный Варезом текст – молитва племени, затерявшегося в горах после того, как оно покинуло «Град изобилия»; в авторском предисловии к партитуре *Ecuatorial* Варез подчеркивает, что эта музыка наделена «суровой, стихийной напряженностью», присущей первобытному искусству. То же можно сказать и об *Uaxixtum*. Качество «суровости» присуще уже подбору исполнительских средств в обоих опусах: среди ударных преобладают низкие металлофоны и мембранофоны, деревянные духовые и струнные либо отсутствуют (у Вареза), либо сведены к минимуму (у Шельси), самым мягким, физически привлекательным тембром оказывается высокий регистр волн Мартено (а у Шельси – еще и женские голоса, которых более строгий Варез избегает). Вероятно, в том, что композиторы, демонстративно отстранившиеся от западной традиции, обратились к экзотическому мифу о людях, покинувших цветущую родину, и в своих музыкальных воплощениях придерживались подчеркнуто жесткой «неоархаической» манеры, есть определенная логика. Но названные опусы все же стилистически мало похожи друг на друга: Шельси остается верен принципу длительной работы с одним звуком, тогда как фактура Вареза, как обычно, скорее «мелкозерниста», детализирована и местами граничит с пуантилизмом, к тому же у него встречаются немыслимые для Шельси широко распетые мелодические фразы.

Весной 1969 года Шельси завершил *Konx-Om-Pax* – трехчастный цикл для смешанного хора и оркестра почти обычного состава (0.2.4.0. – 4.2.3.2. – 2 ударника, литавры, сistr, 2 арфы, орган. – 14.12.10.8.6). Первая и третья части длятся примерно по 8 минут, средняя значительно короче (около 2 минут). Согласно большой аналитической статье об этом опусе, в его заглавие вынесено слово «мир» на трех древних языках – соответственно аккадском, санскрите и латыни¹. Что касается латыни, то это безусловно так, относительно аккадского полной ясности нет, а санскритское *Om* (или *Aum*) многозначнее, чем просто «мир» в любом значении. Этот сакральный слог входит в состав самой священной, таинственной и всеобъемлющей буддийской мантры *Om Mani Padme Hum*; в авторском комментарии сказано, что слог «ОМ обозначает вневещностную истину»². Партитура снабжена следующим подзаголовком: «Три аспекта звука: как первого движения неподвижного, как творческой силы, как слога „ОМ“».

Словосочетание *Konx-Om-Pax* встречается в известной книге Эдуара Шюре (1841–1929) «Великие посвященные», впервые опубликованной в 1889 году, донныне переиздаваемой на множестве языков и, несомненно,

¹ Halbreich H. Analyse de Konx-Om-Pax // Giacinto Scelsi aujourd'hui. Sous la direction de Pierre-Albert Castanet (Actes des journées européennes d'études musicales consacrées à Giacinto Scelsi, 1905–1988. Paris, CDMC, 12–18 janvier 2005). Paris: CDMC, 2008. P. 192. Та же этимология – в статье о Шельси из последнего издания словаря Гроува (2001, автор – Christopher Fox).

² Аннотация к премьере *Konx-Om-Pax*, написанная Шельси в 1970 году, цитируется по: Scelsi G. Les anges sont ailleurs... P. 189.

известной Шельси¹. Со ссылкой на Порфирия, философа-неоплатоника III века, Шюре приводит описание Элевсинской мистерии, из которого следует, что слова *Konx*, *Om*, *Pax* произносятся иерофантом (верховным жрецом) в конце обряда посвящения; после того как они сказаны, внутренний взор посвященного раскрывается, и он становится «видящим навсегда». В примечании к цитате из Порфирия Шюре указывает, что «эти таинственные слова не переводимы на греческий язык. Это доказывает во всяком случае, что они очень древние и происходят с Востока. Вильфорд (полковник Фрэнсис Уилфорд, один из первых британских индологов и знатоков санскрита. – Л. А.) приписывает им санскритское происхождение. *Konx* произошло от *Kansha* и означает предмет самого глубокого желания, *Om* от *Aum* – душа Браммы, а *Pax* от *Pasha* – круг, цикл. Таким образом, верховное благословение Иерофанта Элевсийского означает: да возвратят тебя твои желания к душе Браммы!»².

Название *Konx Om Pax* носит и текст влиятельного в свое время английского оккультиста Алистера Кроули (1875–1947), опубликованный в 1907 году. Если верить Кроули (который, вообще говоря, не производит впечатления эрудита), эти слова – греческий вариант египетского *Khabs am Pekht*, что приблизительно означает «Всеохватывающий свет»³. Как бы то ни было, словосочетание, вынесенное Шельси в заглавие его предпоследнего оркестрово-хорового опуса, имеет отчетливые религиозно-ритуальные и древневосточные коннотации.

Первая часть *Konx-Om-Pax* – та, где, согласно подзаголовку, звук трактуется в аспекте «первого движения неподвижного» – основана на тоне с: повторяющийся основной тон постепенно «обрастает» унтертонами и обертонами, его чистота нарушается микрохроматическими флуктуациями и звуками, чуждыми его обертоновому ряду, но восстанавливается под конец части. В сжатой второй части («звук как творческая сила») энергично разрабатывается тон [f]: движение снизу вверх происходит быстро, на почти сплошном *crescendo*, достигая крайне высокого регистра и экстремального *fortissimo*.

В финале к оркестру присоединяется хор, многократно артикулирующий священный слог *OM*, то и дело вызывая на более высоких этажах хора и оркестра отклик в виде более или менее насыщенного обертонового «нимба» над основным тоном (лишь в срединном разделе хор умолкает, оставляя звучать только высокие инструментальные тембры). Восходящая модель произнесения слога *OM*, по-видимому, соответствует

¹ Он упоминает Шюре в своей автобиографии, перечисляя тех немногочисленных авторов, чьи книги он прочел в период первоначального увлечения восточными религиозными и философскими учениями: Giacinto Scelsi aujourd'hui... P. 57–58.

² Шюре Э. Великие посвященные. Очерк эзотеризма религий. Перевод Е. Писаревой. Калуга: Типография Губернской земской управы, 1914. Книга 7, раздел III.

³ В автобиографии Шельси Кроули не упоминается; соответственно у нас нет надежных свидетельств в пользу того, что Шельси знал его труды. Так или иначе, трудно представить себе, чтобы поздний Шельси относился к Кроули всерьез.

индуистскому представлению: мантра зарождается в животе, затем поднимается к груди, далее к голове и угасает в области макушки. Вначале *ОМ* произносится мужскими голосами на тоне *А* (большой октавы). При последующих произнесениях на «корневое» *А* наращиваются другие звуки, создавая гармонический ореол, который ближе к концу становится особенно богатым. Так, в одном из поздних (шестом, считая от конца) возглашений *ОМ* – и первом из двух показанных в нотном примере Ш-5 – партии хора и дублирующих инструментов складываются в созвучие $A-f-a-h-e^1-gis^1-h^1-cis^2-d^2$ (NB: партии кларнетов нотированы *in C*, партии валторн – *in F*). Легко видеть, что снизу вверх интервалы постепенно сужаются (октавная дублировка основного тона *А–а* не столько нарушает, сколько оттеняет эту закономерность), то есть созвучие смоделировано по образцу обертонового ряда. При этом лишь часть входящих в его состав тонов входят в ряд основного тона – иными словами, результирующее созвучие соотносится с обертоновым спектром основного тона, если можно так выразиться, по касательной. Подобные «возмущения», вообще говоря, неизбежны в практике извлечения музыкального звука, поскольку любой инструмент (включая человеческий голос) наделен конструктивной спецификой, так или иначе воздействующей на чистоту обертонового ряда. Как известно, «возмущающими» призвуками особенно богат тембр низких металлофонов, даже если они (как оркестровые колокола) формально принадлежат к группе инструментов с определенной высотой звука. В приведенном отрывке квазикоколольный основной тон с призвуками моделируется хроматическим кластером A_1-c на нижнем этаже оркестровой партии, у контрабасов и виолончелей *divisi* (его начало в нотном примере не показано). Звуки, чуждые обертоновому спектру [*а*], обеспечивают эффект некоторого «искривления» правильного спектра на верхних этажах фактуры; высокие звуки продолжают вибрировать после отключения более низких фактурных слоев подобно отдаленным отзвукам колокола.

При следующем произнесении слога *ОМ* (вторая страница того же нотного примера Ш-5) по такому же принципу формируется созвучие $a-fis^1-c^2-f^2-a^2$ (у хора и дублирующих инструментов) плюс $c^3-d^3-es^3$ (у кларнетов и гобоя). Основные закономерности те же: созвучие смоделировано по образцу обертонового ряда, но с «возмущениями», нижний слой оркестровой фактуры – по образцу низкого колокола с завуалированным основным тоном A_1 (здесь этот слой существенно шире, чем в предыдущем отрывке, что находит свое отражение в расширении общего диапазона звучания), слои фактуры отключаются поочередно снизу вверх.

Та же модель постепенного наслоения на основной тон и постепенного снятия слоев снизу вверх действует и далее. Не приводя других нотных примеров, заметим, что при следующем (третьем от конца) произнесении сакрального слога она порождает аккорд $A-a-fis^1-c^2-e^2-g^2-a^2-b^2$ – родственный предыдущему, но несколько более чистый с точки зрения спектра основного тона. Предпоследнее, кульминационное произнесение слога содержит призвуки уже и в хоровых партиях – здесь достигается

Handwritten musical score for "Konx-Ot-Rax, часть 3" by Jachinto Schelli. The score is written on multiple staves for various instruments and voices. The top section includes staves for 1^o and 2^o Oboes (OB.), Clarinet (CL.), Clarinet B-flat (CL.B.), Cor Anglais (CR.), Trumpet (TR.), Trombone (TUBE), Saxophone (SISTRO), and Arpa. The middle section includes Soprano (S.), Alto (C.), Tenor (T.), and Bass (B.) voices, with a "TUTTI" marking. The bottom section includes strings (V.I., V.LI., C.B.) and woodwinds (V.I.E., V.LI.E.). The score features various musical notations including notes, rests, dynamics (mf, mp, p, f, max.), and performance instructions like "3 SOLI" and "TUTTI DIV. TAST."

Пример III-5

Konx-Ot-Rax, часть 3

Handwritten musical score for a symphony, featuring various instruments and vocal parts. The score includes the following parts and markings:

- CL.** (Clarinets): Markings include 2° , 4° , 3° , 2° , 1° , 4° .
- CR.** (Cor Anglais): Markings include 2° , 1° , 3° .
- TR.** (Trumpets): Markings include 3° , 2° , 1° .
- BATT.** (Bassoon): Markings include 2 , 1 , 4 , 3 , 2 , 1 , 4 .
- S.** (Soprano): Markings include 1° , 2° , 3° , 4° , 5° , 6° , 7° , 8° , 9° , 10° , 11° , 12° , 13° , 14° , 15° , 16° , 17° , 18° , 19° , 20° .
- C.** (Cello): Markings include 1° , 2° , 3° , 4° , 5° , 6° , 7° , 8° , 9° , 10° , 11° , 12° , 13° , 14° , 15° , 16° , 17° , 18° , 19° , 20° .
- OR.** (Oboe): Markings include 1° , 2° , 3° , 4° , 5° , 6° , 7° , 8° , 9° , 10° , 11° , 12° , 13° , 14° , 15° , 16° , 17° , 18° , 19° , 20° .
- LEGNO** (Woodwinds): Markings include 1° , 2° , 3° , 4° , 5° , 6° , 7° , 8° , 9° , 10° , 11° , 12° , 13° , 14° , 15° , 16° , 17° , 18° , 19° , 20° .
- V. I.** (Violins I): Markings include 1° , 2° , 3° , 4° , 5° , 6° , 7° , 8° , 9° , 10° , 11° , 12° , 13° , 14° , 15° , 16° , 17° , 18° , 19° , 20° .
- V. II** (Violins II): Markings include 1° , 2° , 3° , 4° , 5° , 6° , 7° , 8° , 9° , 10° , 11° , 12° , 13° , 14° , 15° , 16° , 17° , 18° , 19° , 20° .
- C.B.** (Cello/Bass): Markings include 1° , 2° , 3° , 4° , 5° , 6° , 7° , 8° , 9° , 10° , 11° , 12° , 13° , 14° , 15° , 16° , 17° , 18° , 19° , 20° .

Other markings include **TUTTI-DIV. a 3**, **CAMP. CCLIO** (marche de plateau), **mp**, **mf**, **dimin.**, **legno**, **arco**, **pass.**, **4 soli**, **nat.**, **3-PONT.**, **8-PONT.**, **1-PONT.**, **2-PONT.**, **3-PONT.**, **4-PONT.**, **5-PONT.**, **6-PONT.**, **7-PONT.**, **8-PONT.**, **9-PONT.**, **10-PONT.**, **11-PONT.**, **12-PONT.**, **13-PONT.**, **14-PONT.**, **15-PONT.**, **16-PONT.**, **17-PONT.**, **18-PONT.**, **19-PONT.**, **20-PONT.**.

Handwritten musical score for "Пример III-5 (окончание)" by Giacinto Schelbi. The score is written on multiple staves for various instruments and voices. The top section includes woodwinds (1st and 2nd Oboes, 1st and 2nd Clarinets, Cor Anglais, Trumpets, Trombones, and Tuba) and strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass). The bottom section includes vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, and Bass) and a large section for strings with detailed markings for dynamics and articulation. The score is heavily annotated with handwritten notes, including "HUSH", "SENZA SORD.", "TUTTI", "3° SANTI CONTR.", "TAST.", "NAT.", "PONT.", "SOLI", and "SORD.".

наивысшая мера насыщенности спектра. Последнее же произнесение завершается унисоном на А. Мантра возвращается к тому, с чего начиналась. Исходя из подзаголовка партитуры, священное Слово в финале может и должно трактоваться в терминах космогонии – как символ высшей стадии оформления мира.

Konx-Om-Pax смело можно назвать если не лучшим произведением Шельси (на этот счет могут быть разные мнения), то во всяком случае самой гармоничной и «собранной» по архитектонике, самой яркой и разнообразной по колориту и, главное, одной из самых ясных, многогранных и внушительных по концепции из всех его зрелых работ. Если К.Г. Юнг (к которому Шельси относился с уважением¹) прав, и величие произведения искусства определяется тем, насколько внятно, весомо и непосредственно оно передает архетипическое (сакральное, нуминозное) содержание – или, иными словами, насколько убедительно оно повествует о вечных, универсальных, «мировых» вещах, – значит, *Konx-Om-Pax* заслуживает почетнейшего места в ряду выдающихся памятников искусства XX века.

После *Konx-Om-Pax* Шельси не сочинял для оркестра около пяти лет. Его последнее оркестровое произведение, созданное в 1974 году, носит название *Pfhat*, что, по-видимому, следует воспринимать как некое звукоподражание. Более понятен подзаголовок: «Вспышка... – и небо раскрывается!». Партитура предназначена для смешанного хора (без слов) и оркестра с преобладанием духовых и ударных (2.0.3.3.– 5.2.4.3.– 5 ударников, литавры, вибрафон [также челеста], фортепиано, орган.– 0.0.1.8.6.– 60 подвешенных колокольчиков) и состоит из четырех сжатых частей *attacca* общей продолжительностью не больше десяти минут (*Pfhat* короче всех остальных поздних оркестровых партитур Шельси, не исключая одночастного *Hymnos*). В первой и второй частях хор функционирует как оркестровая краска; в первой части – своего рода медленным вступлением для неполного состава исполнителей – ему предписан почти беззвучный шепот, очень короткая вторая представляет собой оркестрово-хоровой кластер, угасающий от *fff* к *ppp*. Третья часть несколько напоминает финал *Konx-Om-Pax*, хотя и в значительно менее масштабном варианте – здесь также основной тон (в данном случае [e]), артикулируемый низкими оркестровыми инструментами и певческими голосами, отдается постепенно разрастающимся эхом в более высоких регистрах. Первые три части *Pfhat* сами по себе достаточно обычны для Шельси и могли бы показаться «повторением пройденного», но финал вносит нечто совершенно новое и неслыханное не только у Шельси, но и, наверно, во всей симфонической литературе, поскольку более чем наглядно рисует картину внезапно раскрывшегося неба: преимущественно темный колорит предшествующих частей вдруг, без всякой подготовки «модулирует» в экстремально высокое тянущееся созвучие флейт, челесты, фортепиано и органа, а остальные оркестранты и все хористы начинают

¹ Giacinto Scelsi aujourd'hui... P. 57.

звонить в подвешенные колокольчики. Так продолжается около двух с половиной – трех минут без каких-либо изменений звуковысотности и динамики. Финал *Pfhat* предстает звуковым образом ярчайшего, но не ослепляющего света, увиденного Данте в верховной сфере рая (ср. Рай, XXXIII:76 и далее): еще одна музыка «о вечном», выполненная простыми, сильными и действенными средствами.

* * *

Параллельно музыке для оркестра Шельси сочинял для меньших инструментальных и вокальных составов и для солирующих инструментов и голосов. По степени насыщенности музыкальной ткани и по методам ее развертывания к большим оркестровым партитурам приближаются опусы (одночастные) для составов, которые в численном отношении можно назвать средними: *Anahit* для скрипки и 18 инструментов (1965), *Anâgâmin* для 12 струнных (1965), *Ohoi* для 16 струнных (1966; материал этой пьесы заимствован из пятичастного Третьего струнного квартета, 1963) и *Natura renovatur* для 11 струнных (1967 – «усиленная» версия Четвертого струнного квартета, 1964).

Одиннадцатиминутный (согласно точному авторскому указанию в партитуре) одночастный скрипичный концерт *Anahit*, с подзаголовком «лирическая поэма, посвященная Венере», – одно из самых известных, часто исполняемых и записываемых произведений Шельси. По утверждению Шельси, *Anahit* – египетский эквивалент Афродиты¹, но в действительности так звали языческую армянскую богиню любви (в настоящее время Анаит – одно из самых распространенных армянских женских имен). Солирующую скрипку сопровождает ансамбль в составе: 2 флейты, басовая флейта, английский рожок, кларнет, бас-кларнет, тенор-саксофон, медь (2.1.2.0) и струнные (0.0.2.2.2). Этот разнородный по своей природе конгломерат тембров используется в качестве деликатного, в основном скорее гомогенного фона для партии скрипки, струны которой настроены следующим образом: $g-g^1-h^1-d^2$ (соответственно гармонии «вращаются» вокруг тональности *G-dur* – естественно, с четвертитоновыми отклонениями). Тон «лирической поэмы» – по преимуществу безмятежный, просветленный, с немногочисленными *crescendi* и акцентированными репликами отдельных инструментов, оттеняющими ровное и мягкое, в крупном плане восходящее течение музыки (партия скрипки начинается с ноты d^2 и завершается на g^3 ; на этом пути, конечно, есть колебания, но общая направленность выражена весьма отчетливо). В зоне «золотого сечения» скрипка остается одна, исполняя технически весьма сложную «каденцию», где каждая из струн ведет собственную линию, ритмически независимую от остальных – нотный пример III-6². Как видно из этого примера, партия скрипки в *Anahit* записана партитурным способом: по отдельному нотоносцу на каждую струну.

¹ Scelsi G. Les anges sont ailleurs... P. 56.

² Пример из *Anahit* приводится по изданию: Salabert. Paris, 1989.

Handwritten musical score for a solo voice (V. solo) and piano accompaniment. The score is divided into four systems, each with a measure number in a box (115, 120, 125). The time signature is 5/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings (mf, p, dolce, sempre mf). The text "NAT." and "ALLA - - - TAST." are written above the staff. The score is written in a handwritten style with some corrections and annotations.

Семиминутная пьеса *Anâgâmin* снабжена подзаголовком «Тот, кто выбирает, возвратиться или нет». В буддийской традиции «анагамином» именуется совершенный буддист, который в будущем воплощении уже не вернется в мир людей: от того, чтобы достичь высшей стадии святости (полного просветления, нирваны), его отделяет только одна ступень. Это произведение, как и *Anahit*, отличается сравнительно умиротворенным тоном. Примерно такая же по объему пьеса с непереводаемым[?] названием *Ohoi* и подзаголовком «Творческие начала» несколько более драматична, но также оканчивается на просветленной ноте. Более значительна пьеса *Natura renovatur*, что в переводе с латыни значит «Природа

Пример III-6
Anahit

обновляется»; ее первоисточник, Четвертый струнный квартет (1964), примечателен тем, что в нем был впервые опробован упомянутый в связи с *Anahit* квазитабулатурный способ записи музыки для струнных, по одному нотоносцу на каждую струну¹, причем струны у всех инструментов настроены со скордатурами (в *Natura renovatur* скордатур нет, партии записаны обычным способом). С точки зрения техники и драматургии Четвертый квартет и *Natura renovatur* подобны многим другим партитурам Шельси: исходная нота (здесь это *c*¹) «обрастает» микрохроматическими вариантами и октавными транспозициями, ритм в отдельных фактурных слоях дробится, местами порождая микрополиритмические наложения, со временем появляются новые интервалы, общий диапазон, ритмическое разнообразие внутри отдельных партий и инвентарь использованных интервалов постепенно возрастают, «под занавес» музыка возносится в самый высокий регистр, и целое завершается успокоением и просветлением, без микрохроматических «диссонансов», *morendo*. Возможно, преобразование звукового пейзажа в последних пяти тактах (см. нотный пример Ш-7², где показана последняя страница партитуры квартетной версии) следует воспринимать именно как символ «обновления природы», упомянутого в заглавии позднейшей редакции для большого струнного ансамбля.

Из других инструментально-ансамблевых опусов Шельси того же периода особого упоминания заслуживают прежде всего *Куа* для кларнета и семи инструментов (английский рожок, бас-кларнет, валторна, труба, тромбон, альт, виолончель) (1959), «Обряды: погребение Ахилла» для четырех ударников (1962), «Обряды: погребение Александра Великого (323 год до н.э.)» для контрафагота, тубы, электрооргана, ударных и контрабаса (1963), «Обряды: погребение Карла Великого (814 год)» для виолончели и ударных (1967) и *Okanagon* для арфы, тамтама и контрабаса (1968). В трехчастном (продолжительностью свыше четверти часа) цикле *Куа*, сочиненном, по-видимому, сразу после этапных «Четырех пьес на одной ноте», партия солирующего кларнета обильно декорирована форшлагами, трелями, тремоло и мордентами; такое изысканное, детализированное мелодическое письмо квазиориентального наклона Шельси культивировал в опусах пятидесятых годов для духовых или с ведущим участием духовых (ср. хотя бы более ранний *Huxos*), но для позднейших оркестровых партитур оно уже не характерно (его отголоски встречаются, к примеру, в тех местах *Hurqualia*, где на первый план выходит унисонное трио тростевых инструментов). Соотношение между кларнетом и его сопровождением достаточно традиционно для концертного жанра: протагонист разворачивает некое повествование, а остальные инструменты вторят ему, вступают с ним в диалог, продолжают его мысли или

¹ Впоследствии Шельси записал или переписал этим же способом некоторые из своих произведений, сочиненных ранее, включая *Manto* для альт-соло (1957) и «Элегию для Ти» для альт-и виолончели (1958).

² Пример из Струнного квартета № 4 приводится по изданию: Salabert. Paris, 1983.

The musical score is for a string quartet, specifically Example III-7 from String Quartet No. 4. It consists of two systems of music, each with four staves labeled (I), (II), (III), and (IV). The key signature is one sharp (F#), indicating G major or D minor. The time signature is not explicitly shown but appears to be 4/4 based on the notation.

System 1 (Measures 225-230):

- Measure 225:** Features a triplet of eighth notes in the first staff, followed by a triplet of sixteenth notes in the second staff. The third staff has a triplet of eighth notes, and the fourth staff has a triplet of sixteenth notes. The dynamic marking *ff* (fortissimo) is present in the second staff.
- Measure 226:** Continues the triplet patterns. The second staff has a *dimin.* (diminuendo) marking. The third staff has a *tr.* (trill) marking.
- Measure 227:** The first staff has a *ff* marking. The second staff has a *dimin.* marking. The third staff has a *tr.* marking.
- Measure 228:** The first staff has a *ff* marking. The second staff has a *dimin.* marking. The third staff has a *tr.* marking.
- Measure 229:** The first staff has a *ff* marking. The second staff has a *dimin.* marking. The third staff has a *tr.* marking.
- Measure 230:** The first staff has a *ff* marking. The second staff has a *dimin.* marking. The third staff has a *tr.* marking.

System 2 (Measures 231-236):

- Measure 231:** The first staff has a *ff* marking. The second staff has a *dimin.* marking. The third staff has a *tr.* marking.
- Measure 232:** The first staff has a *ff* marking. The second staff has a *dimin.* marking. The third staff has a *tr.* marking.
- Measure 233:** The first staff has a *ff* marking. The second staff has a *dimin.* marking. The third staff has a *tr.* marking.
- Measure 234:** The first staff has a *ff* marking. The second staff has a *dimin.* marking. The third staff has a *tr.* marking.
- Measure 235:** The first staff has a *ff* marking. The second staff has a *dimin.* marking. The third staff has a *tr.* marking.
- Measure 236:** The first staff has a *ff* marking. The second staff has a *dimin.* marking. The third staff has a *tr.* marking.

The score includes various musical notations such as triplets, tremolos, and dynamic markings (*ff*, *dimin.*, *mor.*). The measure numbers 225 and 230 are clearly marked at the beginning of their respective systems.

Пример III-7

Струнный квартет № 4

обеспечивают ему фоновую поддержку. Яркая, экстравертно виртуозная партитура *Kua* – несомненно, одна из самых выигрышных во всем творчестве Шельси. Все три пьесы серии «Обрядов», как следует из их заглавий, – картины воображаемых древних ритуалов; их тембровая атмосфера определяется абсолютным преобладанием низких инструментов, из которых то и дело извлекаются нарочито резкие звуки. Характерные для зрелого Шельси длинные тянущиеся звучания выходят на первый план только в третьем из «Обрядов» (посвященном Карлу Великому), где протагонистом выступает виолончель, тогда как в крайних частях триптиха более существенную роль играют остинатные или слегка варьируемые ритмические и мотивные фигуры.

Происхождение названия *Okanagon* не вполне ясно; можно догадываться, что оно как-то связано североамериканским индейским племенем оканаган. Шельси снабдил эту одиннадцатиминутную пьесу подзаголовком «[Эту вещь] следует трактовать как обряд и, если угодно, как биение сердца Земли» („*doit être considéré comme un rite et, si l'on veut, comme le battement du coeur de la Terre*“) и, по-видимому, придавал ей особое значение: в своей автобиографии он посвящает ей сравнительно развернутый комментарий (при том, что о большинстве других опусов, включая самые значительные, он не пишет ничего или почти ничего). В *Okanagon* пристрастие Шельси к низким и резким, «варварским» звучаниям проявляется в особенно концентрированной форме. Арфе предписана четвертитоновая скордатура нижних струн *D*, *G* и *C*, контрабасу – полутоновая скордатура трех струн. Как для арфы, так и для контрабаса, помимо нот определенной высоты (впрочем, в случае арфы это главным образом микрохроматически уменьшенные секунды в самом низком регистре, то есть созвучия, едва ли воспринимаемые как определенные по высоте), предусмотрены перкуссионные звучания – относительно высокие и относительно низкие в зависимости от того, по какой части корпуса инструмента наносятся удары пальцами; кроме того, у арфы предусмотрено *pizzicato* ногтем или плектром по струнам с прижатым к ним металлическим резонатором – в результате последующего «биения» струн о металл получается неопределенное по высоте дребезжание. Из тамтама (большого и очень низкого) наряду с обычными длительно резонирующими звуками извлекаются звуки специфического «хриплого» тембра, получаемые при трении большой треугольной металлической пластины о край инструмента.

Согласно авторской рекомендации, помещенной в начале партитуры, во время исполнения *Okanagon* инструменталистам желательно находиться за ширмой и оставаться невидимыми, чтобы дополнительно подчеркнуть «таинственный характер этой ритуальной музыки». А в упомянутом комментарии из автобиографии Шельси подчеркивает: «звук обязательно должен быть точным – конечно, я имею в виду не высоту <...> а характер звучания. На Востоке каждый удар гонга – особый церемониальный жест: он наносится строго определенным способом, чтобы гонг вибрировал именно так, как нужно. И это относится не только к гонгу:

каждый инструмент следует трактовать особым образом – только так можно добиться <...> точного звука. Запад не владеет этим искусством: наши колокола сами по себе ничуть не уступают гонгам, но звучат только благодаря веревке бедного пономаря. Они не согласуются друг с другом и производят нелепую мешанину, ибо приводятся в действие механическим фактором, совершенно чуждым звуку как таковому, его внутренним законам <...>. Я утверждаю, что наши композиторы, даже самые крупные, и наши самые знаменитые инструменталисты по большей части ничего не знают о сущности звука, поскольку их занимают только отношения между нотами. Что касается *Okanagon*, то здесь необходимо, чтобы все трое музыкантов использовали только такие жесты, которые позволяют звуку проявить свою сущность»¹.

В *Okanagon* трио современных оркестровых инструментов (с факультативным электронным усилением), действительно, звучит как некий конгломерат архаических ритуальных гонгов, трещоток, барабанов и, возможно, каких-то других орудий трудно идентифицируемой природы. По отношению к медленной первой половине эпиграфа «биение сердца Земли» кажется особенно уместным. Представление о том, насколько изощренно эта музыка выглядит на письме, можно судить по первым страницам партитуры, показанным в нотном примере Ш-8².

К середине пьесы темп удваивается, в разделе *Ritmico* тамтам в основном молчит, а контрабас и арфа функционируют как ударяемые кончиками или суставами пальцев перкуSSIONные инструменты: их дуэт стилизован в духе воображаемой первобытной пляски – нотный пример Ш-9.

Далее между двумя типами музыки – условно говоря, перкуSSIONно-танцевальным и более суровым и торжественным – устанавливается некое подобие контрапункта, а ближе к концу первый тип полностью вытесняется вторым: музыка возвращается к исходному состоянию. Во всей музыке XX века немного найдется партитур, в которых столь скуными средствами достигнут такой глубокий и мощный эффект – ассоциация с хтоническими вибрациями, о которых писал Блок, напрашивается сама собой.

В поздней музыке Шельси для 1–4 инструментов действует дифференциация, наметившаяся в его работах конца пятидесятих годов. Музыка, предназначенная для деревянных духовых, обычно наделена рельефным мелодическим рисунком с более или менее явно выраженным «привилегированным» тоном, относительно разнообразной интерваликой и орнаментикой и оживленными пассажами. Характерен двухчастный дуэт флейты и кларнета *Ko-Lho* (1966); отрывки из него – начало и середина первой части, – показанные в нотных примерах Ш-10а и Ш-10б³, обнаруживают французские корни, восходящие к письму для духовых Дебюсси и Вареза (ср. с фрагментами из примеров Ш-3а и Ш-3б, взятыми из значительно более раннего опуса).

¹ Giacinto Scelsi aujourd'hui... P. 201–202.

² Примеры из *Okanagon* приводятся по изданию: Salabert. Paris, 1984.

³ Примеры из *Ko-Lho* приводятся по изданию: Salabert. Paris, 1985.

Пример Ш-8

Meno Lento (♩=52)

4/4 3/4 5/8

15

pp *f* *mf* *pp* *pp* *f* *mf* *pp*

pp *f* *mf* *pp* *pp* *f* *mf* *pp*

20

mf *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*

mf *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*

colpo sulla cassa *colpo c.s.*

f *mf* *pp* *pp* *f* *pp* *pp* *f* *pp*

ff *p* *pp* *ff* *p* *pp* *ff* *p* *pp*

25

colpo c.s. *LEGGNO*

f *mf* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *f* *pp*

ff *p* *pp* *ff* *p* *pp* *ff* *p* *pp*

Пример Ш-8 (продолжение)

4/4 Ritmico ($\text{♩} = 100$)

N.B.: Equilibrare quanto possibile la sonorità dei due strumenti.
 ff sempre per tutti le parti ma con variazioni di intensità e di espressione

90

LEGNO

f

ppp

mor.

CON LE DITA SULLA CASSA ARMONICA

ff sempre

pp

8^a

2/4 3/8 3/4 2/4

95 (sempre molto ritmico, senza cedere)

3 5

p

[N.B. ϕ = con le nocche]

2/4 7/16

100

3

7/16 2/4

105

mp mp pp

N.B.: Rispettare le dinamiche segnate sul testo grammatica in scrivere

FLAUTO

CLARINETTO (DO)

4 = 72

(poco vibr.)

3 5

5

4

ppp p

mp pp

ppp p

mp mf

mf

4

5

2

p

mf

mp

p

mf

f

2

10

3

3

3

mf

mp

mf

p. rub.

f

mp

f

p - mf
(legato)

Пример Ш-10а
Ko-Lho

Handwritten musical score for 'L'Espresso' by Debussy, measures 30-44. The score is written on two staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The tempo changes from 'poco movendo' to 'a tempo' at measure 30. The key signature has one sharp (F#). The score includes measures 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, and 44. Dynamic markings include mf, pp, p, piu p, mp, f, and pp. There are also markings for '5', '8', and '4' which likely refer to fingerings or measure counts. The score is handwritten and shows signs of being a working draft.

Пример Ш-106
Ко-Lho

Между тем в музыке того же периода для смычковых преобладает фактор *Klangfarbenmelodie*, звуковысотный профиль меняется в основном медленно, линии изобилуют микрохроматическими интервалами, заметную роль играют приемы изменения тембра, включая различные сурдины (струнные квартеты № 2–4, 1961–1964, *Duo* для скрипки и виолончели, 1965, «Радуга» для 2 скрипок и «Окрыленная душа / Открытая душа» для скрипки, 1973, «Волшебная река» для виолончели, 1974, и др.; энергичная первая часть диптиха «Ночи» для контрабаса соло, 1972, – скорее исключение, подтверждающее правило). Самые значительные из сольных инструментальных опусов Шельси созданы для смычковых соло: это «Трилогия. Три возраста человека» (*Trilogia. I tre stadi dell'uomo*) для виолончели и *Xnoybis* для скрипки.

Первые две части «Трилогии» были сочинены еще в «средний» период творчества Шельси, то есть до «Четырех пьес на одной ноте», в 1956–1957 годах. Первая часть именуется *Triphon*, «Молодость – Энергия – Драма», вторая – *Dithome*, «Зрелость – Энергия – Мысль». Третья часть, *Ygghur*, «Старость – Воспоминания – Катарсис – Освобождение», появилась только в 1965 году. Части могут исполняться по отдельности, каждая длится около 15 минут (трилогия в целом – самый длинный из всех инструментальных опусов Шельси). Первая и последняя, в свою очередь, выполнены в трехчастной форме, средняя формально неделима. Стилистические различия между «Молодостью» и «Зрелостью» с одной стороны и «Старостью» с другой достаточно велики и, по-видимому, обусловлены не только эволюцией стиля Шельси в ключевые годы его творчества – отходом от сравнительно экстенсивного письма, концентрацией на углубленном исследовании отдельного звука, – но и программной идеей цикла: каждая из частей – бурная первая, богатая контрастами, попеременно сосредоточенная и напористая вторая и спокойная, созерцательная третья – адекватно выражает суть соответствующей стадии человеческой жизни. Молодости подобают широкие скачки, быстрые пассажи, внезапные перепады динамики, тембра и темпа; зрелость в целом сдержаннее и целеустремленнее, но позволяет себе импульсивные резкие жесты; старость же должна воздерживаться от любых «излишеств», ее голос звучит в основном слабо, порой невнятно (очень частые микрохроматические сдвиги). Тембровую специфику крайних разделов первой части определяет специальная металлическая сурдина на двух нижних струнах: благодаря ее вибрациям эти струны издадут призывки, похожие на гудение симпатических струн индийского ситара. Вторая часть построена как целостный монолог, где фазы наибольшей ритмической активности и полифонической насыщенности достигаются незадолго до и вскоре после архитектурного центра, тогда как остальная музыка носит характер сосредоточенного, местами беспокойного размышления. В финале, занесенном на бумагу уже после Четвертого квартета и *Anahit*, партия каждой струны записана на отдельном нотоносце; результирующая ткань, где каждая струна ведет свою линию независимо от других, при всей своей кажущейся статичности весьма сложна для воспроизведения. Струны настроены со скордатурами,

что позволяет извлекать из инструмента созвучия, труднодоступные при обычной настройке, прежде всего разнотембровые унисоны, которые затем «расползаются» по микрохроматическим интервалам. По ходу партитур используются всевозможные перкуссионные эффекты, включая удары по струне и «царапанье» струны плектром. Заключительный катарсис ознаменован подъемом в высокий регистр и постепенным «истаиванием» звука. Трехчастный пятнадцатиминутный скрипичный цикл *Xhoybis*, с подзаголовком «Сила, возносящая энергию к духу» („*La potenza ascendente dell'energia verso lo spirito*“), также содержит скордатуры, записан на нескольких нотоносцах и по характеру письма аналогичен финалу «Трилогии» и особенно скрипичной партии *Anahit*: процесс восхождения энергии к духу осуществляется с участием минимального числа разновысотных звуков, в медленном и не прерывающемся (кроме как в паузах между частями) движении, но при исключительном разнообразии микрохроматических «модуляций», мелких ритмических сжатий и расширений, артикуляционных штрихов.

Из произведений позднего Шельси, предназначенных для струнных, особого упоминания заслуживают также *Ko-Tha*, «три танца Шивы» для гитары (1967; позднее, уже в 1970-х, Шельси переложил этот триптих для контрабаса и для виолончели с шестью струнами, сконструированной по заказу Фрэнсис-Мари Уитти), и обнаруженные посмертно *Dharama* для виолончели и контрабаса и *Kshara* для двух контрабасов (оба дуэта – 1975 года). В *Ko-Tha* гитара трактуется преимущественно не как струнный, а как ударный инструмент. Исполнитель держит ее горизонтально на колене, так, чтобы можно было быстро переходить от зашипывания струн, бряцания или ударов ладонью по струнам (используются только открытые струны) к ударам кончиками пальцев, суставами пальцев или ногтями по корпусу инструмента или по струнодержателю; на верхнем из двух нотоносцев записана струнная партия, на нижнем – перкуссионная. В качестве иллюстрации приведем начало второго из трех танцев индуистского божества, созидателя и разрушителя, важнейшими атрибутами которого выступают лютня вина и барабанчик дамару, символизирующий изначальные ритмы и вибрации Вселенной, – нотный пример Ш-11¹.

Заглавие первого из двух дуэтов для низких струнных, *Dharama*, созвучно санскритскому слову «дхарма» (буквально «то, что поддерживает», в более распространенном смысле – закон, религия), заглавие второго, *Kshara*, указывает на род снадобья или тип лечения. Первый дуэт одночастен и длится около 10 минут, второй, несколько более длинный, состоит из трех неконтрастных частей. При сочинении обоих дуэтов Шельси, похоже, вдохновлялся горловым пением тибетских монахов, когда один и тот же голос, речитируя священные тексты, одновременно издает глубокий основной тон и его обертоны. Музыка Шельси предстает инструментальным вариантом такого пения.

¹ Пример из *Ko-Tha* приводится по изданию: Salabert. Paris.

[illegible]

Пример Ш-11

Ko-Tha

Поздний Шельси почти не писал для клавишных инструментов, но в 1974 году сочинил *Aitsi* для фортепиано с факультативным электронным усилением и *In nomine lucis* («Во имя света») в двух версиях – для электрооргана, настроенного обычным образом (*In nomine lucis I*), и для электрооргана с микрохроматической настройкой (*In nomine lucis V*; о существовании версий II, III и IV ничего не известно). Шестиминутную пьесу *Aitsi* можно смело назвать самой «минималистической» композицией Шельси. Она открывается нотой f^1 , которую пианист должен держать на педали 20 секунд (при наличии электронного усиления ассистент контролирует деформацию сигнала); весь дальнейший материал состоит из различных по длительности и громкости (но преимущественно в динамике не ниже *forte*) повторений той же ноты, обрастающей кластерами различной плотности и октавными удвоениями. В конце жизни Шельси переложил *Aitsi* для струнного квартета, обогатив исходный материал вибрациями и тембровыми деформациями, и посвятил этот квартет, пятый по счету, памяти своего друга Анри Мишо, умершего в 1984 году. Но последней композиторской работой Шельси стал не Пятый квартет, а написанная в год смерти простая и трогательная, гомофонная по фактуре и «пантоманальная» по гармоническому языку миниатюра «Прощание» (*Un adieu*).

Среди вокальных произведений позднего Шельси наиболее заметны опусы без словесного текста или со «словами» на несуществующем языке, наделенные «варварской» аурой, пересыпанные междометиями, с напевами узкого диапазона, нетемперированными интервалами, контрастами обильного *vibrato* и плоского *non vibrato*, выкриками, хрипами и другими невокальными звучаниями. Помимо нескольких небольших пьес для голоса и двух голосов *a cappella* таковы два масштабных цикла: *Khoom*, «Семь эпизодов ненаписанной истории о любви и смерти в одной далекой стране» для сопрано, валторны, струнного квартета и двух ударников (1962) и «Песни Козерога» для сопрано с эпизодическим использованием инструментов (20 песен, 1962–1972). Если «Песни Козерога», в которых первобытное, «шаманское» начало подчеркивается особенно настойчиво, могут исполняться по отдельности, то семичастный цикл *Khoom* достаточно целен. Даже без поясняющего авторского подзаголовка ясно, что он представляет собой именно «историю о любви и смерти» (или, если угодно, о «любви и жизни женщины»): от робкого объяснения или признания в первой части, через экстатическую радость второй (здесь аккомпанемент, с остinato ударных и возгласами валторны, живо напоминает сочетание двустороннего цилиндрического барабана *дхола* и пронзительной зурны, характерное для традиционной армянской танцевальной музыки), лирические излияния третьей и четвертой, постепенное нарастание тревоги и генеральную кульминацию в пятой и ламентошестой – к резиняции и оцепенению в финале. По стилю и настроению последним частям *Khoom* родственна семиминутная пьеса *Prânam I* для женского голоса, 12 инструментов (8 духовых и струнный квартет) и магнитофона. «Пранам» – традиционное индийское приветствие; названное таким образом произведение Шельси посвятил памяти близкого ему по

духу греческого композитора Яни Христу¹ и его жены, погибших в автомобильной катастрофе.

На заключительном этапе своей творческой жизни Шельси написал несколько хоровых пьес квазиритуального характера, также без внятных словесных текстов. Трехчастный цикл *TKRDG* для мужских голосов, электрогитары и ударных (1968) выдержан преимущественно в резкой, агрессивной манере, тогда как музыка «литургий» *Sauh I* и *Sauh II* для женских голосов *a cappella* (1973) пластична и сдержанна – в ней явно подчеркнут мягкий, женственный элемент. То же можно сказать и о миниатюре для женских голосов *Yliam* (1964), которая, впрочем, отличается более вязкой фактурой и светлым колоритом – голоса подолгу находятся в самом высоком регистре, при этом динамика редко достигает *forte*². Другую – в сущности противоположную – линию в вокальном творчестве Шельси составляют духовные пьесы католической традиции на основе старинных церковных ладов: «Три духовные песни» (*Angelus, Requiem, Gloria*) для 8 голосов *a cappella* (1958), три латинские молитвы (*Ave Maria, Pater noster, Alleluja*) для унисонного хора или голоса соло (1970) и «Антифоны (на имя Иисус)» для тенора и мужского хора (1970). В первой из названных партитур, созданной незадолго до «перелома» 1959 года, ладовые структуры завуалированы густой полифонией, местами переходящей в гетерофонию, тогда как строго монодичные латинские молитвы стилизованы под григорианский *cantus planus*, а «Антифоны», где монодия перемежается гоморитмической диафонией, – под ранний органум; только некоторые мелодические ходы (впрочем, не выходящие за пределы диатоники) свидетельствуют о том, что это не аутентичные песнопения VIII–XI веков. Если «Три духовные песни» до некоторой степени предвосхищают стиль *Stabat mater* Пендерецкого (1962), где модальные звукоряды взаимодействуют с «сонористической» хоровой фактурой, то два более

¹ Подобно Шельси, Яни Христу (1926–1970) происходил из богатой семьи со старыми культурными традициями. Наряду с музыкальным он получил блестящее гуманитарное образование: изучал философию в Кембридже у Людвиг Витгенштейна и Бертрана Расселла, посещал в Цюрихе лекции Юнга по глубинной психологии. Заметная особенность зрелой музыки Христу – активная остиная ритмика, пробуждающая, согласно «юнгианским» представлениям, первичные человеческие эмоции, укорененные в коллективном бессознательном. В последние годы жизни Христу написал или набросал свыше 100 коротких сценариев под общим названием *Anaparastasis* («Воспроизведение»). Каждый из них – вновь по Юнгу – воспроизводит ту или иную архетипическую ситуацию и рассчитан на то, чтобы стимулировать бессознательные («глубинно-психологические») реакции исполнителей. Большую часть существующей музыки Христу считал подверженной соблазнам «красивости» и «изощренности» и, следовательно, порочной; такая музыка, по Христу, неспособна в полной мере проявить стихийную силу, преобразующую ординарное время–пространство в духовное.

² Возможно, заглавие *Yliam* следует понимать как вариант термина *ylem*, используемого в физике с конца 1940-х годов для обозначения первичной мешанины протонов, нейтронов и электронов, из которой возникла Вселенная. Позднее (в 1972 году) Штокхаузен создал опус для 19 исполнителей, который так и называется – *Ylem*.

поздних опуса ныне могут восприниматься как подступы к «духовному минимализму» Арво Пярта, Гейвина Брайерса и Джона Тавенера.

* * *

Последние три десятка лет своей жизни, совпавшие с поздним, самым продуктивным творческим периодом и последующим спадом композиторской активности, Шельси вел в основном малозаметное существование, однако степень его изоляции от музыкальной и культурной жизни, по-видимому, не следует преувеличивать. Он посещал концерты новой музыки, выезжал на премьеры своих произведений, общался с близкими по духу музыкантами, в число которых входили упомянутый Яни Христу, видный итальянский адепт дармштадтского авангарда, руководитель ансамбля *Nuova Consonanza* Франко Эванджелисти (1926–1980; *post factum* Шельси посвятил его памяти свой органный опус 1974 года *In nomine lucis*), американцы Ф. Жевски¹, Э. Карпен²,

¹ Фредерик Жевски (Rzewski, р. 1938) учился в Гарвардском и Принстонском университетах, входил в круг друзей и единомышленников Кейджа, в 1960 году переехал в Италию, где продолжил обучение у Даллапиколо и начал выступать как пианист. Первым исполнил, в частности, виртуознейший *Klavierstück X* Штокхаузена (во 2-й редакции, 1962) и несколько опусов Шельси. Преподавал в Льежской консерватории (1977–2003) и в других учебных заведениях Европы и США. Пройдя через увлечение серийной техникой и отдав дань экстравагантным, мнимо наивным опытам, призванным «встряхнуть» и шокировать аудиторию, стал писать подчеркнуто традиционным языком, часто на основе народных и популярных мелодий. Самое известное произведение Жевски – 36 вариаций для фортепиано на песню чилийского композитора-коммуниста Серхио Ортеги «Когда народ един, он непобедим!» (*El pueblo unido jamás será vencido!*, 1975): капитальный образец пианистического «большого стиля», рассчитанный на первоклассных виртуозов и, безотносительно к своей идейной подоплеке, обнаруживающий преемственные связи с «Диабелли-вариациями» Бетховена, «Симфоническими этюдами» Шумана и «Вариациями на тему Паганини» Брамса.

² Элвин Карпен (Curran, р. 1938) учился у Эллиотта Картера в Йельском университете, затем в Западном Берлине, посещал курсы новой музыки в Дармштадте. В 1965 году обосновался в Риме, где вместе с Жевски и Ричардом Тейтелбаумом организовал группу живой электроники и коллективной импровизации *Musica Elettronica Viva*, в 1975–1980 годах преподавал вокальную импровизацию в римской Академии театрального искусства. В 1991–2006 – профессор композиции Миллс-колледжа (Окленд, Калифорния). Считает Шельси одним из своих главных учителей (наряду с Картером, Кейджем, Фелдманом). По словам Каррена, его «музыка очень проста и состоит из Мелодии, Гармонии, Ритма, Пространства, Времени и Природы». Организуя первые три из этих элементов, Карпен свободно черпает из опыта всех упомянутых учителей, а также блюза, джаза, авангарда, минимализма, всевозможной этнической и популярной музыки. Пространственный аспект разнообразно эксплуатируется в «пленэрных» композициях (перформансах и инсталляциях) Каррена для постановки на озерах и площадях, в портах, садах и парках, карьерах, пещерах, местах археологических раскопок и т.п. Самая известная работа Каррена – «Хрустальные псалмы» (*Crystal Psalms*) памяти жертв Холокоста для 7 хоров и инструментальных ансамблей, играющих под управлением 7 дирижеров одновременно в 7 европейских городах и координируемых по радио (1988).

М. Фелдман¹, а с начала 1970-х – молодые французские композиторы Жерар Гризе (1946–1998) и Тристан Мюрай (р. 1947), находившиеся в Риме по стипендии Института Франции. Впоследствии Гризе, Мюрай и некоторые другие музыканты их круга, развивая воззрения Шельси на природу звука, пришли к идее так называемой спектральной музыки. Представление Шельси о звуке как живом, сложно устроенном развивающемся организме было переведено ими в плоскость тонкого научного («спектрального») анализа с использованием новейшей измерительной аппаратуры. Здесь не место давать развернутую характеристику спектральной музыки и творчеству ведущих приверженцев этого направления²; мы едва ли сильно погрешим против истины, если заметим, что вся спектральная музыка, буквально как дуб в желуде, заключена в таких поздних партитурах Шельси, как *Hurqualia*, *Aiôn*, *Hymnos*, *Uaxuctum*, *Konx-Om-Pax*, *Okanagon*, *Dharana* или *Kshara*. Несомненно, Гризе и его коллеги способствовали тому, что музыка Шельси в последнее десятилетие его жизни, особенно после того, как он заключил контракт с авторитетным парижским издательством Salabert (1982), стала регулярно появляться в программах ведущих западноевропейских фестивалей современной музыки: в 1984–1986 годах во Франции, Нидерландах и Западной Германии состоялись премьеры большинства его оркестровых опусов 1960–1970-х.

В круг общения Шельси входили и исполнители – в частности, певица Митико Хираяма, скрипач Деви Эрлих, виолончелистка Фрэнсис-Мари Уитти, контрабасистка Жоэль Леандр, контрабасист Фернандо Грилло, флейтистка Карин Левин, пианистка Марианне Шрёдер. Некоторые из них – прежде всего, по-видимому, Хираяма, Уитти и Грилло – оказали на творчество Шельси особенно значительное влияние, поскольку он написал или переработал ряд своих опусов специально в расчете на их мастерство и индивидуальность.

Позиция самопровозглашенного посредника или «почтальона», воспринимающего и передающего послания из миров иных, предопределила некоторые особенности творческого поведения Шельси, которые после его смерти стали предметом активной дискуссии и до известной степени повлияли на его посмертную репутацию. Общение с «мирами иными» происходило у Шельси в процессе медитации и импровизирования на фортепиано, а с конца пятидесятих годов – на электронном клавишном инструменте ондиоле (устарелой разновидности волн Мартено).

¹ Один из крупнейших и своеобразнейших художников своего поколения, Мортон Фелдман (1926–1987) был близок Шельси своим отношением к творчеству как к спонтанной, интуитивной деятельности, несовместимой с какими бы то ни было теоретическими системами, интеллектуальными построениями и идейным содержанием. Но в отличие от Шельси Фелдман сочинял музыку тихую, обычно прозрачную по фактуре и почти начисто лишенную внутренней напряженности и драматизма.

² О спектральной музыке см., в частности: *Fineberg J.*, ed. *Spectral Music // Contemporary Music Review*. 2000. Vol. 19 (2–3); *Шутко Д.* Первые рецепты спектральной композиции: Жерар Гризе // Музыкальная Академия. 2000, № 4.

Конструкция ондиолы позволяла получать *glissandi*, *vibrato*, четвертитоны, а также варьировать тембр. Свои импровизации, в которых нередко участвовали и другие музыканты, Шельси записывал на магнитофон, а затем специально нанятые ассистенты переводили эти записи в ноты. Судя по всему, самым главным из таких ассистентов (или, как их принято называть, «негров») был Вьери Тозатти (1920–1999) – композитор с достаточно высокой профессиональной репутацией и консервативными взглядами, далекий от новейших течений. Очень скоро после смерти Шельси он дал интервью, опубликованное под вызывающим названием «Джачинто Шельси – это я»¹: согласно Тозатти, Шельси всю жизнь играл в детские игры, не имеющие никакого художественного значения, тогда как он, Тозатти, за щедрую плату аккуратно оформлял результаты этих игр в виде профессионально выполненных, тщательно детализированных партитур. Тозатти работал на Шельси с конца 1940-х до конца 1960-х; по-видимому, в этот же период и позднее у Шельси были и другие «негры».

Откровения Тозатти вызвали определенный резонанс: пресса тиражировала образ Шельси как высокородного сноба и дилетанта, имитирующего оккультные и авангардные устремления, дабы замаскировать свой поверхностный и любительский подход к творчеству. Однако полемика вокруг авторства Шельси быстро сошла на нет: какими бы спорными ни были методы Шельси, нет оснований сомневаться в том, что он внимательно контролировал работу ассистентов, зафиксированные на бумаге тексты его произведений адекватно отражают его творческие намерения и представляют совершенно оригинальный художественный мир². Не писать ноты самому – эту установку Шельси, вероятно, можно трактовать не как проявление дилетантизма, а как особую этическую позицию, вытекающую из его функции посвященного, носителя высшей истины, своего рода Моисея. Тозатти же оказался подходящим Аароном – пусть нестойким и неспособным к подлинному пониманию, но ведь таким был и библейский Аарон. В радиобеседе 1987 года Шельси выразил свое отношение к нотному письму забавной фразой: «Ноты, ноты – не более чем одежда, наряды. Но то, что находится под одеждой, обычно интереснее, не так ли?»³.

¹ *Tosatti V. Giacinto Scelsi c'est moi // Giornale della musica. 1989. No. 35 (1).*

² См. статью известного дирижера, первого исполнителя *Aiôn* Золтана Пешко, в которой дан достаточно развернутый и объективный комментарий к полемике вокруг аутентичности композиторского наследия Шельси: *Pesko Z. Giacinto Scelsi. En voyage après dictée // InHarmoniques. 1991. No. 7 (Janvier) (Musique et authenticité). Paris: Librairie Séguier, IRCAM–Centre Georges Pompidou. P. 155–170.* Домашние, технически несовершенные магнитофонные записи импровизаций Шельси на фортепиано и ондиоле сохранились, и проверка их соответствия партитурам не составляет проблемы. Стоит, впрочем, отметить, что все эти импровизации коротки (от трех до пяти минут) и, как правило, могут в лучшем случае считаться лишь очень приблизительными эскизами будущих композиций. См. также: *Skupin R. Giacinto Scelsi i jego muzyka – mity i rzeczywistość // Ruch muzyczny. 2008. No. 10.*

³ *Scelsi G. Les anges sont ailleurs... P. 64.*

Автор «Октолога», придававший числу «восемь» мистическое значение, заранее предсказал дату своей смерти: 8.8.88. Восьмого августа 1988 года он впал в кому и на следующее утро скончался. Посетителям его мемориальной квартиры на улице Сан-Теодоро рассказывают такую историю: Шельси, веривший, как и положено буддисту, в метемпсихоз, был убежден, что его душа переселится в пальму, которую очень хорошо видно из его окна – медитируя, Шельси часто отождествлял себя с этим деревом, стремясь вобрать в себя его «возрастающую природную силу»¹. После смерти Шельси пальма начала стремительно чахнуть; спустя несколько месяцев ее состояние казалось безнадежным, и ее решили срубить, но она вдруг ожила и доныне украшает Палатинский холм. *Se non è vero, è ben trovato*.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ ДЖАЧИНТО ШЕЛЬСИ²

Произведения с участием оркестра и больших инструментальных ансамблей (свыше 10 музыкантов)

- «Ротационная машина» (*Rotativa*), версия для 3 фортепиано, духовых и ударных, 1929 или 1930. Первое исполнение – декабрь 1931, Париж, дирижер Пьер Монте Увертюра для оркестра, 1934. Первое исполнение – 1934, Женева, дирижер Эдмон Аппиа
- Симфонietta для оркестра, 1932. Первое исполнение –?, Лондон, дирижер Генри Вуд
- Концертино для фортепиано с оркестром, 1934
- Прелюдия, ариозо и fuga для оркестра, 1936. Первое исполнение – 1938 или 1949, Рим, дирижер Карло Мария Джулини
- Баллада для виолончели с оркестром, 1945 (редакция произведения для виолончели с фортепиано, 1943[?])
- Интродукция и fuga для струнных, 1945. Первое исполнение – 1949, Рим, дирижер Карло Мария Джулини
- «Рождение Слова» (*La nascita del Verbo*), кантата для хора и оркестра, текст композитора, 1948. Первое исполнение – ноябрь 1949, Париж, дирижер Роже Дезормьер
- «Четыре пьесы (на одной ноте каждая)» (*Quattro pezzi [ciascuno su una nota sola]*) для оркестра из 26 инструменталистов, 1959. Первое исполнение – декабрь 1961, Париж, дирижер Морис Лё Ру
- Hurqualia*, «Иное царство» для оркестра и 3 групп инструментов с электронным усилением, 1960. Первое исполнение – июнь 1986, Амстердам, дирижер Артуро Тамайо
- Aiôn*, «Четыре эпизода одного дня Брахмы» для оркестра, 1961. Первое исполнение – октябрь 1985, Кёльн, дирижер Золтан Пешко
- Chukrum* для струнных, 1963

¹ Scelsi G. Les anges sont ailleurs... P. 76.

² Основной источник информации о прижизненных первых исполнениях музыки Шельси – Scelsi G. Les anges sont ailleurs... P. 265ff.

- Hymnos* для 2 оркестров и органа, 1963. Первое исполнение – 1984, Анже, дирижер Бернар Сутрб
- Anahit*, «Лирическая поэма, посвященная Венере» для скрипки и 18 инструментов, 1965. Первое исполнение – 1966, Афины, солист Деви Эрлих
- Anâgâmin*, «Тот, кто выбирает, вернуться или нет» для 12 струнных, 1965. Первое исполнение – 1965, Неаполь, дирижер Пьеро Гуарино
- Uaxiutum*, «Легенда о городе индейцев майя, уничтоженном ими по религиозным соображениям» для хора (без слов) и оркестра в составе: 3 кларнета, медные, сistr, 7 ударников, литавры, вибрафон, волны Мартено и 6 контрабасов, 1966. Первое исполнение – октябрь 1985, Кёльн, дирижер Ганс Цендер
- Ohoi*, «Творческие начала» для 16 струнных, 1966
- Natura renovatur* («Природа обновляется») для 11 струнных, 1967 (на основе Струнного квартета № 4, 1964). Первое исполнение – сентябрь 1969, Венеция, оркестр I Solisti Veneti, дирижер Клаудио Шимоне
- Konx-Om-Pax*, «Три аспекта звука: как первого движения неподвижного, как творческой силы, как слога „ОМ“» для хора (без слов), оркестра и органа, 1969. Первое исполнение – февраль 1986, Франкфурт-на-Майне, дирижер Ганс Цендер (премьера этого произведения на Венецианском биеннале 1970 года была отвергнута автором как неудовлетворительная)
- Pfhat*, «Вспышка... – и небо раскрывается!» для хора (без слов), оркестра, органа и 60 подвешенных колокольчиков, 1974. Первое исполнение – февраль 1986, Франкфурт-на-Майне, дирижер Ганс Цендер

Для клавишных инструментов (1 фортепиано, если не указано иное)

- «Ротационная машина» (*Rotativa*), версия для 2 фортепиано, 1929 или 1930
- 47[?] прелюдий, 1930–40. Первое исполнение 24 прелюдий (1936–40) – 1943, Берн, Пина Поцци
- Сюита № 2 «12 малых пророков» (*I dodici profeti minori*), 1934[?]
- Токката, 1934. Первое исполнение – 1938, Рим, Никита Магалов
- 4 поэмы: «Земля в последний раз» (*Une dernière fois la terre*), «Как крик пронзает мозг» (*Comme un cri traverse un cerveau*), «Путь сновидения» (*Chemin du rêve*), «Кончина поэта» (*Passage du poète*), 1934–37[?]. Первое[?] исполнение – 1937, Рим, Никита Магалов
- Сюита № 5 «Цирк» (*Il Circo*), 1935
- Каприччо, 1935. Первое исполнение – 1944, Лозанна, Дениз Бидаль
- Сюита № 6 «Прихоти Ти» (*I capricci di Ty*), 1938–1939
- Сюита № 7, 1939
- «Испания» (*Hispania*), триптих, 1939
- Соната № 2, 1939. Первое исполнение – февраль 1979, Лондон, Айвар Микашов
- Соната № 3, 1939
- Вариации и фуга, 1940[?]. Первое[?] исполнение – 1944, Берн, Дениз Бидаль
- Соната № 4, 1941. Первое исполнение – 1944, Лозанна, Никита Магалов
- Сюита № 8 *Bot-Ba*, «Тибетские ритуалы, молитвы и танцы», 1952. Первое исполнение – 1977, Миддельбург, Джефффри Мэдж
- «Четыре иллюстрации» (*Quattro illustrazioni*), «Четыре иллюстрации превращений Вишну» 1953. Первое исполнение – декабрь 1977, Рим, Айвар Микашов

- «Пять заклинаний» (*Cinque incantesimi*), 1953. Первое исполнение – 1972, Рим, Фредерик Жевски
- Сюита № 9 *Ttai*, «Ряд эпизодов, поочередно выражающих время – или, точнее, время в движении, и человека, символом которого служат соборы и монастыри...», 1953. Первое исполнение – 1976, Рим, Фредерик Жевски
- Сюита № 10 *Ka*, «Слово „Ка“ имеет много смыслов, но главный из них – „сущность“», 1954. Первое исполнение – 1977, Рим, Фредерик Жевски
- «Музыка действия» (*Action Music*), 1955
- Сюита № 11, 1956
- Aitsi*, с электронным усилением, 1974. Первое исполнение – 1980[?], Рим, Айвар Микашов
- In Nomine Lucis* («Во имя света»), в двух версиях: I для обычного органа, V для микрохроматического, 1974. Первое исполнение – 1981, Стокгольм, Эрик Лундквист
- «Прощание» (*Un adieu*), 1988. Первое исполнение (посмертное) – 1988, Дармштадт, Марианне Шрёдер

Другая инструментальная музыка

- «Дорога сердца» (*Chemin du coeur*) для скрипки и фортепиано, 1929. Первое исполнение – 1929, Рим, Нильде Пиньятели (скрипка)
- «Диалог» (*Dialogo*) для виолончели и фортепиано, 1932. Первое исполнение – 1936, Рим
- Соната для скрипки и фортепиано, 1935. Первое исполнение – 1936, Рим
- Фортепианное трио, 1936. Первое исполнение – 1937, Рим
- Фортепианное трио № 2, 1939. Первое исполнение – 1944, Лозанна
- Баллада для виолончели и фортепиано, 1943[?]. Первое исполнение – 1945[?], Лозанна
- «Импровизация» (*Improvviso*), ария и финал для скрипки и фортепиано, 1947. Первое исполнение – 1947, Рим, Пина Кармирелли (скрипка)
- Струнный квартет № 1, 1944. Первое исполнение – 1948, Рим
- «Маленькая сюита» (*Piccola suite*) для флейты и кларнета, 1953
- Дивертисмент № 2 для скрипки, 1954. Первое исполнение – 1957, Париж, Деви Эрлих
- «Молитва за тень» (*Pregghiera per un'ombra*) для кларнета, 1954
- Rwyl* для флейты, 1954. Первое исполнение – 1957, Рим, Северино Гаццеллони
- Quaays* для альтовой флейты, 1954
- 3 этюда для малого кларнета *in Es*, 1954
- Дивертисмент № 3 для скрипки, 1955. Первое исполнение – 1958, Женева, Деви Эрлих
- «Целокант» (*Coelocanth*) для альты, 1955
- «Гиксос» (*Huxos*) для альтовой флейты, гонга и колокольчика, 1955
- Дивертисмент № 5 для скрипки, 1956
- Ixor* для кларнета или гобоя, 1956. Первое исполнение – ?, Рим, Билл Смит (кларнет)
- 4 пьесы для трубы, 1956
- 3 пьесы для басовой трубы или сопрано-саксофона, 1956
- 4 пьесы для валторны, 1956
- 3 этюда для альты, 1956

- 3 пьесы для тромбона, 1956. Первое исполнение – 1975, Рим, Джанкарло Скьяф-фини
- Triphon*, «Молодость – Энергия – Драма», 1-я часть цикла «Трилогия. Три возраста человека» (*Trilogia. I tre stadi dell'uomo*) для виолончели, 1956. Первое исполнение (в составе всей трилогии) – 1976, Комо, Фрэнсис-Мари Уитти
- Manto*, 3 пьесы для альты (№ 3 – для альтистки, которая также поет), 1957. Первое исполнение –?, Париж, Женеви́ев Ренон
- Dithome*, «Зрелость – Энергия – Мысль», 2-я часть цикла «Трилогия. Три возраста человека» (*Trilogia. I tre stadi dell'uomo*) для виолончели, 1957. Первое исполнение (в составе всей трилогии) – 1976, Комо, Фрэнсис-Мари Уитти
- Rucke di guck* для флейты-пикколо и гобоя, 1957
- «Элегия для Ти» (*Elegia per Tu*) для альты и виолончели, 1958
- «Предзнаменования» (*I presagi*) для тенор-саксофона, 8 медных духовых и ударных, 1958
- Струнное трио, 1958
- Kua* для кларнета и 7 инструментов (английский рожок, бас-кларнет, валторна, труба, тромбон, альт, виолончель), 1959. Первое исполнение –?, Стокгольм, дирижер Зигфрид Науман
- Струнный квартет № 2, 1961. Первое исполнение – 1962[?], Рим, Гомес-квартет
- «Обряды: погребение Ахилла» (*Riti: i funerali d'Achille*) для ударных (4 исполнителя), 1962
- «Обряды: погребение Александра Великого (323 год до н.э.)» (*Riti: i funerali d'Alessandro Magno [323 BC]*) для контрафагота, тубы, электрооргана, ударных и контрабаса, 1963
- Струнный квартет № 3, 1963. Первое исполнение – 1968, Рим, Quartetto di Nuova Musica
- Xnouybis*, «Сила, возносящая энергию к духу» для скрипки, 1964. Первое исполнение – 1964[?], Париж, Деви Эрлих
- Струнный квартет № 4, 1964. Первое исполнение – 1966[?], Афины, Quartetto di Nuova Musica
- Ygghur*, «Старость – Воспоминания – Катарсис – Освобождение», 3-я часть цикла «Трилогия. Три возраста человека» (*Trilogia. I tre stadi dell'uomo*) для виолончели, 1965. Первое исполнение (в составе всей трилогии) – 1976, Комо, Фрэнсис-Мари Уитти
- Дуо* для скрипки и виолончели, 1965 (версия для скрипки и контрабаса 1977)
- Ko-Lho* для флейты и кларнета, 1966
- «Обряды: погребение Карла Великого (814 год)» (*Riti: i funerali di Carlo Magno [AD814]*) для виолончели и ударных, 1967
- Elohim* для 10 струнных с электронным усилением, 1967[?]
- Ko-Tha*, «три танца Шивы» для гитары, 1967 (версия для контрабаса 1972, версия для шестиструнной виолончели 1978). Первое исполнение исходной версии – 1973, Аквила, Джанлуиджи Джельметти. Первое исполнение версии для контрабаса – 1973, Руайян, Фернандо Грилло. Первое исполнение версии для виолончели –?, Фрэнсис-Мари Уитти
- Okanagon* («...следует трактовать как обряд и, если угодно, как биение сердца Земли») для арфы, тамтама и контрабаса, 1968. Первое исполнение – 1974, Бостон

- «Ночи» (*Nuits*), 2 пьесы для контрабаса, 1972. Первое исполнение – ?, Париж, Жозель Леандр
- «Окрыленная душа / Открытая душа» (*L'âme ailée / L'âme ouverte*) для скрипки, 1973. Первое исполнение – сентябрь 1984, Турин, Чинция Барбаджелата
- «Радуга» (*Arc-en-ciel*) для 2 скрипок, 1973. Первое исполнение – ?, Рим, Массимо Козн и Марио Буффа
- Prânam II* для 9 инструментов (2 флейты, бас-кларнет, валторна, электроорган, скрипка, альт, виолончель, контрабас), 1973. Первое исполнение – 1975, Рим, ансамбль Arte Nuova под руководством Риккардо Капассо
- «Господину» (*To the Master*) для виолончели и фортепиано, 1974. Первое публичное исполнение – 1978, ?, Фрэнсис-Мари Уитти и Айвар Микашов
- «Путешествия» (*Voyages*), 2 пьесы для виолончели: «Волшебная река» (*Le fleuve magique*) и «Он шел один» (*Il allait seul*), 1974. Первое исполнение – 1977[?], Париж[?], Фрэнсис-Мари Уитти
- «А теперь ваш ход» (*Et maintenant c'est à vous de jouer*) для виолончели и контрабаса, 1974. Первое исполнение – 1979[?], Париж, Эрве Деррьен, Жозель Леандр
- Dharana* для виолончели и контрабаса, 1975
- Kshara* для 2 контрабасов, 1975
- Maknongan* для любого басового инструмента или для баса, 1976
- Струнный квартет № 5 памяти Анри Мишо, 1984 (на основе фортепианной пьесы *Aitsi*, 1974). Первое исполнение – декабрь 1985, Рим, Ардитти-квартет
- Трио для маримбы, вибратона и ударных, год создания неизвестен. Первое исполнение – 1987, Руайямон
- Mantram* для контрабаса, год создания неизвестен

Вокальная музыка (без оркестра)

- «Три песни весны» (*Tre canti di primavera*) для голоса с фортепиано, слова Сибиллы Алерамо, 1933. Первое исполнение – 1932, Рим, Альба Анцелотти (сопрано)
- «Любовь и череп» (*L'Amour et le crâne*) для голоса с фортепиано, слова Шарля Бодлера, 1933. Первое исполнение – 1934, Рим
- 3 песни для голоса с фортепиано, слова Габриэле Д'Аннунцио, 1933. Первое исполнение – 1934, Рим
- «Пропавшие» (*Perdus*) для женского голоса с фортепиано, слова Жана Валя, 1937. Первое исполнение – 1949, Париж
- Yamaon*, «Ямаон пророчествует народу о завоевании и разрушении города Ур» для баса, 2 саксофонов (альт, баритон), контрафагота, ударных и контрабаса, 1954–1958. Первое исполнение (посмертное) – 20 сентября 1988, Страсбург, солист Николас Ишервуд, ансамбль Gruppo Musica Insieme под руководством Альдо Брицци
- «Три народные песни» (*Tre canti popolari*) для 4 голосов или четырехголосного хора, 1958
- «Три духовные песни» (*Tre canti sacri*): *Angelus*, *Requiem*, *Gloria* для 8 голосов, 1958. Первое исполнение – 1983, Бонн
- Hô*, 5 мелодий для сопрано, 1960. Первое исполнение – 1960, Рим, Митико Хираяма
- Wo-Ma* для баса, 1960. Первое исполнение – 1986, Мец, Борис Кармелли

- Khoom*, «7 эпизодов ненаписанной истории о любви и смерти в одной далекой стране» для сопрано, валторны, струнного квартета и ударных (2 исполнителя), 1962. Первое исполнение – 1963, Рим, солистка Митико Хираяма
- Lilitu* для женского голоса, 1962
- Taiagarù*, 5 заклинаний для сопрано, 1962. Первое исполнение – 1975, Рим, Митико Хираяма
- Olehö* для женского голоса и 2 гонгов (всего 1 исполнительница), 1963. Первое исполнение – апрель 1985, Виттен, Зигуне фон Остен
- Yliam* для женского хора, 1964
- СККСК* для женского голоса и мандолины (1 исполнительница), 1967. Первое исполнение – 1979, Париж, Женеьев Ренон
- Kövirigivogerü* для голоса, 1967. Первое исполнение – апрель 1985, Виттен, Зигуне фон Остен
- TKRDG* для 6 мужских голосов, гитары с электронным усилением и 3 ударников, 1968
- Ogloudoglou* для голоса и ударных (всего 1 исполнитель), 1969
- 3 латинские молитвы для голоса или унисонного хора: *Ave Maria*, *Pater noster*, *Alleluja*, 1970. Первое исполнение – 1971, Рим, Митико Хираяма (сопрано)
- «Антифоны (на имя Иисус)» (*Antifona [sul nome Gesù]*) для мужского хора и тенора соло, 1970. Первое исполнение – 1983, Париж, Groupe vocal de France, дирижер Мишель Траншан
- «Великое святилище» (*Le grand sanctuaire*), 2 песни для тенора, слова Григория Назианзина и анонимные, 1970
- «Песни Козерога» (*Canti del capricorno*), 20 песен для женского голоса с эпизодическим использованием инструментов (1 песня с гонгом и 1 песня с продольной флейтой, на которых играет певица, 2 песни с двумя ударниками, 2 песни с саксофоном, остальные – для голоса соло), 1962–1972. Первое исполнение – ?, Рим[?], солистка Митико Хираяма
- Prânam I* для женского голоса, 12 инструментов (флейта, английский рожок, кларнет, фагот, альт-саксофон, валторна, труба, тромбон 2 скрипки, альт, виолончель) и магнитофона памяти Яни и Сии Христу, 1972. Первое исполнение – 1972, Рим, дирижер Джанлуиджи Джельметти
- Sauh I* и *Sauh II*, 2 литургии для 2 женских голосов, 1973. Первое исполнение – 1975, Рим, Митико Хираяма и Илле Страцца
- Sauh III* и *Sauh IV* для 4 женских голосов или женского хора, 1973. Первое исполнение – 1985, Париж, Groupe vocal de France, дирижер Мишель Траншан
- Manto per quattro* для голоса, флейты, тромбона и виолончели, 1974. Первое исполнение – март 1982, Париж, дирижер Шарон Канах, с участием Диаманды Галас (голос)
- Litanie* для унисона 2 женских голосов или голоса и магнитофона, 1975
- Maknongan* для баса или для любого басового инструмента, 1976

ЖАН БАППАКЕ

(1928–1973)

Всякая крупная идея, овладев сколько-нибудь заметным количеством умов, непременно порождает своих героев, фанатиков и мучеников. Это относится и к идее радикального обновления музыки, в своем роде достаточно крупной и влиятельной, одушевившей молодую европейский авангард первых полутора послевоенных десятилетий. Правда, ее воздействие, как всем нам хорошо известно, оказалось ограниченным во времени и в пространстве, а многие ее адепты, включая самых выдающихся, со временем стали писать в относительно гибкой манере, допускающей ту или иную меру компромисса с исторической традицией и преобладающими в обществе вкусами. Техники и приемы, выработанные и усовершенствованные в рамках авангарда, вошли в арсенал композиторов самых разных ориентаций, заложив основу поставангардного академизма – направления не слишком плодотворного и скорее скучного, широко воспринимаемого как бессодержательное, эстетически выхолощенное умствование; такое восприятие неизбежно отбрасывает тень на прежний, «настоящий» авангард, который с перспективы прошедших десятилетий также может показаться скорее мертворожденной схоластикой, нежели живым искусством, способным вызвать заинтересованный отклик. Реакцией на «академизацию» авангарда явились такие модные на исходе XX века течения, как неоромантизм и новая простота, в значительной степени культивируемые бывшими «авангардистами», – неудивительно, что их измена былым принципам сплошь и рядом трактуется как довод в пользу более демократических подходов к творчеству, пришедших на смену изжившему себя нарочитому герметизму времен их молодости.

Продукция музыкального авангарда эпохи «бури и натиска», продлившейся до конца 1950-х или до начала 1960-х годов, вызывала достаточно живой интерес в интеллектуальных кругах (особенно там, где она сохраняла аромат «запретного плода»), но даже среди изысканных знатоков мода на нее, похоже, давно прошла. Мы не склонны пренебрегать категорией «моды» как чем-то поверхностным, неуместным в разговорах о высокой культуре и искусстве. Поскольку мода отражает реальную

динамику общественных потребностей, она заслуживает внимательного к себе отношения. Потребность в том, что делали в середине XX века молодые адепты сериализма, алеаторики, сонористики, необычных приемов инструментального и вокального исполнительства и нестандартных способов письменной фиксации музыки, – говоря обобщенно, адепты новой эстетики, основанной на избегании всего того, что составляло дух и плоть музыкального искусства «доавангардной» стадии, – довольно быстро сошла почти на нет ввиду явной утопичности авангардного проекта, направленного на преобразование эстетического пейзажа новой музыки. Но можно надеяться, что не одни только немногочисленные реликтовые энтузиасты оценят те достоинства лучшей части этой музыки, которые, по идее, должны быть неподвластны колебаниям моды: ведь она наделена своеобразной красотой, гармонией, глубиной и духовностью, – чтобы все это понять и оценить, нужно лишь соответствующим образом настроить свое восприятие, – а ее творцы были не холодными комбинаторами, а артистами из плоти и крови, яркими, порой трагическими, жертвенными личностями. Одна из таких личностей – французский композитор Жан Барраке, которого можно назвать великомучеником авангардной идеи.

* * *

Жан Анри Альфонс Барраке (Barraqué) родился 17 января 1928 года в парижском предместье Пюто, в мелкобуржуазной семье без музыкальных традиций, и почти всю свою недолгую (45 лет) жизнь прожил в Париже, часто выезжая на лето в Бретань, где на него вдохновляюще действовали «море, скалы, приливы и отливы, ритм жизни <...>. Вся моя жизнь, вся моя художественная жизнь – в Бретани»¹. Музыкантом он решил стать в отрочестве, услышав «Неоконченную симфонию» Шуберта, вторым музыкальным потрясением для него стала «Торжественная месса» Бетховена. Шуберт и особенно Бетховен оставались самыми любимыми композиторами Барраке до конца его жизни; с какого-то момента к ним присоединился Дебюсси, о котором Барраке написал книгу и несколько музыкально-аналитических текстов (об этом ниже).

Примерно с 1945 года Барраке начал пробовать свои силы в композиции. По-видимому, в 1947 году он брал уроки гармонии и контрапункта у известного композитора и органиста Жана Лангле, а в 1948–1951 годах был вольнослушателем Парижской консерватории, где посещал курс анализа Оливье Мессиана. Класс Мессиана к тому времени был одним из главных очагов авангардной идеологии в общеевропейском масштабе; до поступления Барраке его уже успели окончить будущий лидер французского авангарда (и, по существу, всей французской музыки) Пьер Булез и пионер электронной музыки Пьер Анри, более или менее одновременно с Барраке у Мессиана учились Карел Гуйваартс (бельгийский композитор,

¹ Barraqué J. *Écrits. Réunis, présentés et annotés par Laurent Feneyrou*. Paris: Publications de la Sorbonne, 2001. P. 179 (из текста 1969 года).

чьи опыты по расширению серийной техники и по воплощению принципов сериализма с помощью электроники существенно повлияли на Карлхайнца Штокхаузена), сам Штокхаузен, менее известные, но в тот период весьма радикальные Бетси Жолас, Мишель Фано, Мариус Констан. В годы учебы Барраке сблизился с Гуйваартсом и Фано; как и они, Барраке, вслед за Булезом, а отчасти и Мессианом, стремился найти формы – или, лучше сказать, типы музыкального высказывания, – адекватные принципу серийности, то есть свободные от непоследовательности, компромиссности, «половинчатости», которой грешили Шёнберг и Берг (в существенно меньшей степени Веберн), сочетавшие новаторский метод организации звуковысотности с традиционным, укорененным в тональном мышлении подходом к форме, драматургии и тематической работе. В своих публикациях начала 1950-х годов¹ Булез назвал искомый тип музыкального высказывания «риторикой» новой музыки – подразумевая под последней только музыку серийную (ибо, по его тогдашнему мнению, современный композитор, не ощутивший необходимости серийной техники, «бесполезен»²).

Во французской интеллектуальной традиции понятие «риторика» испокон веков играло ключевую роль, поэтому присмотримся к нему внимательнее. По-видимому, в данном случае риторику можно, несколько отвлекаясь от обыденного словоупотребления, трактовать в более абстрактных терминах, как особый, тщательно отрефлексированный способ отбора и использования элементов языка – языковых единиц и правил, регулирующих их взаимные связи, – рассчитанный на создание логически последовательных в своем разворачивании, внутренне согласованных, эффектно «инструментированных», содержательно богатых целостностей. Творчество ведущих, самых влиятельных французских мыслителей, работавших одновременно с Мессианом, Булезом и Барраке, – таких, как Жак Лакан, Клод Леви-Стросс, Ролан Барт, Мишель Фуко, Жак Деррида, – при всех различиях между ними, объединено таким качеством, как «риторичность». Независимо от того, что является предметом их исследования, – миф или мода, психология бессознательного, типология художественного творчества или политические доктрины (все эти проявления человеческого можно определить как особым образом употребляемые языки или, пользуясь модным термином, «дискурсы»), – названные и многие другие авторы того же культурного круга сплошь и рядом демонстрируют чисто риторическое стремление придать своему собственному дискурсу самодовлеющую красоту и ценность, основанную на особой словесной и синтаксической изысканности, богатстве и парадоксальности ассоциаций, подчеркнуто строгом или, напротив, непринужденно-свободном использовании терминологии, многословных нагнетаниях, экспрессивных тропах, своеобразии и неожиданности аргументации, ярко выраженном личностном, субъективном элементе.

¹ Boulez P. Relevés d'apprenti... P. 17, 152, 271.

² Ibid. P. 149 (из текста 1952 года).

Как показывает опыт, такое повышенное внимание к риторике дискурса чревато ослаблением или даже разрывом связи между предметом обсуждения и дискурсом как таковым, когда масштабно организованная, многословная, изобилующая отклонениями риторика превалирует над предметным разговором (в дискурсах Лакана этот разрыв приобретает, можно сказать, карикатурные формы). В музыке эквивалентом этого побочного эффекта можно считать нарочито дистиллированный дискурс, явно рассчитанный не столько на художественное воздействие (что бы под этим ни подразумевалось), сколько на реализацию чисто риторической формальной задачи. Такого рода сочинительством недолгое время грешил молодой Булез (*Polyphonie X* для 18 инструменталистов, 1-я книга «Структур» для двух фортепиано, 1951–1952); впоследствии он фактически дезавуировал эти свои работы ввиду их чисто теоретического и экспериментального характера. Зрелый Булез согласился с мнением, что это скорее документы его биографии, нежели полноценные произведения¹.

В сходном направлении тогда же экспериментировал и герой настоящего очерка. Подобно своему старшему коллеге Булезу, чье имя будет упоминаться на этих страницах особенно часто, и многим другим современникам и соотечественникам, он был плотью от плоти этой же риторической традиции – с перспективы прошедших десятилетий ясно, что франкофонный авангард в большей степени, чем другие ответвления авангарда, был озабочен риторическими аспектами (поиском правильного соотношения между языком и способом его употребления, детализацией характеристик каждого отдельного момента музыкального «дискурса», особого рода чистотой письма, исключающей любые неуместные шероховатости или «некрасивости», слишком поверхностные ассоциации, слишком простые композиционные решения как в малых, так и в больших масштабах), – а один из ее виднейших представителей, философ Мишель Фуко, стал близким другом молодого Барраке² и сыграл в его жизни весьма существенную роль.

¹ См. его интервью: Pierre Boulez: sur *Polyphonie X* et *Poésie pour pouvoir* // *Musique en jeu*. 1974. No. 16 (Novembre). P. 33–35.

² Фуко, в отличие от Барраке, в наших широтах сравнительно популярен, поэтому имя композитора время от времени мелькает в литературе о философе, но нельзя сказать, чтобы эта литература давала хоть какое-то представление о том, что собой представлял Барраке. Так, фундаментально задуманная, но выполненная небрежно и в некоторых отношениях не-квалифицированно, если не сказать безобразно, изобилующая трагикомическими ошибками недавняя монография о Фуко сообщает нам, что знаменитый философ дружил с композиторами «Булёзом» и «Барраком», увлечение музыкой «Баррака» будто бы «позволило Фуко отойти от традиционных культурных штампов и выйти из-под влияния феноменологии и марксизма» и, более того, «Булёз и Баррак представляли для него музыкальный эквивалент той философской традиции, которая шла от русского формализма и структурализма»: Дьяков А. Мишель Фуко и его время. СПб.: Алетейя, 2010. С. 60–61.

* * *

Барраке и Фуко познакомились летом 1952 года. К тому времени ни композитор, ни философ (которому было 26 лет – на два года больше, чем Барраке) еще ничего не опубликовали (если не считать пояснительных текстов к концертам, которые Барраке писал для заработка). Тем не менее Барраке уже успел сочинить несколько значительных партитур. Его самые ранние работы (выполненные до 1948 года) и некоторые вещи 1949–1951 годов на сегодняшний день недоступны. По-видимому, его первым серьезным опытом в серийной технике стала Соната для скрипки соло 1949 года, «вебернианская» по масштабам и соотношению частей (всего три, общей продолжительностью 7–8 минут, средняя короче и оживленнее крайних, финал тематически родствен первой части, но богаче ее динамическими и артикуляционными контрастами), но скорее «шёнбергианская» по типу фактуры – не столь прореженной паузами, как у Веберна, – и по характеру экспрессии, не без напряженно «распетых» фраз, с намеком на танцевальность в миниатюрном интермеццо¹. В 1950 году последовали три вокальные пьесы для сопрано и фортепиано: *Je dors et mon coeur veille* («Я сплю, а сердце мое бодрствует», Песнь песней, V:2–8), *L'étranger* («Чужестранец» из цикла стихотворений в прозе Шарля Бодлера «Парижский сплин») и *L'époux infernal* («Адский супруг» из цикла стихотворений в прозе Артюра Рембо «Лето в аду»); первая и вторая пьесы основаны на разных двенадцатитоновых сериях, в третьей пьесе, по объему почти равной двум первым, серии объединяются. Материал пьес впоследствии будет использован в ключевом опусе Барраке – «Секвенции» для сопрано и инструментального ансамбля. Осенью 1951 года Барраке начал сотрудничать с электроакустической лабораторией, которую в том же году основал на Французском радио Пьер Шеффер – основоположник так называемой конкретной музыки, материалом для которой служат записанные на магнитофонную ленту или другой носитель «конкретные» звуки (в противоположность музыке, создаваемой «абстрактным» путем, то есть с помощью нотной записи). Предприятие Шеффера вызвало живой интерес в парижской музыкальной среде, но для большинства видных французских композиторов того времени увлечение конкретной (а затем и электронной) музыкой оказалось кратковременным. В случае Барраке единственным осязаемым плодом трехлетней работы в студии Шеффера стал пятиминутный электронный «Этюд» 1954 года.

В год знакомства с Фуко Барраке завершил начатую еще в 1950 году Сонату для фортепиано, которую считал своим первым зрелым опусом, достойным публичного исполнения. В 1958 году ее записала на пластинку знаменитая пианистка Ивонн Лорио, супруга Мессиана; публичная премьера Сонаты состоялась только 24 апреля 1967 года в Копенгагене (исполнительница – Элизабет Кляйн). Соната доныне звучит и записывается чаще, чем любое другое произведение Барраке. Она складывается из двух частей

¹ Композитор не счел эту сонату достойной исполнения; публично она впервые прозвучала только в 2009 году.

attacca, примерно равных по масштабу; первая часть выдержана преимущественно в скорых темпах, вторая – преимущественно в медленных (так Барраке осуществил свою давнюю мечту написать нечто наподобие «Неоконченной симфонии»). Согласно указанию Барраке, приведенному на первой странице опубликованного нотного текста, продолжительность Сонаты составляет около сорока минут (в действительности ее исполнение, как правило, занимает больше времени¹). В предисловии к Сонате Барраке вводит дифференциацию темпов: быстрые темпы он обозначает буквой *A* (в том числе *AI* «умеренно», *AII* «очень оживленно», *AIII* между «умеренно» и «оживленно»), медленные – буквой *B* (в том числе *BI* между «умеренно» и «медленно», *BII* «широко», *BIII* «очень медленно»). Здесь же композитор указывает на необходимость различать в музыке Сонаты два «стиля»: «строгий» и «свободный». В отрывках «строгого стиля» темпы обозначаются с помощью упомянутых буквенно-цифровых символов, что, по идее, должно обеспечить максимально точное соблюдение темповых соотношений. При этом метрономические обозначения отсутствуют; эталоном должно служить максимальное значение темпа *AII*, которого пианист может достичь, сохраняя внятную артикуляцию. В отрывках «свободного стиля» скорость движения указывается посредством стандартных словесных обозначений.

Звуковысотные отношения в Сонате основаны на додекафонной серии [*e-fis-h-f-cis-c-d-es-a-as-b-g*]². Барраке обращается с серией сравнительно свободно (в частности, допускает ротацию нот внутри отдельных сегментов); тем не менее связь вертикальных сочетаний и мелодических оборотов с исходной серией, как правило, прослеживается без особого труда, то есть серия, согласно шёнберговским принципам, выполняет функцию единственной «фундаментальной конфигурации» (*Grundgestalt*) для всего произведения. Первая, быстрая часть Сонаты открывается пятистраничным отрывком свободного стиля (такты в Сонате не пронумерованы, поэтому счет приходится вести по страницам³; первая страница показана в нотном примере Б-1), где представлен ряд «парадигм»⁴, характеризующих фортепианное письмо Барраке. Это, прежде всего,

¹ Вплоть до 54 с половиной минут в записи Штефана Литвина из собрания сочинений Барраке, выпущенного фирмой CPO на трех дисках в 1998 году.

² Здесь и далее в квадратных скобках даются названия нот безотносительно к их регистровому положению. Название, выраженное строчной буквой без квадратных скобок, указывает на ноту в малой октаве.

³ Издательство Bärenreiter. Kassel u.a. BA 7284.

⁴ Под «парадигмой» в данном случае подразумевается тип изложения, наделенный узнаваемым при повторениях набором признаков, но не имеющий конкретного звуковысотного и/или ритмического профиля. В музыке, выполненной по законам серийной техники, такие обобщенные типы могут выступать субститутами традиционных тем. По словам Барраке, категория тематизма в применении к его музыке (и, по-видимому, к серийной музыке вообще) «философски и музыкально неприемлема», поскольку она «выражает определенность, утраченную после Ницше и Шёнберга». См.: *Griffiths P. La Mer en Feu: Jean Barraqué*. Paris: Hermann, 2008. P. 82.

Très rapide

Moins rapide
hésitant et souple

Lent
(accelerando jusqu'à « Très vif »)

Plus rapide

Пример Б-1
Соната для
фортепиано

пассажи мелкими нотами, частично перекрывающиеся в обеих руках, с широкими скачками, в иррациональных ритмах; данная парадигма вводится в первых же тактах и преобладает на протяжении всей части. Другая важная парадигма – скорее мелодического рода, в высоком регистре, тоже с широкими скачками, но не столь мелкими длительностями и с относительно ясным ритмическим рисунком, как в предпоследней строке страницы. Еще одна парадигма – «мотивы» повторяющимися

нотами, как в басовом контрапункте к упомянутой только что мелодии и далее в других регистрах. Заслуживает внимания парадигма, основанная на вязком двух- или трехголосии, обычно с весьма широким расстоянием между крайними голосами (начало 4-й страницы, нотный пример Б-2). Особую парадигму составляют последования аккордов *staccato* (конец 5-й страницы и всего первого «свободного» раздела, нотный пример Б-3).



Пример Б-2
Соната для
фортепиано



Пример Б-3
Соната для
фортепиано

Первый раздел строгого стиля (страницы 6–14, с более свободной «интерлюдией» на с. 8–9) вносит не слишком много нового с точки зрения парадигматики (впрочем, парадигма повторяющихся нот здесь не представлена), но фактура на этих страницах, по сравнению с начальным разделом, в целом плотнее, менее изменчива, сосредоточена преимущественно в среднем регистре. Движение черпает энергию от частого повторения тонов d^2 и f^2 – музыка, можно сказать, вращается вокруг этих двух «полюсов». Далее следует сравнительно сжатый раздел свободного стиля (со 2-й половины страницы 14 до начала с. 16), завершающийся неожиданным, вне всяких парадигм, «островком» плавно сходящегося моноритмического двухголосия (начало нотного примера Б-4). За этой своеобразной «ноэмой», по контрасту, наступает очередной эпизод строгого стиля. До начала страницы 19 он разворачивается в темпах А, то есть быстрых; роль «привилегированных» тонов играют разбросанные по разным регистрам *[fis]*, *[ais]*, *[cis]*, *[dis]* – отдаленный (даже очень отдаленный) намек на *Fis-dur*, явно «побочный» по отношению к недавней паре d^2 – f^2 . Во второй половине той же страницы активное напористое движение уступает место темповой неопределенности – чередованию разделенных ферматами тактов в темпах В и А (нотный пример Б-5). Затем быстрое

движение возобновляется, уже с более заметным участием парадигмы повторяющихся нот. Чередование строгих и свободных разделов утрачивает прежнюю систематичность, границы между разделами «размываются»; безотносительно к способу письменной фиксации темповых соотношений главным, самым заметным для слушателя конструктивным принципом остается чередование квазипуантилистической фактуры с широким «разбросом» нот по регистрам и относительно плотной фактуры, тяготеющей к среднему регистру. Первая часть Сонаты исчерпывает себя к началу страницы 28.

Tempo A III (entre modéré et vif)

A tempo (en dehors)

pp

f

staccato

percute

pp

f

pp

Tempo A II (Très vif)

f

Ped.

crescendo sur p

*

Пример Б-4
Соната для
фортепиано

Парадигматика второй, медленной части – это главным образом двух- и трехголосная фактура того же типа, что и показанная в нотном примере Б-2 (к этому месту первой части отсылает начало второй – см. первые такты нотного примера Б-6), и разделенные паузами пуантилистические «всплески» (продолжение того же примера); встречаются и другие парадигмы, знакомые по первой части. Импульсивная подвижность первой части сменяется длительной концентрацией на изолированных «моментках». Ближе к концу части мера плотности изложения возрастает (этому способствуют появляющиеся начиная со страницы 39 длинные тремоло и трели, особенно в низких регистрах), парадигматика становится более многообразной – одним словом, намечаются признаки завершающего синтеза. В заключительных тактах Сонаты (страница 44) не без

subito T° B (Lent) pp ff

T° A II f

T° B pp

non legato

legato

f

pp

sf

T° A II f

T° B pp

T° A II f

T° B pp

pp

ff

T° A II f

sf

sec

pp

торжественности провозглашается конечный тезис всего произведения: унисонное двенадцатитоновое последование [cis-ais-c-h-f-fis-as-g-dis-a-d-e], представляющее собой инверсию ракохода начальной серии, – нотный пример B-7.

Пример B-5
Соната для
фортепиано

Как характерный памятник искусства своего времени, Соната Барраке может служить наглядным пособием по корректному употреблению серийного языка на данном этапе его развития или, иными словами, по риторике высокоразвитого серийного письма. Основные правила последней могут быть сформулированы примерно так: избегать любых оборотов, которые могли бы показаться допустимыми в рамках тонального текста, любых проявлений регулярности в процессе развертывания музыкальной ткани и буквализма при возвращении к тому, что уже отзвучало; исключить любую приблизительность или неточность при установлении параметров (высоты, длительности, громкости, артикуляции) каждого отдельно взятого события; стремиться к тщательной и максимальной дифференциации параметров – так, чтобы на любом ограниченном участке текста было представлено их значительное разнообразие. «Зрелый» (то есть не противоречащий нормам новой риторики) серийный текст – это совокупность более или менее автономных и уникальных событий или их конгломератов («жестов»). Наличие серии упорядочивает эту совокупность, но лишь отчасти нейтрализует фактор раздробленности формы на отдельные «моменты»; риторика серийности закономерно выдвигает

Tempo B Lent

(Legato dolce con Ped.)

cre - scen - do jusqu'à Vif

Vif

A Tempo (Lent)

en accélérant

sempre accelerando ...

Пример Б-6
Соната для
фортепиано

этот фактор на первый план, так как последовательно отрефлексированный принцип серийности технически очень трудно совместим со связным движением и поступательным развитием. Из композиционных развязок, опробованных в музыке прошлого, приемлемы главным образом те, которые диктуются самыми общими законами восприятия – например, чередование относительно динамичных и относительно статичных эпизодов, деление целого на контрастные части и его завершение достаточно выразительным резюмирующим «жестом».

Соната Барраке появилась через несколько лет после сенсационной для того времени Второй сонаты Булеза (1948) и, по-видимому, была осознанным творческим ответом на достижение старшего коллеги¹. Сравнение этих двух опусов поучительно. Соната Булеза длится 30–35 минут (немногом меньше, чем Соната Барраке) и состоит из четырех частей, соотносящихся так же, как и части традиционного инструментального

¹ Cp.: Griffiths P. La Mer en Feu... P. 107.

The musical score consists of six systems of staves. The first system includes markings for *très sec*, *f*, *ff*, *Très vif*, *Court*, *staccato, très marqué*, and *Court*. The second system features *8*, *cre - scen - do*, *Très vif (heurté) accents fff*, and *tr*. The third system includes *f*, *f*, *sf*, and *fff*. The fourth system has *sempre fff*, *égal*, and *8*. The fifth system contains *Très vif*, *Entre A et B*, *Court*, *staccato ff très marqué*, *mf*, *sf*, *mf*, and *Ped.*. The sixth system includes *pp*, *p*, *fff*, *p*, and *mf*.

Пример Б-7

Соната для фортепиано

цикла: за энергичным начальным *allegro* следует медленная часть в относительно прозрачной фактуре, она сменяется оживленным коротким интермеццо, а самой масштабной, богатой контрастами частью предстает финал. Соната Булеза также основана на одной двенадцатитоновой серии (а именно [*d-a-dis-gis-h-e-fis-b-c-f-g-des*]). В сочетании серийного метода организации звуковысотности с принципами крупной циклической формы есть элемент компромисса, для более позднего (и более «риторичного») Булеза немислимый. Но ценой этого компромисса удалось существенно повысить степень концертной привлекательности Сонаты, оптимизировать процесс ее восприятия «среднестатистическим» слушателем. До известной степени «компромиссно» и фортепианное письмо Сонаты, богатое яркими пианистическими эффектами, включая смелые пассажи широкого диапазона, разнообразные трели, полнозвучные резонансы. Соната Булеза – который, в отличие от Барраке, обладал выдающимися исполнительскими данными, – не просто пианистичнее, но и, если угодно, музыкальнее, артистичнее Сонаты Барраке, тогда как в последней музыкальность оказывается подчинена риторическому заданию. Соната Барраке подобна многословному, детализированному дискурсу на некую абстрактную тему, с декларациями и рассуждениями, аргументами и контраргументами, риторическими вопросами и восклицаниями, большими и малыми отступлениями от главной линии (самое большое – чередование медленных и быстрых тактов на странице 19, см. еще раз нотный пример Б-5), обобщением высказанных идей и категорическим конечным выводом. Как произведение риторического искусства (или как упражнение в корректном использовании языка) Соната бескомпромиссна и оригинальна (возможно, она открыла путь весьма «риторической» в своем роде Третьей сонате Булеза, 1957¹), но в собственно музыкальном отношении она менее убедительна, чем позднейшие опусы Барраке, где решение риторических, формальных задач достигается не в ущерб эстетическому обаянию.

* * *

Иное дело – «Секвенция», частично основанная на материале упомянутых выше трех вокальных пьес 1950 года. Не позднее 1955 года Барраке переработал их в целостный опус для сопрано и девяти инструменталистов (скрипка, виолончель, арфа, фортепиано, челеста/гlockenspiel, ксилофон/вибрафон и три ударника, играющих на инструментах без определенной высоты звука) на тексты нескольких стихотворений Фридриха Ницше в нерифмованном французском переводе Анри Альбера, добавив сжатое инструментальное вступление и сравнительно обширные интерлюдии. Первое исполнение «Секвенции» состоялось 10 марта 1956 года в Париже, в одном из первых концертов общества *Domaine*

¹ О том, что ее вторая часть, «Троп» (*Trope*), организована по правилам риторической диспозиции, прямо свидетельствуют названия разделов: «Рассуждение» (*Glose*), «Текст» (*Texte*), «Отклонение» (*Parenthèse*) и «Комментарий» (*Commentaire*).

musical (франц. «владение музыки»), основанного Булезом для пропаганды доклассической и радикальной новой музыки (партия сопрано Этель Семсер, партия фортепиано Ивонн Лорио, дирижер Рудольф Альберт).

Идею использовать в качестве литературной основы стихи Ницше будто бы подсказал Фуко – мыслитель с ярко выраженными «ницшеанскими» чертами. Правда, Барраке и до знакомства с Фуко (и, следовательно, до «Секвенции») явно тяготел к ницшеанству: в ранней юности он пережил разочарование в религии, «выстрадал» атеизм («в моем атеизме нет ничего поверхностного»¹), а в письме от декабря 1952 года вслед за Ницше констатировал «смерть Бога», заметив, что «история Бога – это история забвения, [история] человеческой низости. Без божества жизнь бессмысленна, и нам ничего не остается, кроме как объявить, что всё – абсурд. Но есть ли на свете человек, который мог бы „логически“ принять, что все его действия совершенно бессмысленны?»².

Экзистенциальное отчаяние перед лицом неизбежно трагического, утратившего свой стержень мира стало для Барраке чем-то вроде навязчивой идеи. Свое творчество он мыслил как сопряженный с самопожертвованием, экстатический акт преобразования мира, погрязшего в безверии и абсурде. Меньшего ему было мало. «Манифест» Барраке, датированный 1969 годом, но, несомненно, выношенный им с юных лет, несет в себе заряд поистине ницшеанского максимализма: «Композитор – это художник, то есть человек, обязанный быть самым великим из всех; он должен изучать и ценить Историю, придавать ей смысл, самому быть Историей, преодолевать ее, продолжать ее, давать ей потомство <...> Скромность недопустима <...> Следует стремиться к высшей цели: быть композитором – значит быть творцом; а что есть творение? Смерть <...>. Музыка – это драма, это патетика, это смерть. Это игра до конца, потрясение вплоть до самоубийства»³.

В «Секвенции» молодой композитор реализовал свои максималистские амбиции принципиально иначе, нежели в Сонате: «Секвенция» невелика по объему (согласно указанию на титульном листе партитуры она должна длиться около 18 минут), ее специфика – не в экстенсивном расширении границ дискурса, а в его всемерной интенсификации. По форме это нечто вроде монодрамы для большого драматического сопрано с диапазоном $g-h^2$; биограф Барраке полагает, что в качестве идеальной исполнительницы «Секвенции» композитор мыслил знаменитую вагнеровскую певицу Кирстен Флагстад, которая в 1949–1951 годах пела в Парижской опере Изольду и Брюнгильду⁴.

Название «Секвенция», по всей видимости, нужно в данном случае понимать буквально – как «последовательность» (*séquence*) вокальных

¹ Из более позднего письма одному из учеников: *Barraqué J. Écrits...* P. 177; *Griffiths P. La Mer en Feu...* P. 244.

² Цит. по: *Barraqué J. Écrits...* P. 19.

³ См.: *Barraqué J. Écrits...* P. 181, 183; *Griffiths P. La Mer en Feu...* P. 177–180.

⁴ *Griffiths P. La Mer en Feu...* P. 117.

разделов или стихотворений. Первый вокальный раздел (переработка раннего романса на слова из «Песни песней») основан на четырех коротких стихотворениях Ницше середины 1880-х; первые три из них были опубликованы под заглавием «Три отрывка» (*Drei Bruchstücke*), четвертый – «Музыка Юга» (*Musik des Südens*). Музыка, предназначавшаяся для «Чужестранца» Бодлера (второй раздел), приспособлена к стихотворению Ницше «Оставшись в одиночестве» (*Vereinsamt*), а музыка для «Лета в аду» Рембо – к «Жалобе Ариадны» (*Klage der Ariadne*). Последний текст (верлибр из цикла «Дионисовы дифирамбы») – самый большой, фундаментальный, драматически насыщенный из всех; соответствующий ему третий и последний вокальный раздел «Секвенции» по объему лишь немногим уступает двум первым, вместе взятым. Как уже было сказано, между вокальными разделами «Секвенции» помещены инструментальные интерлюдии; разделы и интерлюдии исполняются *attacca*.

Первый и второй разделы «Секвенции» основаны на разных двенадцатитоновых сериях, соответственно [*fis-f-g-d-cis-dis-e-ais-h-gis-c-a*] и [*gis-d-cis-e-g-b-h-c-es-f-fis-a*]. В третьем разделе серии использованы совместно. Вообще говоря, обе эти серии (равно как и серия Сонаты) сами по себе ничем не примечательны: в них нет той специфической внутренней структурированности, которая отличает многие серии Шёнберга, ряд серий Берга (с их трезвучными и диатоническими отрезками) и большинство серий Веберна (с их тщательно рассчитанными отношениями подобия или симметрии между различными сегментами). Для авангардистов нового поколения сочинение серий, их варьирование, комбинирование сегментов стало особым рода искусством, детерминирующим многие, если не все существенные параметры композиции. Но Барраке в «Секвенции» далек от подобных изысков. В структуре второй из приведенных серий можно усмотреть небрежность, почти непростительную с точки зрения додекафонной догматики: звуки с третьего по шестой составляют разложенный уменьшенный септаккорд. Методы работы Барраке с сериями вполне традиционны и не выходят за рамки того, что делали классики додекафонии. В «Секвенции» Барраке даже избегает переставлять (подвергать ротации) звуки внутри отдельных сегментов серии (между тем в Сонате он прибегал к этому приему, первооткрывателем которого считается Берг, – не будем забывать, однако, что исходный материал «Секвенции» сочинялся раньше Сонаты, когда Барраке, возможно, еще не был достаточно искушен в новейших достижениях серийного письма). В сольных партиях сплошь и рядом встречаются последования двенадцати неповторяющихся тонов – структуры, не слишком характерные для «продвинутых» авангардистов поколения Барраке, предпочитавших изощренные способы дистрибуции тонов между различными слоями фактуры. Таким образом, с точки зрения серийного письма «Секвенция» в свое время вполне могла казаться старомодной и даже несколько наивной. Но хитросплетения серийной комбинаторики, которыми увлекался авангард с конца сороковых до второй половины пятидесятих годов, не обладали для Барраке особой привлекательностью: серийная техника

с самого начала интересовала его не как чисто формальное средство, а как язык – «не менее, если не более экспрессивный, чем язык Бетховена»¹.

Стихотворения, входящие в состав первого раздела «Секвенции», связаны несколькими общими мотивами, но, вообще говоря, не составляют отчетливо выраженного содержательного единства. В первом из «Трех отрывков» речь идет о вечно ускользающем счастье, во втором – о дождливой погоде, которая навеивает мысли о суетности всего земного, в третьем – о конце счастливого светлого дня и об ожидании ночной стужи; между тем в пении эти тексты следуют друг за другом сплошным потоком, то есть трактуются как непрерывная «секвенция». Стихотворение «Музыка Юга», отделенное от последнего из «Трех отрывков» десятком тактов импульсивной квазипуантилистической инструментальной музыки, вносит новый мотив – тоску по «блаженным островам» южных (греческих) морей. Будучи самым «разношерстным» по составу текстов, первый раздел, по сравнению с другими, отличается большей дробностью изложения: в нем особенно высока концентрация темповых сдвигов, динамических и регистровых контрастов, внезапных смен манеры пения (например, переходов от быстрого *parlando* к широкой кантлене и причудливым мелодическим скачкам), вариаций плотности фактуры, цезур, непредсказуемо разрывающих ток музыки. Предшествующая ему инструментальная интродукция открывается сравнительно протяженным звуковым «пятном», в тембровом оформлении которого ведущую роль играют челеста, фортепиано и арфа (см. нотный пример Б-8²); как здесь, так и далее, на протяжении большей части партитуры, эти три инструмента трактуются как однородный ансамбль. То же можно сказать о скрипке и виолончели – они также выступают большей частью совместно, функционируя как взаимодополняющая пара. Ударные обогащают звуковую палитру дополнительными тембровыми штрихами, а иногда и короткими ритмическими контрапунктами. Ближе к концу раздела, в эпизоде «Музыка Юга», инструментальная фактура постепенно редуцируется до радикального пуантилизма – нотный пример Б-9.

Энергичная интерлюдия между первым и вторым разделами открывается фортепианным соло, которое по характеру письма живо напоминает многие страницы Сонаты – нотный пример Б-10. Далее к фортепиано присоединяются остальные инструменты; на протяжении всей интерлюдии преобладает относительно плотная фактура и активное движение с широкими скачками.

Второй вокальный раздел, самый сжатый из всех, почти до конца разворачивается в быстрых темпах. Напряженный, драматический характер музыки соответствует содержанию стихотворения «Оставшись в одиночестве», где речь идет о вынужденном (или добровольном?) уходе в неизвестность, о потерянности в холодном и чуждом мире. Стоит отметить, что стихотворение Бодлера «Чужестранец», избранное в качестве

¹ Со слов композитора. Ibid. P. 58.

² Примеры из «Секвенции» приводятся по изданию: Bärenreiter. Kassel u.a. BA 7359.

Vif $\text{♩} = 184 - 192$ Lent $\text{♩} = 52$

I. Batt. Xylo. pp
 II. Batt. Csse roul. Bag. douces ppp
 III. Batt. Timb. Bag. douces (laine) pp
 Vibra. Bag. dures caoutchouc sans vibrer p (Bag. douces) sans vibrer p
 Xylo.

3 Vif $\text{♩} = 184 - 192$ Accelerando molto e crescendo 4 Lent $\text{♩} = 52$ 3 2 4
 16 4 8 4 4

Celesta f mf p ppp Glock.
 Piano mf fff p
 Harpe f ppp pp Bisbigliando
 Voix Lab Sib Dob Keb $Solo$ Sol $\#$
 Vln. ff $crescendo$ $spiccato$ mp 3
 Vclle. mf f ff p $Sur le cheval$ $Sans cresc.$ $mettre la sourd.$

Пример Б-8

«Секвенция»

I. Batt. Xylo. *ppp très serré*
 II. Batt. (Tempte El.) Cymb. susp. Bag. de laine *p*
 III. Batt.
 Vibra. *f*
 Xylo.
 2/4 4/4
 Celesta Glock. *sf* *mf* Celesta
 Piano *ppp*
 Harpe *p* *sf* *ppp* *p* *pp*
 2/4 4/4
 Voix *f* *sf* *mp* *p* *p* *mp* *vibr.*
 au - cun vais - sequ ne trou - - - va
 Vln. Normal *f* *mf* *f* Normal *pp*
 Vclle. *mf* *pp*

Пример Б-9

«Секвенция»

Extremement vif

Piano solo

Пример Б-10
«Секвенция»

поэтической основы для романа, вокальная партия которого затем была перенесена в данный раздел «Секвенции», разрабатывает сходные мотивы. «Чужестранец» Бодлера построен как чередование вопросов и ответов, и в одноименном (неопубликованном) романе Барраке все вопросы интонировались в широком нисходящем движении с ноты *gis*². Такая квазирефренная структура удачно подошла и для музыкального воплощения текста Ницше, где начало отдельных строф отмечается сильным высоким *gis*, за которым всякий раз следует устремленная вниз фраза с неизменной ремаркой *déclamé*; при этом проведения «рефрена» различаются по звуковысотному составу, ритмике и продолжительности, к тому же его повторяемость вуалируется изменчивостью инструментального фона. Так или иначе, по способу организации отношений между словом и напевом эти страницы «Секвенции» наиболее традиционны, поскольку обнаруживают хотя и отдаленную, но все же осязаемую преемственную

связь с жанром повествовательной песни или баллады. После четвертой строфы характер музыки радикально меняется, и короткая «кода» раздела проходит в медленном темпе и преимущественно в тихой динамике, без напоминания о «рефрене». Солистка поет только первые строки пятой строфы – «Лети, птенец! // Лети с пустынной песней в даль»¹; концовка стихотворения (остаток пятой и вся шестая строфа вплоть до финального режюме: «А где нет родины – там ад») купированы.

Интерлюдия между вторым и третьим разделами превосходит первую интерлюдию по объему и по богатству темповых, тембровых и фактурных контрастов. Если в первой интерлюдии на первый план был выдвинут ансамбль фортепиано, челесты и арфы, то здесь значительная роль отведена дуэту струнных: отдельные фразы в партиях скрипки и виолончели выполнены с виртуозным размахом. Драматургия интерлюдии строится на постепенном уменьшении общей интенсивности движения, что неизбежно ведет к пуантилистическому дроблению фактуры. В середине интерлюдии поверх разрозненных «точек» и «пятен» внезапно звучит фигура, способная удивить даже не слишком внимательного слушателя, – см. первые такты партии арфы в нотном примере Б-11. Мало того, что один и тот же мотив проходит здесь два с половиной раза, он вдобавок вызываяще «тонален» – при том, что конфигурация данного мотива, строго говоря, выведена из упомянутой выше серии, содержащей уменьшенный септаккорд. Очевидно, композитор поддался соблазну «поиграть» с этой последовательностью, казалось бы, столь неуместной в серийном и пуантилистическом контексте и вместе с тем столь неожиданно освежающей звуковой пейзаж. Ниже, в самом статичном эпизоде интерлюдии, где весь материал ограничивается длительно резонирующими созвучиями, тот же септаккорд напоминает о себе в «свернутой» форме (последний такт нотного примера Б-12, партии струнных), производя впечатление почти столь же вызывающего «диссонанса».

Текст Рембо, послуживший основой для прототипа третьего, самого обширного вокального раздела «Секвенции», представляет собой монолог полубезумной «обитательницы ада», рабыни inferнального Супруга, кающейся перед Супругом божественным. «Жалоба Ариадны» – одно из последних произведений Ницше, насыщенное важнейшими для него мировоззренческими и символическими смыслами, – по своему содержанию, несомненно, соприкасается с этим причудливым опусом французского поэта-визионера. У Ариадны – этого «вечно женственного» начала индивидуальной мифологии Ницше – тоже есть божественный супруг, Дионис, наделенный явными inferнальными чертами («Потаенный! Жуткий! Охотник заоблачный! <...> Мой товарищ единственный, мой великий противник»²), источник невыносимых страданий («Тобою пронизанная, <...> убиваюсь, извиваюсь, корчусь, охваченная всеми вечными

¹ Перевод А. Володарского.

² Перевод В. Миклушевца.

I. Batt.
 II. Batt.
 III. Batt.
 Vibra.
 Xylo.
 Celesta
 Piano
 Harpe

Пример Б-11
«Секвенция»

муками, сраженная тобой, лютый ловчий, ты неведомый – Б о г»), объект проклятий («Бесстыдный! Неведомый! Вор! <...> Истязаете меня ты, дурак (а кто ты еще?)») и вождения («Рань меня глубже, рань, как раньше! Пронзи, порazi мое сердце! <...> Дай мне л ю б о в ь – кто еще согреет меня? <...> Дай, отдай, враг лютейший, мне – т е б я !»). В конце, под свет молний, «Дионис является в изумрудной красоте» и произносит: «Образумься, Ариадна! <...> Умное слово вмести! Если не ненавидишь себя, как любить? Я твой лабиринт...».

На самом поверхностном уровне «Жалоба Ариадны» может быть воспринята как психологическая драма о странностях женской души, относительно которой у Ницше, как хорошо известно, были весьма своеобразные представления. Но последние слова Диониса настраивают на глубинные философские истолкования, чего мы здесь, естественно,

I. Batt. Claves *mf*
 II. Batt. Cymb. chinoise *mp* avec balai *mp*
 III. Batt. Cymb. susp. *mp*
 Vibra. Bag. douces *pp* Resonner sans vibrer
 Xylo. *f*
 Celesta *p* *ff*
 Piano *p* *f*
 Harpe Re b La # Si b Sol # La b
 Voix
 Vln. pizz. *f* *mf* *mf* *f* *col legno* *f* *Surla touche* *f*
 Vclle. pizz. *f* *arco* *f* *pizz.* *f* *arco* *f*

Пример Б-12

«Секвенция»

не можем себе позволить¹. Напомним только, что «дионисийское» для Ницше всегда было средоточием интенсивнейших переживаний, единством страдания и экстаза, источником высшего знания и духовности. Барраке, несомненно разделявший «дионисийский» максимализм автора «Заратустры», нашел для «Жалобы Ариадны» поистине новаторское композиционное решение, в котором диктуемое риторикой серийности (и преобладавшее на протяжении всей «Секвенции») «лабиринтоподобное» письмо, с его иррациональными наложениями ритмических фигур, извилистыми мелодическими ходами во всех партиях, непредсказуемыми темповыми и динамическими сдвигами, калейдоскопически изменчивой артикуляцией, сочетается с наличием протяженной и целеустремленной драматургической линии. Чередование событий, параллельно эмоциональному *crescendo* возгласов героини, периодически уплотняется; этот процесс – конечно, с локальными отступлениями, неизбежными в серийно-пуантилистическом контексте, – подводит к кульминации, за которой наступает смена эмоциональной «тональности» и возобновление *crescendo*. Складывается цепочка нарастающих «волн», последняя из которых, на словах *O reviens, mon dernier bonheur!* («Воротись, мое последнее счастье!»), устремлена к экстатической генеральной кульминации, отмеченной оглушительными ударами малого и большого барабанов, тамтама и бубна – штрих подчеркнуто традиционный, но безошибочный с точки зрения производимого эффекта. Остается только дать отзвучать вибрациям тамтама и завершить целое *pianissimo* загадочной репликой Диониса. Три последние страницы партитуры показаны в нотном примере Б-13.

Если Сонату Барраке можно считать ответом на Вторую сонату Булеза, то «Секвенция», безотносительно к осознанным намерениям ее автора, воспринимается как реакция на «Молоток без мастера» – девятичастный цикл Булеза для женского голоса и шести инструменталистов, завершенный в том же году, что и опус Барраке, исполненный и опубликованный раньше него. «Молоток...», несомненно, изощреннее «Секвенции» в том, что касается формы (ее с полным основанием можно уподобить лабиринту, образованному тремя перемежающимися «микроциклами», с «ключом» в финале), серийного письма (звуковысотная серия как таковая в полном виде не проводится ни разу; Булез предпочитает работать с ее неодинаковыми по числу звуков сегментами, формируя из них производные структуры по весьма замысловатым правилам²), способов организации ритма, метра и динамики, подбора исполнительских сил и их распределения по ходу цикла. Принципы структурирования музыкальной ткани

¹ Определенное представление о том, какое значение имели для Ницше образы Ариадны, Диониса и лабиринта, дает вступительная статья к собранию сочинений философа: *Свасьян К. Фридрих Ницше: мученик познания // Ницше Ф. Сочинения в 2 томах. Том 1. М.: Мысль, 1990.* Конечно, об этом круге символов и идей в связи с философией Ницше трактует огромное число других работ всевозможной направленности на разных языках.

² Расшифровке этих правил посвящена масштабная работа: *Koblyakov L. Pierre Boulez: a World of Harmony // Contemporary Music Studies. Vol. 2. Chur: Harwood Academic Publishers, 1990.*

Пример Б-13 «Секвенция»

Etre ici à $\text{♩} = 120$ ($\text{♩} = 184-192$) Très lent $\text{♩} = 52$

I. Batt. Tamb. basque *très serré*

II. Batt. Cisse Claire *très serré*

III. Batt. Tam-Tam *Laisser Résonner*

Gr. caisse

Vibra. *ff sempre*

Vylo. *ff sempre*

Etre ici à $\text{♩} = 120$ ($\text{♩} = 184-192$) Très lent $\text{♩} = 52$

Celesta *ff sempre e cresc.* Glock.

Piano *ppp Sourd.*

Harpe *ppp* Fa# Mi#

Etre ici à $\text{♩} = 120$ ($\text{♩} = 184-192$) Très lent $\text{♩} = 52$

Voix *mf* mon der - nier bon - heur?

Vln. *de plus en plus f* *pizz.* *arco touché*

Vclle *col legno* *pizz.*

31

I. Batt. Ritenu^{to} Tempo
 II. Batt. Cymb. chinoise p
 III. Batt. Tam-Tam ppp
 Vibra. Resonner sfp Resonner p
 Xylo. Ritenu^{to} Tempo
 Glock. Celesta p
 Piano Sourd. pp
 Harpe F# b D b pp
 Voix Ritenu^{to} Tempo
 Vln. chevalet mf Normal sf pizz. p arco mf
 Vclle. tanche pp Normal sf Normal p Normal mf

3/4 3(16 1 1) 2/4 2(16 1) 2/4 3/8

3/4 3(16 1 1) 2/4 2(16 1) 2/4 3/8

non vibrato pp p mf ppp sans vibrer mf pp mf pp

Sois pru-dentes A-ri-ane!... Je suis ton la-by - - rinthe...

в «Молотке...» отчасти ясны, но в большей степени зыбки и неуловимы. Неуловимость – определяющее качество эстетики «Молотка...», под стать использованным в нем сюрреалистическим стихам Рене Шара. В произведении Булеза размыты грани между дискретностью и текучестью, прихотливостью и логической связностью; неуловима система средств, с помощью которых разрозненные, не повторяющиеся импульсивные жесты объединяются в классически стройное целое. Выполненная в целом более крупным штрихом и более насыщенными красками, сравнительно простая по форме, изобилующая эмоциональными подъемами и спадами, не свободная от резких движений «Секвенция» театральнее, драматичнее и романтичнее «Молотка...». Если сопоставление «Секвенции» и «Молотка...» может быть продуктивным, то прежде всего сквозь призму категорий из арсенала того же Ницше, как оппозиция «дионисийского» и «аполлонического» начал¹.

* * *

Барраке был «дионисийцем» и в более приземленном смысле, что, судя по всему, стало основной причиной его преждевременной смерти. Ранняя приверженность алкоголю наложила неизгладимый отпечаток на его личность; по свидетельству известных современников, «он страдал всевозможными обсессиями и считал себя проклятым художником» (Булез)², «претерпел свою жизнь как некое нарушение порядка, наказание, увечье» (Сувчинский)³. Комплексы Барраке обострялись его чрезвычайной близорукостью (некоторые комментаторы полагают, что именно она была основной причиной медленного темпа его работы, его нелюбви отделять детали и корректировать написанное)⁴, малым ростом, физической некрасивостью и, *last but not least*, гомосексуальностью. Будущий автор фундаментальной «Истории сексуальности», Мишель Фуко был партнером Барраке в 1952–1955 годах. Все это время круг чтения композитора формировался под значительным влиянием философа. Помимо поэзии Ницше, Фуко приобщил Барраке к модным течениям современной мысли и, что особенно важно, к роману австрийского прозаика Германа Броха (1886–1951) «Смерть Вергилия», под знаком которого прошла вся дальнейшая творческая жизнь композитора.

Опубликованная в 1945 году «Смерть Вергилия»⁵ считается вершиной творчества Броха – одного из тех сформировавшихся при Франце-Иосифе I (то есть в эпоху имперского декаданса) австрийских художников, чье

¹ Ср.: Griffiths P. La Mer en Feu... P. 107.

² Ibid. P. 56–57.

³ Ibid. P. 174.

⁴ Ibid. P. 89.

⁵ Французский перевод романа, которым, очевидно, пользовался Барраке, вышел десятилетие спустя: Broch H. La mort de Virgile / Traduit de l'allemand par Albert Kohn. Paris: Gallimard, 1955. Русский перевод Ю. Архипова и А. Карельского – в сборнике: Брох Г. Невинные. Смерть Вергилия. М.: Радуга, 1990.

искусство пронизано обостренным ощущением царящего в мире неблагополучия, упадка мироздания, разрушения привычного, «правильного» порядка вещей. Роман «Смерть Вергилия» «рожден в годы второй мировой войны, в изгнании, после пережитого писателем ареста в оккупированной нацистами Вене, – короче говоря, в условиях крайнего обострения всех вопросов, предъявляемых к искусству совестью. Он не похож на то, что обычно называют „историческим романом“; это роман философский. Его действие уложено в последние восемнадцать часов жизни Вергилия – если можно называть действием длящийся внутренний монолог поэта, перемежаемый полосами диалога с Августом, с друзьями, с фигурами любимых людей, населяющими его предсмертный бред»¹.

Брох представляет Вергилия как поэта эпохи кризиса цивилизации²; центральный мотив романа – желание умирающего поэта сжечь рукопись «Энеиды» из-за осознания того, что несовершенное и незавершенное творение, воплощенное средствами «земного» языка, не способно оказать благотворное воздействие на действительность, установить гармонию между человеком и космосом, дать людям счастье, победить жестокость и хаос. И лишь в последнее мгновение жизни перед Вергилием возникает образ умиротворенного мира, озаренного улыбкой Сына на руках у Матери, – улыбкой, выражающей абсолютный смысл вечности, воплощенный в Слове, пребывающем по ту сторону всякого языка (ясно, что эта картина навеяна Четвертой эклогой Вергилия, в которой испокон веков усматривали пророчество о рождении Спасителя).

«Смерть Вергилия» Броча складывается из четырех частей, в названиях которых стихии сочетаются с этапами предсмертного физического и духовного странствия героя: «Вода – Прибытие»; «Огонь – Нисхождение»; «Земля – Ожидание»; «Эфир – Возвращение». Сам Брох советовал читать книгу как музыкальную партитуру³. И действительно, читать «Смерть Вергилия» как обычный повествовательный роман едва ли возможно. Здесь воспоминания, видения, рассуждения, непосредственные реакции, описания и диалоги смешиваются в едином непрерывном потоке, предложения могут растягиваться на несколько десятков строк, абзацы – на несколько десятков страниц. Проза перебивается квазистихотворными периодами, без размера и рифм, но с делением на строки, иногда с анафорами и рефренами, в ткань повествования вписаны цитаты из Вергилия; чтобы воспринять текст, необходимо прочувствовать его темпоритм и интонацию, уловить внутреннюю музыкальность его композиции, его «модуляций» и переходов. Первая и последняя части по объему заметно уступают двум средним. Продолжая сравнивать «Смерть Вергилия»

¹ Аверинцев С. Две тысячи лет с Вергилием // Аверинцев С. Поэты. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. С. 35–36.

² Feneyrou L. Introduction // Barraqué J. Écrits / Réunis, présentés et annotés par L. Feneyrou. Paris: Publications de la Sorbonne, 2001. P. 16.

³ Griffiths P. La Mer en Feu... P. 152.

с музыкой, можно сказать, что этот четырехчастный цикл – не симфония классического типа, где центр тяжести падает на начальное *allegro*, и не романтическая *par excellence* «симфония финала». Если бы не перемены между частями, роман был бы подобен скорее большому *adagio* со вступительным разделом, медленным, чрезвычайно подробным развертыванием намеченных в нем мотивов, кульминацией во второй половине (близ точки «золотого сечения» – здесь это диалог Вергилия и его друзей-поэтов, а затем Вергилия и Августа о поэзии, о красоте и об «Энеиде») и долгой кодой *diminuendo*.

Барраке будто бы откликнулся на произведение Броча словами: «Броч написал „Смерть Вергилия“ для меня»¹. Но такие стороны романа, как римский антураж, личности персонажей и отношения между ними, христианские и языческие коннотации, его не заинтересовали – в отличие от поэтической ауры книги, от ее философии и историософии. Можно не сомневаться, что композитору, воспринимавшему искусство как «прометеевский акт» сотворения мира из ничего и как постоянную игру «на разрыв аорты» (напомним: «Композитор – это <...> человек, обязанный быть самым великим из всех; он должен изучать и ценить Историю, придавать ей смысл, самому быть Историей, преодолевать ее, продолжать ее, давать ей потомство. <...> Музыка – это драма, это патетика, это смерть. Это игра до конца <...>»), оказался особенно близок максимализму художественной сверхзадачи романа: воссоздать во всем богатстве и многослойности духовный мир величайшей, можно сказать основополагающей личности в истории европейской культуры, поэта *par excellence*, первого и непревзойденного художника-творца в современном понимании, в чьих предсмертных размышлениях, подпитываемых воспоминаниями и новыми впечатлениями, разрабатываются – причем самым подробным образом, на исключительно высоком уровне риторического мастерства – только вечные, «последние», неустрашимые натурфилософские и экзистенциальные вопросы.

Концепция музыкального воплощения «Смерти Вергилия», по видимому, неоднократно менялась. Поначалу Барраке задумал многочастный опус огромного объема, охватывающий весь роман; судя по сохранившимся черновым планам этого цикла, исходная идея состояла в том, чтобы переложить на музыку стихотворные отрывки книги, перемежая их оркестровыми и инструментальными «комментариями»². Позднее появились более или менее подробные проекты конкретных опусов, иногда с музыкальными набросками; среди таких проектов есть даже опера в трех актах под названием «Лежащий человек» (*L'Homme couché* – имеется в виду больной Вергилий). Так или иначе, за оставшиеся полтора десятилетия творческой жизни Барраке успел завершить только три произведения на основе текстов из «Смерти Вергилия» и одну чисто инструментальную партитуру, которую он считал чем-то вроде «сателлита» своего вергилиевского цикла. Все использованные Барраке тексты взяты

¹ Griffiths P. La Mer en Feu... P. 151.

² Ibid. P. 157–159.

из второй, «прометеевской» (поскольку связанной со стихией огня) части романа.

Итак, все опубликованное и исполняемое наследие Барраке «вергилиевского» периода состоит из четырех партитур. Это:

1. «Возвращенное время» (*Le temps restitué*, 1956–1957, 1967–1968) для сопрано, смешанного камерного хора (по три певца на каждую партию) и большого инструментального ансамбля (8 деревянных духовых, ксило-римба, вибрафон, флокеншпиль, челеста, клавиесин, арфа, гитара, 4 батареи ударных и струнный нонет). Премьера – 4 апреля 1968 года, Руайан, Фестиваль современной музыки (солисты хора Французского радио и телевидения, ансамбль *Domaine musical*, партия сопрано Хельга Пиларчик, дирижер Жильбер Ами)

2. «...по ту сторону случайности» (*...au-delà du hasard*, 1957–1959) для 2 сопрано, контральто и четырех инструментальных групп (всего 20 инструментов, в том числе солирующие фортепиано и кларнет). Премьера – 26 января 1960 года, Париж, концерт общества *Domaine musical* (ансамбль *Domaine musical*, ансамбль *Jazz Groupe de Paris*, партии сопрано Этель Семсер и Мари-Терез Кан, партия меццо-сопрано Симон Кодинас, партия фортепиано Ивонн Лорио, партия кларнета Юбер Ростэн, дирижер Пьер Булез. В скобках стоит заметить, что это было единственное соприкосновение Булеза-дирижера с творчеством Барраке. Последний, несомненно, сильнейшим образом ревновал к славе Булеза и был уверен, что тот относится к нему как к конкуренту¹).

3. Концерт для кларнета, вибrafона и шести инструментальных трио (1962–1968). Премьера – 20 ноября 1968 года, Лондон (Симфонический оркестр BBC, солисты Юбер Ростэн и Тристан Фрай, дирижер Жильбер Ами).

4. «Песнь после песни» (*Chant après chant*, 1965–1966) для сопрано, фортепиано и шести батарей ударных. Премьера – 23 июня 1966 года, Страсбургский фестиваль (Берта Каль, Андре Круст и ансамбль «Страсбургские ударные» [*Les Percussions de Strasbourg*], дирижер Шарль Брюк).

«Возвращенное время» и «...по ту сторону случайности» длятся примерно по 40 минут, Концерт – около получаса, «Песнь после песни» – 23 минуты. Судя по всему, автор не предполагал возможности исполнения всех четырех опусов как единого цикла.

* * *

Из всех опусов, вдохновленных «Смертью Вергилия», «Возвращенное время» наиболее «многословно». Кроме того, это единственная партитура, текстовая основа которой полностью взята из романа Броча, то есть не содержит включений авторства самого Барраке. В эпизоде, откуда почерпнут текст «Возвращенного времени», Вергилий представлен стоящим поздней ночью у окна, созерцающим спокойное небо и грандиозное

¹ Griffiths P. La Mer en Feu... P. 235.

сияние звезд – «утешительных и могучих»¹. Образ ночного неба, отделенного от земли непроницаемым колоколом, внушает герою мысли о природе времени: «приобщиться к величию сфер не сможет тот, кто вовлечен в земное время»², но перед человеком стоит императив – преодолеть границу между высшим и низшим. Для такого человека «время течет вверх, время течет вниз, время течет в самом низу, сокровенное время ночи, вновь влившееся в артерии, влившееся в орбиты звезд, прибавляющее секунды к секундам без зазоров между ними, время возвращенное, разбуженное, преодолевающее судьбу, упраздняющее случайность, незбылемый закон времени, освобожденный от течения, вечное мгновение»³. Это рассуждение (в партитуре Барраке оно не фигурирует, но ее заглавие, как нетрудно заметить, взято именно оттуда) отчетливо ассоциируется с идеями влиятельных мыслителей XX века, прежде всего с бергсоновской диалектикой «времени-количества» и «времени-качества»⁴, с оппозицией «профанного» и «сакрального» времени, разработанной в трудах историка религий Мирчи Элиаде, а также со штокхаузенской концепцией *Momentform*. Последнюю можно представить как развитие категории «время-качество» и специфическую разновидность сакрального времени: это форма, предполагающая взаимную независимость отдельных моментов музыкального времени, причем «момент» определяется как единица формы, распознаваемая благодаря индивидуальному и неповторимому набору признаков. Одним из таких признаков служит длительность момента, которая, по Штокхаузену, может быть сколь угодно велика или мала (то есть «длинные» моменты отличаются от «коротких» лишь количественно, но не качественно); интенсивное переживание настоящего момента, безотносительно к прошлому и будущему, создает у слушателя ощущение вечности.

Серийная техника и пуантилистическая фактура – подходящая среда для музыки, основанной на представлении о времени как о множестве самодовлеющих «моментов»: дискретность (взаимная отъединенность, автономность отдельных звуковых комплексов, «точек», «пятен» и т.п.) в такой музыке неизбежно преобладает над континуальностью (связным целеустремленным развитием по известной формуле *i: m: t* – от начала через середину к концу). Трактовка каждого момента как своего рода полноценного представителя вечности, конечно же, противоречит устойчивым и, по-видимому, неустранимым стереотипам восприятия музыки (по меньшей мере композиторской музыки западной

¹ Перевожу с французского по указанному изданию: *Broch H. La mort de Virgile*. P. 92.

² Ibid. P. 93.

³ Ibid.

⁴ Напомним, что «временем-количеством» французский философ Анри Бергсон именoval время, «отрефлексированное» интеллектом и измеряемое в секундах, минутах, часах и т.п., тогда как «временем-качеством» – время, которое непосредственно переживается всем нашим существом как некая синтетическая целостность. См.: *Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания...*

традиции), поэтому идея *Momentform* по определению утопична, и любой опыт *Momentform*, чтобы привлечь к себе внимание хотя бы ограниченного числа слушателей, должен быть до какой-то степени компромиссным¹. В «Секвенции» Барраке эта степень достаточно высока и, соответственно, требования, предъявляемые композитором своему слушателю, нельзя назвать чрезмерными: хотя баланс между дискретностью и континуальностью склоняется в пользу первой, композитор принял меры, чтобы не позволить форме слишком явно распасться на «моменты», прочертив большую (волнообразную) драматургическую линию, направленную к генеральной кульминации перед самым концом. Соната, главным образом ее пуантилистическая по преимуществу вторая часть, ближе к архетипу *Momentform*. «Возвращенное время» в этом смысле занимает промежуточное положение: собственно пуантилизм здесь не играет особенной роли, но и драматургический план не так нагляден, как в «Секвенции».

Произведение делится на пять частей *attacca*, по числу положенных на музыку «блоков» броховского текста, которые в романе следуют непосредственно за процитированным рассуждением о «возвращенном времени» и также сменяют друг друга *attacca*, «без зазоров между ними»². Нечетные «блоки» записаны в виде верлибров, то есть с делением на нерифмованные строки разного объема (Барраке использовал их полностью), четные – в виде обычной прозы (они вошли в партитуру с купюрами). По мере движения от первого «блока» затрагиваются и развиваются такие отвлеченные (и весьма важные для мысли XX века) темы, как диалектика времени и закона (по-видимому, члены этой пары изоморфны, соответственно, «времени-качеству»/сакральному времени и «времени-количеству»/профанному времени); активизация деятельности бессознательного в крайние моменты человеческой жизни, когда «время» подавляет «закон», и из непознанных глубин души всплывают архетипические символы; устремленность души к преодолению ужаса повседневности, к познанию, упраздняющему любую случайность и позволяющему увидеть вечные и закономерные связи между всеми феноменами мира; невозможность исчерпывающей самореализации для личности, заключенной в тюремном брэнном земного бытия; способность человека к экзистенциальному озарению, благодаря которому его «Я» хотя бы на мгновение может обрести желанную полноту и ощутить свое единство с окружающей действительностью. Части «Возвращенного времени» названы словами, по большей части извлеченными из соответствующих фрагментов текста: 1. «Закон и время» (*La loi et le temps*); 2. «Символ ночи» (*Symbole de nuit*); 3. «Врата ужаса» (*Portail de la terreur*); 4. «Бесконечная

¹ Разве что Штокхаузен не соглашался идти на компромиссы, надолго погружая своих слушателей (или, лучше сказать, адептов) в «сакральное время» (вспомним хотя бы его *Stimmung* для нескольких голосов *a cappella*).

² Broch H. La mort de Virgile... P. 92–99.

незавершенность» (*L'inachèvement sans cesse*); 5. «Ибо только вследствие ошибки» (*Car ce n'est que par l'erreur* – имеется в виду, что к высшей экзистенции в конечном счете приходит только тот, кто блуждает во тьме, не боясь ошибиться). Полный состав исполнителей участвует только в третьей и пятой частях; первая, вторая и четвертая предназначены, соответственно, для хора и инструментов, сопрано и инструментов, женских голосов и инструментов.

При такой насыщенности словесного текста всевозможными многослойными смыслами и ассоциациями – а приведенное только что перечисление его мотивов само по себе выглядит как конспект идей, занимавших цвет западной философии и интеллектуальной литературы в течение нескольких десятилетий, – есть все основания рассчитывать на то, что и музыка будет вызывать к особо интенсивному глубинному вслушиванию и экзистенциальному переживанию. Впрочем, композитор отнюдь не стремится сделать так, чтобы слова были понятны слушателю. Строки, фразы и отдельные длинные слова часто делятся на фрагменты, распределенные между разными партиями хора, разные слова одного и того же предложения вкладываются в уста разных хористов, поющих одновременно; все это, естественно, делает текст на данных участках непонятным. Сольная партия, как и в «Секвенции», изобилует подчеркнуто «невокальными» скачками, мелизмами, перепадами динамики и ритма, внезапными переходами от *cantabile* к *parlando*, от *vibrato* к *non vibrato* и обратно, рассечена частыми паузами, что также не способствует внятности распеваемого монолога. Такой подход, наряду с купюрами (в четных частях) эффективно служит нейтрализации непомерного многословия броховского текста и переориентирует внимание на самодовлеющую экспрессию певческих голосов. Общий звуковой колорит (пользуясь популярным термином, «саунд») «Возвращенного времени» может быть охарактеризован как расширенный и обогащенный – можно сказать симфонизированный – вариант «саунда» «Секвенции». Сопрано того же типа, что и в «Секвенции» (сильное драматическое, широкого диапазона), дополняется здесь хором, трактуемым то как целое, то как ансамбль солистов. Струнный ансамбль расширяется до нонета солирующих инструментов (2.2.2.2.1) и дополняется октетом деревянных духовых, большей частью высоких (пикколо и флейта, гобой и английский рожок, малый кларнет, кларнет и бас-кларнет, фагот). Место ансамбля челесты, фортепиано и арфы, играющего в «Секвенции» столь заметную роль, здесь занимает более внушительная группа клавишных, металлофонов и щипковых: ксилоримба, вибрафон, гlockenspiel, челеста, клавесин, арфа и гитара. Наконец, вместо трех батарей ударных здесь задействованы четыре. Звуковая атмосфера, создаваемая этим набором инструментов, явно укоренена в мессиановском классе конца 1940-х – начала 1950-х; отсюда вышли не только «Молоток без мастера», ответом на который, как уже было отмечено, явилась «Секвенция», но и более масштабная, в своем роде «симфоническая» партитура Булеза «Складка за складкой»

(*Pli selon pli*, 1957–1962)¹ и его же кантата «Солнце вод» (1948, вторая редакция с хором 1958), с которыми как раз в аспекте «саунда» то и дело переключается «Возвращенное время». Только Барраке, по сравнению с Булезом, не столь аналитичен и систематичен, его музыка более нервна и импульсивна, его фактура в целом гуще и полифоничнее булезовской: если для Булеза характерны главным образом экономный контрапункт сходных по конфигурации линий, островки аккомпанируемой мелодии, а иногда и монодии, то для Барраке – наложения нескольких линий, разных по звуковысотному профилю и соотношениям длительностей. Это динамизирует музыку, делает ее более конфликтной, внутренне напряженной, чем музыка Булеза.

Если в Сонате Барраке создал свой личный эквивалент любимого классического произведения, «Неоконченной симфонии», то «Возвращенное время» можно считать – конечно, в столь же отдаленном смысле – его версией другой святыни, «Торжественной мессы». Во всяком случае по соотношению частей оба произведения обнаруживают определенное сходство. Третья, центральная часть в «Возвращенном времени» – самая обширная и насыщенная событиями, первая – самая лаконичная и однородная. В предпоследней части (для сопрано, женского хора и инструментов) преобладает медленное движение и относительно прозрачная фактура; доля чисто инструментальной музыки здесь выше, чем в других частях. В финале драматическая первая половина сменяется умиротворенной концовкой. В схему не вписывается главным образом вторая часть «Возвращенного времени», предназначенная для солирующего голоса с инструментами и, подобно четвертой, выдержанная преимущественно в медленных темпах. Приверженность Барраке серийной технике, естественно, накладывает отпечаток на характер движения – местами (особенно в первой и третьей частях) достаточно активный, но лишенный центробежно-центростремительной диалектики, неотъемлемой от тонального принципа. В «Возвращенном времени» нет и больших драматургических *crescendi* (как в последнем разделе «Секвенции» или, поскольку выше речь зашла о «Складке за складкой», в последнем разделе этой партитуры, озаглавленном «Гробница»), создающих впечатление целенаправленного развития даже в отсутствие тональной организации. Почти нет повторяющихся структур, «размечающих» форму и организующих слушательские ожидания; наиболее заметным повторяющимся элементом выступает короткое, но оглушительное *crescendo* ударных незадолго до конца первой и четвертой, в самом конце второй (дважды) и третьей частей. Обращает на себя внимание также то, что на некоторых участках,

¹ Полагаю, есть основания считать эту партитуру Булеза симфонической, поскольку смысловая «арка», переброшенная от конца к началу, тематические связи между частями, отчетливый драматургический план уподобляют ее классическому симфоническому циклу с обширным статичным вступлением и динамичным финалом, между которыми располагается триптих на слова сонетов Малларме («Импровизации по Малларме»), где каждая очередная часть крупнее предыдущей.

особенно в центральном соло сопрано из третьей части и под занавес финала, звук e^2 принимает на себя роль основного тона, своего рода локального аттрактора – с подобным приемом мы уже сталкивались в Сонате и «Секвенции». В остальном «Возвращенное время», действительно, складывается из неповторимых «моментов», но не столько отграниченных друг от друга паузами, сколько перетекающих друг в друга, местами накладывающихся друг на друга. Каждый отдельно взятый момент обладает уникальными характеристиками, а при наложении моментов возникает эффект независимого сосуществования нескольких качественно различных родов музыкальной материи в ограниченном пространстве; таков, к примеру, упомянутый центральный монолог сопрано из третьей части, где тянущееся e^2 и фиоритуры в партии солистки оттеняются принадлежащими, казалось бы, совершенно иным звуковым мирам *parlando* хора, «точками» и «кляксами» ударных и других инструментов. По-видимому, такое «анизотропное» сосуществование можно считать близкой музыкальной метафорой идеи «возвращенного времени» в трактовке бреховского Вергилия («время течет вверх, время течет вниз, время течет в самом низу, <...> прибавляющее секунды к секундам без зазоров между ними, время возвращенное, разбужненное, преодолевающее судьбу <...> вечное мгновение»). В первом же опусе по «Смерти Вергилия» Барраке продемонстрировал решимость выразить музыкой нечто невыразимое, и в своем стремлении «приобщиться к величию сфер», пользуясь крайне ограниченными возможностями реальных человеческих голосов и инструментов, он оказался, думается, ближе к создателю «Торжественной мессы», чем любой другой композитор его поколения и культурного круга.

* * *

Опус под названием «...по ту сторону случайности», в 13 частях *attacca*, был начат после завершения эскиза «Возвращенного времени» и написан сравнительно быстро – задолго до того, как композитор вернулся к «Возвращенному времени» и довел работу над ним до стадии законченной партитуры. Таким образом, «...по ту сторону случайности», будучи формально произведением более ранним (его премьера состоялась за восемь лет до премьеры «Возвращенного времени»), в отношении концепции и техники представляет следующий этап творческой эволюции Барраке. Партитура предназначена для трех женских голосов (высокое первое сопрано, солирующее, более важное второе сопрано широкого диапазона и контральто) и четырех инструментальных групп. Первую группу составляют две трубы, тромбон, три саксофона (альт, тенор и баритон) и вибрафон, вторую – челеста, гlockenspiel, ксилофон, арфа вибрафон и солирующее фортепиано, третью – три батареи разнообразных ударных без определенной высоты звука, четвертую – кларнет *in B* соло и еще три кларнета *in B* (один из них – попеременно с бас-кларнетом).

По сравнению с «Возвращенным временем», в «...по ту сторону случайности» собственно Брех представлен значительно меньшим объемом текста. Непосредственно из романа взята вырванная из контекста фраза,

ставшая заглавием опуса. Оттуда же – предпосланный партитуре эпиграф: «Но там, где твои многочисленные потоки встречаются и совместно текут к единой цели, – причем каждый поток определяется другим, – только там ты проявляешь свое постоянство; предмет и имя земной истины призваны к единству, чтобы стать твоим отражением»¹. Для рационального понимания этот текст, пожалуй, еще более труден, чем фрагменты, использованные в «Возвращенном времени». Из романного контекста ясно, что речь идет о некоем первоначале жизни, о «судьбе», которая «предшествует всем богам», наполняет собой наши сны, проявляет себя в архетипах, – о судьбе, «рожденной со мной <...> по ту сторону случайности, излучающей свет и принимающей всевозможные формы»². Свою сверхзадачу композитор, судя по всему, видел в том, чтобы создать музыкальную метафору угадываемых здесь натурфилософских и экзистенциальных мотивов.

И лишь один короткий фрагмент из романа включен в партитуру как таковую. На ее титульном листе значится, что произведение написано на «текст Жана Барраке вокруг цитаты из Германа Броха». Последняя гласит: «Ослепленный сном и вновь ставший зрячим благодаря сну, я знаю твою смерть, я знаю предел, тебе положенный, предел сновидения, который ты отрицаешь. Знаешь ли ты его? Хочешь ли ты его?»³ (эта тирада, очевидно, обращена все к тому же «первоначалу»). Барраке развернул вокруг нее собственный текст, похожий на гибрид сюрреалистической драмы или поэмы и философского трактата, с короткими обменами репликами, восклицаниями, мыслями вслух и «потоком сознания». Разбираться в хитросплетениях либретто, думается, не нужно, ограничимся перечислением частей (вокальные части, как и в «Возвращенном времени», названы в основном по их ключевым словам): 1. «Ночь без лучей» (*La nuit sans rayons*); 2. «Неспособные к эволюциям и возвращениям» (*Incapables d'évolutions et de retours*); 3. «Что за эфемерные отметины?» (*Quelles marques éphémères?*); 4. «Непомерное излишество» (*La démesure abusive*); 5. «В блуждающей массе» (*Dans la multitude errée*); 6. Инструментальная I и вокальная (*Instrumental I et vocal*); 7. «К неизвестному пределу случайностей» (*Pour la lisière inconnue des hasards*); 8. Инструментальная II (*Instrumental II*); 9. «Перед цитатой» (*Avant la citation*), также без пения; 10. «Ослепленный сном (цитата)» (*Aveuglé par le rêve [citation]*); 11. Инструментальная III (*Instrumental III*); 12. «По ту сторону прямых линий взгляда» (*...au-delà des droites lignes du regard*); 13. «Мысли без ночи» (*D'une pensée sans nuit*).

Как видим, смысловой центр композиции, озаменованный прямой цитатой из Броха, смещен относительно середины, поскольку находится в десятой части из тринадцати. Слова Броха положены на музыку в неприлично простой фактуре и звучат на четырехкратном *piano*; начало этого

¹ Broch H. La mort de Virgile... P. 188.

² Ibid.

³ Ibid. P. 189.

эпизода показано в нотном примере Б-14¹. Моноритмическая по преимуществу фактура и единство текста в партиях всех солисток здесь, несомненно, обусловлены необходимостью сделать текст внятным если не по смыслу, то во всяком случае фонетически. В остальных частях композитор не проявляет особой заботы о том, чтобы его комментарии к Броху были понятны на слух, без специального изучения партитуры или печатного либретто; фразы, как и в «Возвращенном времени», часто членятся на отдельные слова, распределяемые по разным партиям, звучащим одновременно или «скачками». На этот счет Барраке оставил следующее разъяснение: «Текст к музыкальному произведению не должен рассматриваться как оригинальное поэтическое произведение. Написать его меня побудили чисто музыкальные соображения»². Всё, что поют певицы, имеет смысл лишь применительно к цитате – это не более чем «движение к [ней] или от нее»³.

Трудно сказать, что именно Барраке имел в виду, говоря о движении в сторону цитаты и в противоположном направлении, но, по-видимому, можно не сомневаться, что речь шла не о движении в самом непосредственном, лежащем на поверхности хронологическом смысле. Рискнем предположить, что музыка «приближается» к цитате там, где характер изложения сходен с показанным в примере Б-14, то есть основывается на более или менее согласованном пении солисток и на протяженных благозвучных вертикалях (вообще говоря, фактор эвфонической – мягко диссонантной, подчеркнута благозвучной – гармонии в «...по ту сторону случайности» играет более существенную роль, чем во всех предшествующих партитурах Барраке), и «удаляется» от нее в эпизодах с более густой и вязкой фактурой из наложенных друг на друга линий, разнородных в мелодическом, ритмическом, тембровом отношениях, а также во фрагментах с преобладанием того или иного солирующего голоса или инструмента. С этой точки зрения самое начало партитуры близко родственно цитате и превосходит ее, но фактура очень скоро теряет исходную собранность, отдельные линии становятся все более и более самостоятельными; процесс движения в противоположную от цитаты сторону достигает своей первой кульминации в соло фортепиано, к которому поочередно присоединяются первый кларнет, затем вся вторая инструментальная группа (обобщенно – инструменты с коротким отзвуком) и второе (солирующее) сопрано с протяженной экспрессивной кантиленой. Не откажем себе в удовольствии продемонстрировать вторую половину этого большого отрывка (со вступления сопрано) – нотный пример Б-15; пусть музыка говорит сама за себя. Даже сравнительно поверхностного, не аналитического взгляда на ноты достаточно, чтобы оценить утонченный эстетизм письма Барраке, тщательность отделки всех элементов ткани,

¹ Примеры из «...по ту сторону случайности» приводятся по изданию: Bärenreiter. Kassel etc. BA 7361.

² Цит. по: Griffiths P. *La Mer en Feu*... P. 211.

³ Ibid.

I. TPTTES 1. *pppp* *à peine articulée*
2. *pppp*
TBONE *pppp*
SAX. Alto *pppp*
Ténor *pppp*
Baryton *pppp*
VIB. *bag. très douces* *résonner sans vibrer*
II. CEL. *pppp TRÈS LENT* $\text{♩} = 60$ - Dans la résonance de la batterie, pour qu'on n'entende pas l'attaque, et qu'au moment de la fin de la résonance on ait l'impression que les tenues "émergent". *Flautando, presque inconsistant. A peine émis dans l'attaque et dans l'articulation.* *molto*
HARPE *re mi*
VIB. *bag. très douces* *pppp*
PIANO
III. BATT. 1. *baisser résonner*
2.
3.
TIMB.
IV. 1. *non solo* *pppp* *molto*
2. *pppp*
3. *pppp*
4. *pppp*
V. SOPR. 1. *à peine émis, égal, retenir le souffle.* *sempre pppp*
VOIX SOPR. 2. *sempre pppp*
C. ALTO *sempre pppp*
A - - veu - - glé - par le
A - - veu - - glé - par le
A - - veu - - glé - par le

Пример Б-14

«...по ту сторону случайности»

sans attaque à chaque respiration

I.

1. TPTTES

2. TPTTES

TBONE

Alto

SAX. Ténor

Baryton

VIB.

très douc respirer

sempre pppp

(1)

étouffer à chaque note

II.

CEL.

GLOCK.

XYL.

HARPE

VIB.

PIANO

bag. douces

pp

Ped.

III.

1. BATT.

2. BATT.

3. BATT.

TIMB.

bag. douces

CAISSE

de timbre

pp

(1)

IV.

1. CLAR.

2. CLAR.

3. CLAR.

4. CLAR.

sans attaque à chaque respiration

V.

SOPR. 1.

VOIX SOPR. 2.

C:ALTO

rêve et rêve, je con.nais ta mort,

rêve et ren - du voy - ant par le rêve, je con.nais ta mort,

rêve et ren - du voy - ant par le

(1) à peine articulé.

I. TPTTES 1. 2. (1)

TBONE (1) *sostenuto, à peine moris p*

SAX. Ténor (1)

Baryton (1)

VIB. *résonner* (1)

II. CEL. *sempre pp*

GLOCK. (1) *sempre pp*

XYL. (1) *sempre pp*

HARPE *do si la*

VIB. (1) *sempre pppp*

PIANO *pp* *Ped. s*

III. BATT. 1. 2. 3. 4. 2 BONGOS (1) *ppp*

TAMB. B. (1) *ppp*

CAISSE CL. *bag. douces* (1)

2 TOMS (1) *pp*

TIMB. (1) *ppp*

IV. 1. 2. 3. 4. (1)

V. SOPR. 1. (1)

VOIX SOPR. 2. *je con - nais la li - mite qui t'est fi - xée*

C. ALTO *je con - nais la li - mite qui t'est fi - xée*

(1) à peine articulé.

I. TPTTES 1. 2.

TBONE

SAX. Ténor Alto Baryton

VIB. *bag. très dures*

II. CEL. *mf* *égal* *sf* *Céder jusqu'à "TRÈS LENT."* *7 16* *8 16* *TRÈS LENT (Moins de $\text{♩} = 40$)* *poco* *11 TEMPO*

GLOCK. *pp*

XYL. *mp*

HARPE *ff* *bag. douce* *f* *p* *sf* *pp* *en pressant!*

VIB. *ff* *bag. douce* *f* *p* *sf* *pp* *en pressant!*

PIANO *mf* *p* *sf* *pp* *en pressant!*

III. BATT. 1. CLAVES *p* *bag. feutrée* *pp* *GONG* *ppp*

2. TAN TAM *pp*

3. *pp*

IV. TIMB. *bag. très douces* *pp* *7 16* *8 16* *TRÈS LENT (Moins de $\text{♩} = 40$)* *poco* *11 TEMPO* *f* *p*

V. SOPR. 1.

VOIX SOPR. 2. *ppp* *Mais tout se fond*

C. ALTO

Пример Б-15

«...по ту сторону случайности»

I. 1. TPTTES 2. TBONE

SAX. Ténor Baryton

VIB. 2 4 *poco* 3 4 *TEMPO* *bag. dures* *MOINS LENT* *p* 5 8 *ENCORE MOINS LENT*

II. CEL. GLOCK. XYL. HARPE VIB. PIANO

III. 1. BATT. 2. 3. TIMB.

IV. 1. 2. 3. 4. CLAR.

V. SOPR. 1. VOIX SOPR. 2. C. ALTO

... (Ped.) ... Ped. & Ped.

bag. douces en serrant *mf* *fa*

très vite *pp* *très doux, pp* *sf* *pp*

brusque *poco growt* *très vibr.* *sempre p*

égal *vers* *la* *nuit* *succèrue* *po - - reuse*

I. TPTTES 1. 2. TBONE

SAX. Ténor Alto Baryton

VIE. 3/4 *poco* 3/8 **PLUS ALLANT** 2/4 *mf* résonner **ASSEZ MODÉRÉ**

II. CEL. GLOCK. XYL. HARPE VIB. PIANO

III. 1. BONGOS *avec les mains* 2. CAISSE CL. 3. TIMB. *mp* *po'co* 3/8 **PLUS ALLANT** 2/4 **ASSEZ MODÉRÉ**

IV. 1. 2. 3. 4. CLAR.

V. SOPR. 1. VOIX SOPR. 2. C. ALTO

Et dif-fi-ci-le pa-leur au-ré-o-lée, pas-

I. 1. TPTTES 2. TBONE

SA X. Ténor Baryton

VIB.

II. CEL. 3 8 3 4 PLUS VIF

GLOCK. 3 8 3 4 PLUS VIF

XYL. 3 8 3 4 PLUS VIF

HARPE 3 8 3 4 PLUS VIF

VIB. 3 8 3 4 PLUS VIF

PIANO 3 8 3 4 PLUS VIF

III. 1. BATT. 2. 3. TIMB. 3 8 3 4 PLUS VIF

IV. 1. CLAR. 2. 3. 4. 3 8 3 4 PLUS VIF

V. 1. SOPR. 1. 2. VOIX SOPR. 2. 3. C. ALTO 3 8 3 4 PLUS VIF

fa - mi - lier, cris é - pul - sés

I. TPTTES 1. 2. TBONE

SAX. Ténor Alto Baryton

VIB. $\text{MODÉRÉ } \text{♩} = 63$ *LIBRE (Rapide)*

II. CEL. GLOCK. XYL. HARPE VIB. PIANO

III. 1. 2. 3. BATT. CAISSE CL. CYMB. SUSP. TIMB.

IV. 1. 2. 3. 4. CLAR.

V. SOPR. 1. VOIX SOPR. 2. C. ALTO

sf-p *encore* *mf*

в высшей степени дифференцированную трактовку партий, плавность переходов, взаимную уравновешенность мягких и резких штрихов, изысканные очертания отдельных линий.

По ходу партитуры мера вязкости в целом возрастает, так же как и частота импульсивных жестов и драматических столкновений; несмотря на спорадические моменты разрядки напряжение увеличивается, достигая кульминации в масштабной седьмой части и короткой, весьма динамичной инструментальной интерлюдии восьмой. Затем, в эпизоде «Перед цитатой»¹, наступает внезапный сдвиг в сторону спокойной эвфонической фактуры, сама же цитата (10-я часть) вводится после большого *crescendo* ударных, напоминающего об аналогичных моментах «Возвращенного времени». Инструментальная интерлюдия одиннадцатой части и небольшая по объему двенадцатая вновь возвращают к относительно высокой частоте смены событий, а в финале эффектно прочерчена линия драматургического *crescendo*, ведущая к заключительному широко распетому взлету в партиях всех трех солисток, а затем к яркой инструментальной коде, где композитор, как кажется, нашел музыкальный эквивалент слов из эпиграфа: «многочисленные потоки встречаются и совместно текут к единой цели».

С точки зрения характера звучания («саунда») партитура «...по ту сторону случайности» отчасти близка «Возвращенному времени» и «Секвенции», особенно в том, что касается использования второй инструментальной группы, объединившей «звонящие», «бряцающие», металлические тембры – этот ансамбль весьма заметен в большинстве частей, но особенно эффектно, в полную силу, звучит в коде последней части, придавая ей ни с чем не сравнимый блеск, – и третьей группы, составленной из трех батарей ударных без определенной высоты звука. Новые, беспрецедентные для Барраке элементы звуковой атмосферы – трубы и тромбон с разнообразными сурдинами, саксофоны и кларнеты, – в сочетании с такими моментами, как посвящение партитуры джазовому музыканту и критику Андре Одейру и тот факт, что исполнение партии солирующего кларнета на премьере было поручено известному джазмену Юберу Ростэну, могли бы свидетельствовать об интересе композитора к джазу, если бы музыка содержала хотя бы минимальные признаки «сунга». В «...по ту сторону случайности», однако же, ничего подобного не обнаруживается даже под самым сильным микроскопом (в интервью, данном по случаю премьеры, Барраке признается в своем равнодушии к джазу, но одобрительно высказывается об искусстве некоторых джазменов, в частности о «прерывистой» манере Телониуса Монка²). Композитор и здесь сохраняет верность серийной технике, но, стремясь избежать слишком частой повторяемости одних и тех же сочетаний интервалов, вводит новшество, суть которого заключается в «выращивании» новых конфигураций из исходной

¹ Обратим внимание на то, что это заглавие явно выдержано в булевовском духе – *cp. avant "l'Artisanat furieux"* (а также *après "l'Artisanat furieux"*) из «Молотка без мастера».

² Barraqué J. Écrits... P. 200–201.

двенадцатитоновой серии. Процедура выращивания выглядит следующим образом: вначале исходная серия сопоставляется с хроматической гаммой от произвольного выбранной ноты; затем выясняется, какое место в этой гамме занимает первая нота серии; нота, занимающая в исходной серии то же место, становится первой нотой новой серии; аналогичным образом обнаруживаются все остальные ноты серии. Далее новая серия также сопоставляется с хроматической гаммой, и из нее аналогичным образом извлекается серия следующего порядка и т.п.

В качестве исходной серии «...по ту сторону случайности» принимается последовательность *[gis-e-dis-a-c-b-fis-h-g-cis-d-f]*, экспонируемая со всей возможной открытостью в начале десятой части, где интонируется центральная «цитата» (см. партии женских голосов в нотном примере Б-14; других столь же ясно экспонируемых двенадцатитоновых последовательностей в партитуре нет, что дополнительно подчеркивает особую значимость данного текста). Чтобы получить из нее серию второго порядка, надпишем над ней хроматическую гамму от произвольно выбранного тона *f*:

[f-fis-g-gis-a-b-h-c-cis-d-dis-e]
[gis-e-dis-a-c-b-fis-h-g-cis-d-f]

Поскольку первая нота серии, *[gis]*, занимает в хроматической гамме четвертое место, новая серия будет начинаться с ноты *[a]* (четвертой по порядку в составе серии). Второй нотой новой серии, по тому же принципу, будет *[f]*, третьей – *[d]*, четвертой – *[c]*, пятой – *[h]* и т.д. Полная серия второго порядка будет выглядеть так:

[a-f-d-c-h-b-e-fis-dis-g-cis-gis]

Из нее, в свою очередь, может быть извлечена серия третьего порядка:

[h-a-g-fis-e-b-as-f-des-d-es-c]

Серия четвертого порядка:

[gis-e-g-a-c-b-fis-h-cis-d-es-f]

и т.д.

Если Барраке раньше допускал вольности в обращении с сериями, то сейчас он, судя по всему, решил упорядочить свою работу. Его опыт «рационализации» серийной техники может считаться прямым продолжением его же былых вольностей: композитора не удовлетворяла необходимость вновь и вновь возвращаться к одним и тем же структурам, предполагаемая принципом серийности и чреватая излишней гомогенизацией музыкальной ткани (по мнению Барраке, такая гомогенизация «à la Веберн» мало чем отличается от централизованной тональности и непригодна в качестве основы для крупной формы). Правда, в придуманном им алгоритме ощущается некое «лукавство», ибо он чреват другой крайностью: в любой момент композитор может выбрать тот дериват серии, который кажется ему наиболее подходящим, то есть, в предельном случае, использовать любую понравившуюся конфигурацию. С точки зрения серийной догмы подобное, конечно же, недопустимо. Реакцию более последовательных современников Барраке много лет спустя высказал известный бельгийский музыковед Селестен Дельеж в своем фундаментальном

обзоре истории послевоенного авангарда: придуманный Барраке метод «пролиферации» серии (то есть бесконтрольного умножения ее производных) ослабляет периодичность и приводит к утрате ориентиров¹. Однако не стоит упускать из виду, что за несколько лет до Барраке свой алгоритм расширения рамок серийной техники выдвинул Булез, применив в «Молотке без мастера» так называемое «умножение групп частот» – технику получения дериватов серии, которая теоретически, на письме выглядит еще более изощренно, чем «пролиферации» Барраке². Работая с сегментами исходной серии (которая в полном последовательном виде на всем протяжении «Молотка...» ни разу не появляется), Булез то и дело позволяет себе, по его собственным словам, «нарушать дисциплину»³, то есть, по существу, обходится с серийным принципом не менее «либерально», чем его младший коллега. Это придает музыке «Молотка...» ту особого рода неуловимость, о которой говорилось выше. Без «нарушений дисциплины» достичь подобного художественного эффекта было бы, по-видимому, невозможно.

Не сравнивая «...по ту сторону случайности» с «Молотком без мастера», тем не менее заметим, что и в опусе Барраке разрозненные жесты каким-то трудно объяснимым образом объединяются в целое, которое с точки зрения стройности не уступает ни «Секвенции», ни «Возвращенному времени». Недогматическая трактовка серийности этому ни в коей мере не мешает. Но она, по-видимому, оказала на композитора до известной степени освобождающее воздействие, побудив его к более раскованному, чем прежде, обращению с исполнительскими силами, к более яркому и непринужденному инструментальному и вокальному письму. Следующий шаг в этом направлении он сделал в Концерте для кларнета, вибратона и шести инструментальных трио.

* * *

Премьера «...по ту сторону случайности», состоявшаяся в начале 1960 года под управлением самого Булеза, явилась для тридцатидвухлетнего композитора несомненным успехом. Помимо этого рубеж 1950–1960-х годов в его жизни был отмечен и другими важными событиями. Во-первых, с начала 1961 года он был зачислен в штат лаборатории эстетики Национального общества научных исследований (CNRS) в качестве музыковеда-аналитика (к тому времени он уже был опытным музыкальным писателем, автором множества аннотаций к концертным программам). Во-вторых, примерно тогда же он познакомился с итальянским

¹ *Deliège C. Cinquante ans de Modernité musicale: de Darmstadt à IRCAM. Contribution historiographique à une musicologie critique. Sprimont (Belgique): Mardaga, 2003. P. 127.*

² Представление об этой технике дает, в частности, работа: Курбатская С. К анализу «Молотка без мастера» П. Булеза // Курбатская С., Холопов Ю. Пьер Булез. Эдисон Денисов. Аналитические очерки. М.: ТЦ «Сфера», 1998. С. 34–123, особенно 48–65. Автор всецело опирается на фундаментальную работу: *Koblyakov L. Pierre Boulez: a World of Harmony...*

³ *Boulez P. Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège. Paris: Seuil, 1975. P. 82–85.*

бизнесменом Альдо Брудзикелли, который стал издателем его партитур и с середины 1960-х до 1970 года выплачивал ему достаточно щедрое ежемесячное пособие. Решив таким образом свои материальные проблемы, Барраке перестал давать частные уроки анализа (до этого он в течение нескольких лет вел курсы у себя на дому¹).

Наконец, в том же 1961 году упомянутый выше Андре Одейр – бывший студент Мессиаана в Парижской консерватории, джазовый музыкант (скрипач, композитор, аранжировщик, создатель и руководитель экспериментального ансамбля *Jazz Groupe de Paris*, просуществовавшего с 1954 до конца 1960-х годов и участвовавшего в исполнении «...по ту сторону случайности»), критик и музыковед, – опубликовал во Франции, США и Великобритании книгу «Музыка после Дебюсси»², в которой наряду с очерками о Стравинском, Бартоке, нововенцах, Мессиаане, Булэзе имеется раздел, посвященный Барраке. По объему этот раздел превосходит все остальные – при том, что разбираемый в нем музыкальный материал ограничивается Сонатой для фортепиано и «Секвенцией» (о проекте «Смерти Вергилия» сказано лишь в общих чертах, что неудивительно, ибо ко времени написания книги композитор не мог предъявить ни одной готовой партитуры вергилиевского цикла), – и это обстоятельство, наряду с абсолютно восторженным тоном раздела (между тем во всех других главных композиторов XX века выпущено немало критических стрел), недвусмысленно указывает на то, что с точки зрения автора книги именно Барраке является самым значительным композитором после Дебюсси. Очевидно, подобное возвеличивание Барраке в глазах многих читателей выглядело довольно неловкой попыткой «продвинуть» малоизвестного автора и сыграло неоднозначную роль: стремясь сделать доброе дело, Одейр скорее повредил своему другу³ или, во всяком случае, не принес ему ощутимой пользы. Так или иначе, книга Одейра долгое время оставалась единственным относительно широко доступным источником информации о композиторе; подробные разборы двух его произведений, с многочисленными нотными примерами, могут служить подспорьем для любознательного меломана.

В 1962 году появилась первая и единственная книга авторства самого Барраке – биография Дебюсси⁴, впоследствии переведенная на несколько языков и выдержавшая ряд переизданий. Она невелика по объему (меньше 200 страниц), проиллюстрирована фотографиями и нотными примерами, рассчитана на широкого читателя, но в своем роде отнюдь

¹ Его самым преданным учеником был английский композитор Билл Хопкинс (1943–1981) – по-видимому, также фанатик серийной техники. Как и учитель, он успел написать очень мало и умер молодым.

² *Hodeir A. La musique depuis Debussy*. Paris: Presses Universitaires de France, 1961; *Hodeir A. Since Debussy: A View of Contemporary Music*. New York: Grove Press; London: Secker and Warburg, 1961.

³ Ср.: *Deliège C. Cinquante ans de Modernité musicale...* P. 126.

⁴ *Barraqué J. Debussy*. Paris: Seuil, 1962.

не поверхностна, содержит тонкие и для своего времени, по-видимому, свежие наблюдения и оценки, местами остро полемична. Барраке-музыковед более своеобразно проявил себя в текстах, созданных в рамках исследовательского проекта, предложенного им самим для CNRS (и при жизни композитора не опубликованных). Название проекта гласит: «Дебюсси или рождение открытых форм, опыт сравнительной методологии: музыкальная форма, рассматриваемая не как архетип, а как становление». Изначально Барраке, судя по всему, предполагал написать цикл аналитических текстов не только о музыке Дебюсси, но и о ряде произведений Баха, Бетховена и других композиторов, в чьем творчестве так или иначе предвосхищалась идея открытой формы («самопорождающейся» композиции); он предполагал также существенно обновить музыкально-аналитическую методологию, чтобы она могла описывать феномены музыкального становления (а не только предустановленную логику «архетипических» форм). В конечном счете ему удалось осуществить – и притом вчерне – лишь небольшую часть задуманного.

После смерти Барраке на основании сохранившихся черновиков были восстановлены три его аналитических очерка: о фортепианных Вариациях соч. 27 Веберна, о «Море» Дебюсси и о Пятой симфонии Бетховена (последний – наиболее законченный и подробный)¹. Каждый из этих текстов самостоятелен, вместе они не составляют единства – как бы ни старался Барраке (в одном из своих отчетов для CNRS) доказать обратное². Самая характерная особенность музыкально-теоретического творчества Барраке – стремление выявить у композиторов прошлого черты, сближающие их музыку с его собственной. Это относится не столько к Бетховену, сколько к Дебюсси: анализируя «Море», Барраке пытается представить его как некое предвосхищение серийной техники, обращая внимание на взаимозаменяемость вертикальных и горизонтальных структур. Более убедительный вывод относительно Дебюсси касается формы некоторых его вещей, прежде всего «Игры волн» из «Моря» (а также более поздних «Игр», которые Барраке упоминает, но не разбирает). Барраке именует эту форму «открытой», поясняя, что имеется в виду такой «способ развития, при котором понятия экспозиции и разработки сосуществуют в непрерывном „фонтанировании“, что помогает произведению разворачиваться как бы самопроизвольно, без помощи какой бы то ни было предустановленной модели»³. Форма у Дебюсси «уже не может пониматься как последовательность или как постепенное приумножение благодаря сцеплению идей – она разворачивается путем „амальгамирования“, с пропуском „переходов“; противопоставление сил уже не обязательно основывается на буквальном

¹ Опубликованы в: Barraqué J. Écrits... P. 231–245 ('*Les Variations pour piano op. 27 d'Anton Webern*'), 277–386 ('*La Mer de Debussy, ou la naissance des formes ouvertes*'), 401–578 ('*Une analyse: la Cinquième Symphonie de Beethoven*').

² Ср.: Barraqué J. Écrits... P. 578–579.

³ Ibid. P. 278–279.

распознаваемости тематических структур, а предусматривает сдвиги от одного к другому через „поэтические мутации“¹.

Именно на такой идеал формы – непрерывное «фонтанирование» без выраженных переходов («без зазоров», пользуясь процитированным выше выражением Броха), с «амальгамированием» («склеиванием» разнородных элементов или, возвращаясь к введенному выше термину, парадигм) и «мутациями» – ориентировался и сам Барраке. Речь, собственно, идет не столько об «открытой форме» (данный термин с легкой руки Умберто Эко и его последователей оброс всевозможными толкованиями и в нашем контексте уже малопригоден), сколько о той самой идее *Momentform*, которую мы вспомнили в связи с броховским текстом, использованным в «Возвращенном времени», и которая, по совершенно независимому от Барраке мнению некоторых исследователей, едва ли не впервые в европейской музыке была реализована именно Дебюсси, прежде всего в «Играх»².

Вскоре после публикации монографии о Дебюсси и начала исследовательской работы в CNRS Барраке приступил к сочинению Концерта для кларнета, вибратона и шести трио, который в известном смысле можно считать его ответом на «Игру волн» и «Игры»: в композиции этого непрограммного, чисто инструментального одночастного опуса продолжительностью около получаса принципиальное значение имеет элемент игры в нескольких тесно взаимосвязанных смыслах этого слова – во-первых, как состязания (между двумя солистами-протагонистами, между солистами и остальными исполнителями, между разными инструментальными группами и представителями одних и тех же групп), во-вторых, как «лицедейства» (то есть как квазитеатрализованной репрезентации инструментов в качестве своего рода персонажей, наделенных достаточно рельефными характеристиками и разыгрывающих некую драму с монологами, диалогами, конфликтами и примирениями) и, наконец, в-третьих, как «игры в бисер» – самодовлеющей деятельности по комбинированию и преобразованию малых и больших элементов, по составлению из них замысловатых конфигураций и т.п. Формально Концерт не имеет отношения к «вергилиевскому» проекту и возник на его полях. Непосредственным импульсом к созданию Концерта стало знакомство с искусством джазового и академического кларнетиста Юбера Ростэна – участника премьеры «...по ту сторону случайности»; именно ему посвящена партитура. Барраке начал писать Концерт в 1962 году, прекратил работу в 1963-м, возобновил и завершил в 1968-м.

Каждое из шести трио, участвующих в исполнении Концерта, состоит из струнного (смычкового или щипкового) и двух духовых инструментов: 1) скрипка, фагот, труба; 2) альт, английский рожок, тромбон; 3) виолончель, альтовая флейта, тенор-саксофон; 4) арфа, бас-кларнет,

¹ Barraqué J. Écrits... P. 280.

² См.: Kramer J.D. Moment Form in Twentieth-Century Music // The Musical Quarterly. 1978. Vol. 64 (2). P. 189.

баритон-саксофон; 5) клавиесин (с электронным усилением), гобой, валторна; 6) гитара (с электронным усилением), флейта, альт-саксофон. Согласно авторскому пояснению, партитура складывается из семнадцати секций, сгруппированных в шесть разделов, однако в нотах границы между секциями и разделами не указаны, так что членение можно проводить по-разному. Так или иначе, по мере приближения к концу намечается тенденция к дроблению формы, то есть к уменьшению объема секций.

Заглавие настраивает на то, что в исполнении участвуют два равноценных солиста и шесть ансамблей, каждый из которых функционирует как единый «организм», но эти ожидания не оправдываются. Во-первых, солисты неравноценны: кларнет вступает на четвертой минуте (в ц. 11), тогда как вибрафон – только на двадцать второй (в ц. 74), то есть уже в последней трети произведения. Некоторые другие инструменты – например, скрипка из первого трио, клавиесин из пятого или английский рожок из второго, – могли бы, пожалуй, также претендовать на место в заглавии Концерта, ибо у каждого из них есть большие виртуозные каденции; впрочем, партии всех инструментов без исключения весьма сложны и предназначены для солистов самого высокого класса. Во-вторых, разделение инструментария на шесть гетерогенных трио, заявленное в номенклатуре, на протяжении большей части Концерта остается незаметным для слушателя (если только он не находится в концертном зале и не видит рассадку музыкантов на сцене). Инструменты, формально относящиеся к разным трио, чаще объединяются в гомогенные ансамбли. Так, начало Концерта (до ц. 5), не считая единственного аккорда *tutti fortissimo* во 2-м такте, поручено трио скрипки, альты и виолончели – нотный пример Б-16¹, – далее к нему присоединяется трио щипковых (арфа, клавиесин, гитара), и вся музыка вплоть до ц. 28 основана на взаимодействии этих двух групп – с эпизодическими репликами кларнета, который словно осваивается в незнакомой обстановке, – причем тембровая гомогенность каждой группы всячески подчеркивается: как трио струнных, так и трио щипковых трактуются в значительной степени синтетически, как своего рода составные инструменты с расширенными тембровыми возможностями. Только в ц. 28 оркестр вступает в полном составе; с этого момента отношения между участниками становятся разнообразнее и музыка приобретает черты полноценного концерта, хотя кларнет утверждается в качестве главного «действующего лица» только начиная с ц. 42. Тенденция противопоставлять друг другу темброво гомогенные ансамбли продолжается – так, первому вступлению вибрфона предшествует отрывок (между ц. 66 и ц. 74), где кларнет молчит, первая половина инструментована почти исключительно для секстета медных и саксофонов, а вторая – для секстета деревянных.

¹ Примеры из Концерта для кларнета, вибрфона и шести трио приводятся по изданию:

Bärenreiter. Kassel etc. BA 7363.

Концерт для кларнета, вибราфона и шести трио

VIOL. *f* *pp* *pp* *f* *pp* *mf* *mf* *sf* *pp* *mf* *f* *f* *f*

ALTO *pp* *f* *mf* *mf* *sf* *pp* *mf* *mf* *sf* *pp* *mf* *f* *f*

VLE. *pp* *f* *mf* *mf* *sf* *pp* *mf* *mf* *sf* *pp* *mf* *f* *f*

Sur signe du chef

Andante sostenuto

Пример Б-16 (продолжение)

По ходу Концерта становится ясно, что в его драматургии обычный для Барраке и естественный для серийной риторики принцип *Momentform* сочетается с достаточно ясно выраженной логикой поступательного развертывания. Начало Концерта сравнительно «экономно» (в смысле количества введенных в действие ресурсов), середина более насыщена (хотя и с эпизодами относительной разрядки), появление нового важного «персонажа» (вибрафона) подготовлено связующим эпизодом, который по своему звуковому облику (сперва медные и саксофоны, потом деревянные) резко контрастирует с тем, что ему предшествовало. Далее, после небольшой интерлюдии, в течение которой кларнет практически молчит, а вибрафон, в свой черед, осваивается в новой для себя обстановке, наступает время для большой совместно каденции. Ее открывает кларнет (ц. 84), вибрафон присоединяется позднее; вначале инструменты явно не гармонируют друг с другом, но постепенно приходят к унисону (*NB*: партия кларнета нотирована *in C*), а затем к относительно спокойной гетерофонии – нотный пример Б-17.

Спустя несколько тактов после каденции (ц. 90–91) все шесть трио впервые выступают на авансцену по очереди (начиная с III, далее VI, II, I, V и IV), в «вебернианской» фактуре, – нотный пример Б-18. Собственно, только начиная отсюда (то есть когда до конца Концерта остаются считанные минуты) осознается тот факт, что ансамбль, сопровождающий солистов, – это не просто камерный оркестр из 18 музыкантов, а именно совокупность шести терцетов смешанного состава. Очередная интерлюдия, в которой кларнет и вибрафон не участвуют, оказывается в некотором роде переломной, поскольку ее основной вектор направлен в сторону умиротворения; под конец у дуэта валторны из трио V и флейты из трио VI звучит фраза (своего рода «ноэма») помеченная *dolce*, с неожиданно консонантными гармониями, – нотный пример Б-19. Интерлюдия подводит ко второй совместной каденции, не столь масштабной, как первая. Форма постепенно дезинтегрируется, секции «мельчают». Последняя каденция Концерта (ц. 107), сравнительно короткая, предназначена не для кларнета и не для вибрафона, а для английского рожка; в отличие от предшествующих ей соло кларнета она не содержит мелодических оборотов широкого дыхания, расчленена паузами на короткие мотивы – нотный пример Б-20. Потенциал для более длительных и связных высказываний исчерпан, все основное уже было сказано. Еще несколько «всплесков» – и партитура завершается тихой односложной репликой кларнета *non vibrato*.

Безотносительно к тому, как трактовал форму Концерта автор, произведение вполне естественно делится на три больших раздела: начальный (для смычковых и щипковых, с незначительным участием кларнета, до ц. 28), срединный (для полного оркестра и кларнета, значимость которого возрастает, ц. 28–74) и заключительный (с момента вступления вибрафона, ц. 74 и далее). Первый раздел несколько короче второго и третьего, второй наиболее динамичен, богат событиями и контрастами, в третьем чередование событий происходит сравнительно спокойно, солирующие

Концерт для кларнета, вибафона и шести трио

I

VIOL.

BASN.

TRPTE II

ALTO

C. ANGL.

TBNE

III

VILLE

FL. Sol

SAX. TEN.

VIBRA

CLAR. SOLO

Lent 3/8 Vif 2/4 Modéré 3/8 Vif 2/4 Lent 3/8 Assez vif 3/8

91

IV

HARPE

CLAR. B.

SAX. BAR.

V

CLAV.

HBOIS

COR

VI

QUIT.

FL.

SAX. A.

musical score with various instruments and dynamics

Пример Б-18

Концерт для кларнета, вибратона и шести трио

Пример Б-19
Концерт
для кларнета,
вибрафона
и шести трио

Пример Б-20
Концерт
для кларнета,
вибрафона
и шести трио

инструменты больше находятся на первом плане как поодиночке, так и вместе. Конечно, это всего лишь самая общая схема, не учитывающая действия той самой риторики серийности, о которой так много говорилось на этих страницах, и которая не позволяет форме быть цельной, дробит ее на «моменты». Однако «моменты» в Концерте (и в этом нас убеждают некоторые из приведенных нотных примеров) очень часто не ограничены короткими разрозненными жестами и растянуты во времени, поскольку насыщены весьма рельефным и экспрессивным мелодическим содержанием. Последнее, очевидно, диктуется требованиями концертного жанра и могло с неодобрением восприниматься ревнителями чистоты серийного письма – тем более что Барраке вновь нарушает строгую серийную дисциплину, то и дело позволяя себе (очевидно, вследствие слишком вольных «пролифераций») «сомнительные» ходы по трезвучиям, сексти и септаккордам (и в этом мы тоже можем легко убедиться, взглянув на нотные примеры). Даже такой безоговорочный приверженец Барраке, как

Одейр, был смущен: «Барраке много работал в [эстетике] прерывности¹. Он считал, что наша эпоха требует прерывности <...>. Но мелодия как раз питается непрерывностью. И [Барраке] переживал это как серьезное противоречие. Концерт для кларнета несет в себе следы этого противоречия в виде многочисленных мелодических фраз, порученных кларнету и воспринимаемых многими как слабые места произведения. Но в них запечатлено безнадежное стремление автора вернуться к истокам музыки <...>. Весь [серийный] синтаксис восстает против этого, но композитор тем не менее хочет оставаться мелодистом <...>. И такие места в Концерте Барраке производят почти тягостное впечатление: он сделал все, чтобы избавиться от мелодий, и вдруг ощутил, что они ему нужны²».

То, что смущало Одейра и квалифицировалось неназванными им критиками как «слабые места», придает музыке живость и – наряду с яркой, почти театральной характерностью «персонажей», выразительностью их реплик – служит залогом ее привлекательности. Конечно, здесь, как и в «...по ту сторону случайности», несмотря на джазовую «родословную» главного исполнителя, нет речи о сколько-нибудь содержательных ассоциациях с джазовыми идиомами, но в партии кларнета широко использованы такие популярные в джазе приемы, как «граул» (англ. *growl* – «рычание») и широкое *glissando* – в восходящей версии оно, по-видимому, уже всегда, в любых контекстах будет восприниматься как «реплика» начала «Рапсодии в стиле блюз».

Под конец разговора о Концерте уместно вновь вспомнить о Булезе, отметив, что в его творчестве есть аналог и этому опусу Барраке. Ровно через месяц после лондонской премьеры Концерта, в декабре 1968 года, в Брюсселе впервые прозвучало произведение Булеза для кларнета и шести инструментальных групп под названием «Владения» (*Domaines*) – явная отсылка к уже неоднократно упомянутому на этих страницах концертному предприятию *Domaine musical*, от руководства которым Булез отошел незадолго до того. Шесть инструментальных групп во «Владениях» Булеза различаются по числу инструментов (от одного до шести, всего 21 инструмент) и по степени тембровой гомогенности. Форма «Владений» – открытая в более радикальном, чем у Барраке, смысле этого понятия: во время исполнения кларнетист ходит по сцене, и его приближение к той или иной из групп служит знаком, по которому она начинает играть то, что ей предписано; поскольку порядок групп в этом процессе произволен, форма целого меняется от одного исполнения к другому. Как и в других случаях «параллелизмов» между Булезом и Барраке, первый изощреннее, второй – импульсивнее и драматичнее.

¹ По ассоциации стоит напомнить, что именно в 1968 году – в год премьеры Концерта – появилась одна из ключевых французских работ, трактующих об эстетике новой музыки: *Brelet G. L'esthétique du discontinu dans la musique nouvelle // Revue d'esthétique. Musiques nouvelles. Paris: Klincksieck, 1968. «Эстетика прерывности» в понимании Бреле – это в сущности не что иное, как принцип *Momentform*; автор, естественно, возводит ее истоки к Дебюсси и Веберну.*

² Цит. по: *Griffiths P. La Mer en Feu... P. 309–310.*

* * *

Последней и самой лаконичной из доведенных до конца партитур вергилиевского цикла стала «Песнь после песни». Барраке работал над ней с зимы 1965/1966 года до апреля 1966-го: произведение было начато уже после Концерта, поэтому рассматривается как хронологически более позднее. Это единственный опус Барраке, сочиненный по заказу. По-видимому, непривычно быстрый для Барраке темп работы объясняется именно необходимостью соблюсти сроки, установленные заказчиком, каковым были «Страсбургские ударные» – секстет перкуссионистов-виртуозов, основанный в 1962 году и на протяжении десятилетий активно стимулировавший композиторские эксперименты в области письма для ударных: в 1960–1970-х для «Страсбургских ударных» писали как композиторы старших поколений, включая Эдгара Вареза (который переработал для них свою классическую «Ионизацию»), Мессиана, Джона Кейджа и Мориса Оанá, так и более молодые авангардисты со всех концов Европы – Яннис Ксенакис, Андре Букурешлиев, Карлхайнц Штокхаузен, Эдисон Денисов, Кшиштоф Пендерецкий, Харрисон Бёртуисл, Жильбер Ами, Валентин Сильвестров.

В исполнении «Песни после песни», помимо шести батарей ударных с неопределенной и определенной высотой звука, участвуют голос (драматическое сопрано того же типа, что и в «Секвенции», «Возвращенном времени» и «...по ту сторону случайности») и фортепиано. Согласно авторскому указанию, фортепиано, певица и дирижер должны находиться в середине сцены, а ударники – по бокам и в глубине. Текст частично взят из той же второй части «Смерти Вергилия» Броха («Огонь – Нисхождение»), частично же дописан композитором в качестве «комментариев» к Броху. Общее число слов здесь значительно меньше, чем в предыдущих вокальных партитурах, и смысловые связи между отдельными словами и словосочетаниями во многом неясны; сам по себе текст производит в лучшем случае впечатление алеаторического потока сознания. Но если рассмотреть его в контексте соответствующего места из романа, многое становится на свои места.

Речь идет об эпизоде в конце второй части, где к Вергилию приходит мальчик по имени Лисаний и читает ему «Энеиду». Возможно, Лисаний – всего лишь порождение помутненного сознания героя, что-то вроде его инфантильного «Я». Так или иначе, Вергилий слышит свою поэму словно из другого измерения: «последние строки продолжали отзываться в его ушах, и в этих отзвуках все больше и больше преобразовывались – или, скорее, сгущались в нечто подобное вещественному образу – но такому образу, который выходит за рамки всякой изобразительности <...>. Ощущался уже только образ детского голоса <...> – земной отзвук, который уже не является ни словами, ни поэзией, цветом или отсутствием цвета, или прозрачностью; это лишь улыбка, образ былых времен, образ улыбки. Имена, стихи? А была ли поэма? Была ли это „Энеида“? <...> Чем усерднее он пытался восстановить в памяти следы „Энеиды“, тем быстрее она

растворялась – песнь за песнью¹ в мелодичном переплетении кристальных отражений. Не было ли это возвращением к истокам поэмы? Всё, что можно было припомнить, всё воспетое в поэме рассеивалось и исчезало – морское путешествие и залитые солнцем берега, война и шум брани, жребий богов и вращение звезд по орбитам, всё это и многое другое, записанное и незаписанное, куда-то уходило; поэма освобождалась от него, сбрасывала его как ненужную одежду и возвращалась к нагоде, предшествовавшей ее рождению, к мелодичной невидимости, из которой берет начало всякая поэзия; она впитывалась чистой формой, обнаруживая самую себя как эхо самой себя <...>. Поэма и язык больше не существовали, но их общая душа продолжала жить в хрустальном зеркале самой себя, и если душа человека отмирала, теряя последние воспоминания, то язык души жил и сохранял свое бытие в мелодической ясности формы»².

Представляется, что художественной сверхзадачей Барраке в «Песни после песни» было как раз воспроизведение этого дуализма реальной поэмы («песни») и ее эха (отзвука), освобожденного от атрибутов времени и места, редуцированного до чего-то первичного, не поддающегося внятному определению, не являющемуся «ни словами, ни поэзией, цветом или отсутствием цвета...». Говоря схематично, реальная песнь представлена человеческим голосом, а то, что его окружает, – отзвуки разной степени абстрагированности: у инструментов с неопределенной высотой звука эта степень в целом выше, но среди них есть свои градации. Существенно важная функция инструментов – как с определенной, так и с неопределенной высотой звука, независимо от материала (в партитуре использованы всевозможные металлофоны, мембранофоны и инструменты из дерева, а из клавишных, помимо фортепиано, также три ксилоримбы, три вибратона, маримба и два гlockenspiel), – заключается в том, чтобы «растягивать» отзвук, не дать ему угаснуть; партии инструментов с коротким отзвуком избилуют протяженными тремоло (впрочем, как и партии большинства остальных инструментов).

Самый общий принцип построения формы – чередование реплик голоса и инструментальных пассажей разной продолжительности и плотности, различных по колориту. Реплики солистки разрозненны, чаще всего сжаты, иногда односложны. Лишь в нескольких случаях вокальные фразы охватывают широкий диапазон (зато вплоть до *dis*³), моменты непрерывного ариозного пения длятся не более трех-четырех тактов. Откликаясь на голос, инструменты уводят музыку в сферу земных, хтонических отзвуков, «в сферу глубин, где уже нет форм, где говорят голоса по ту сторону любого языка»³.

¹ Во французской версии романа – ‘*chant après chant*’, что вне контекста однозначно переводится как «песнь после песни».

² Broch H. La mort de Virgile... P. 182, 184. Из всего этого и соседних с ним отрывков в «Песнь после песни» вошло лишь несколько разрозненных слов и фраз.

³ Слова влиятельного философа Мориса Бланшо из его отклика на «Смерть Вергилия», явно перефразирующие процитированный выше отрывок из романа, приводятся по: Griffiths P. La Mer en Feu... P. 152.

Специфика ансамбля ударных, в звучании которого собственно музыкальная «оформленность» отодвигается на дальний план, делает его как нельзя более подходящим символом этих глубин – особенно там, где в игру вовлекаются наиболее архаичные инструменты без определенной высоты звука. Каждое из четырех семейств ударных – мембранофоны, металлофоны, инструменты из дерева и клавишные инструменты – часто трактуется как единое квазигетерофонное целое; в результате наложений местами возникает своего рода полифония гетерофоний, но даже в таких эпизодах отдельные тембры, как правило, прослушиваются вполне отчетливо. Фортепиано играет преимущественно роль посредника между голосом и «настоящими» ударными. Возможно, очень внимательный анализ выявит в структуре партий ударных признаки серийной организации ритма, а в партиях инструментов с определенной высотой звука – признаки «пролиферации» исходной серии, однако если даже они там присутствуют, их упорядочивающая роль практически незаметна.

Прямая иллюстративность для «Песни после песни» не характерна, но в зоне золотого сечения (ц. 60–63) Барраке все же позволяет себе иллюстративные эффекты, выстраивая отчасти благодаря им весьма убедительную генеральную кульминацию. Этот эпизод показан в нотном примере Б-21¹. Безусловно иллюстративен неожиданный сдвиг в «инфантильный» *E-dur* на последнем слове фразы *l'image de la voix enfantine* («образ детского голоса»); слова *mers de silences* («моря молчаний») вполне отчетливо иллюстрируются долгой паузой после большого (до *fffff*) *crescendo* мембранофонов, а слова *résonance terrestre* («земной отзвук») – еще более внушительным (до *ffffff*) *crescendo* металлофонов и их последующим угасанием. Затем у сопрано *a cappella* звучит фраза (придуманная самим Барраке) *le Démoniaque devint acceptable et admis* – «Демон стал приемлемым» (или «Демона приняли»): резюме, как бы оправдывающее дальнейшее снижение драматического тонуса музыки. С этого места вплоть до конца она разворачивается уже не так бурно (хотя, естественно, не без спорадических «вспышек»), партия голоса приобретает большее разнообразие, в ней появляются замысловатые, хотя и мимолетные фиоритуры. В ц. 75 Барраке специально подчеркивает еще одно ключевое словосочетание, *chant après chant* («песнь после песни» или «песнь за песнью»), выделяя его из общего контекста строго моноритмической фактурой и равномерными длительностями – нотный пример Б-22. А последние такты произведения, после ц. 91 – нотный пример Б-23, – поручены излюбленной композитором группе звенящих металлических тембров: их мягкое совместное звучание как нельзя лучше соответствует образу «мелодичного переплетения кристальных отражений». Последние, повисающие в тишине слова гласят: *s'était tu* («умолкло»).

Выделенные из контекста важные слова, генеральная кульминация, кода – все это ориентиры, способные до известной степени упорядочить восприятие «Песни после песни». Но ее форма в принципе «индуктивна»

¹ Примеры из «Песни после песни» приводятся по изданию: Bärenreiter. Kassel etc. BA 7362.

Пример Б-21
«Песнь после песни»

I. CROT. $\text{cresc. jusqu'au plus fort pass.}$ $\text{♩} = 84 \text{ env.}$
 II. TIMB. sub. ppp
 III. TRGL. p, égal
 IV. TOMS sub. ppp
 V. TIMB. cr. p, égal
 VI. G. C. pp, égal
 VII. C. R. pp, égal
 VIII. TRGL. C. CL. pp, égal
 VOIX $\text{cresc. jusqu'au plus fort pass.}$ $\text{♩} = 84 \text{ env.}$
 P. NO. 2.2 maine ff rapide

The score is written for a large ensemble. The percussion section (I-VI) includes Crotchet, Tom-tom, Triangle, Tom-tom, Snare, Gong, and Cymbal. The strings (VII-VI) include Violin, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The voice part (VOIX) and piano (P. NO.) are also present. The tempo is marked $\text{♩} = 84 \text{ env.}$. The score includes various dynamic markings such as ppp , p , ff , and sf . The voice part has lyrics in French: "Entre le parlé et murmure" and "Mers de si lentes".

Пример В-21 (продолжение)

Пример Б-21 (продолжение)

NON MESURÉ

I. TIMB.

II. BGOS

III. T. I.

IV. G.C.

VI. VIBR.

NON MESURÉ

Intonation presque parlée

chanté

Le ba. mauge davint ac. sep. table

et admi

P. NO

LIBRE

63

I. T. I.

II. CYMB.

III. GONGS

IV. CYMB. CH.

V. CYMB. FR.

VI. T. I.

LIBRE

63

VOIX

P. NO

Re. sonne ter. restre

⊗ Vers la fin de la résonance pour être audible
Presque parlé puis se fixer progressivement sur le do[♯]

Пример Б-21 (окончание)

Пример Б-22
"Песнь после песни"

Пример Б-23
"Песнь после песни"

3 8

PLUS LENT

$\text{♩} = 63$

I. CROT. GLUCK

II. TRGL. *pp* *sec (sans vibr.)*

III. GONGS *pp* *rés. et vibr.*

IV. VIBR. *ff*

V. J. de CL. *mf* *mf*

VI. CROT. TRGL. *p* *ff*

PLUS LENT

$\text{♩} = 63$

(neutre, précis et égal.)

VOIX *p* *se - rait tu*

P. NO. *suà. ff*

Пример Б-23 (окончание)

и стихийна, не поддается аналитической редукции или схематизации: это «чистая форма» или, что то же самое, чистая бесформенность, которую в данном случае следует считать не дефектом, а ведущей идеей, продиктованной духом своеобразно понятой и глубоко пережитой литературной основы. «Песнь после песни» в большей степени, чем любая другая партитура Барраке, отвечает пожеланию Мишеля Фуко, которое было высказано много позднее и совершенно по иному поводу, но безусловно имеет отношение к современной интеллектуальной, эстетической, поведенческой «парадигме» в широком смысле, включающем, помимо прочего, риторику новой музыки: «Развивайте действия, мысль и желания путем пролиферации, рядоположения и разъединения, а не посредством подразделения и создания пирамидальных иерархий. <...> Различное предпочитайте единообразному, текучее – целостному, мобильное – систематизированному»¹.

В любом случае богатство и виртуозность письма для ударных делают «Песнь после песни» в своем роде выдающимся, беспрецедентным историческим достижением (неслучайно автор допускал ее исполнение только силами ударных²) и, думается, способны увлечь даже тех слушателей, которым нет особого дела до «Смерти Вергилия» со всеми ее архетипическими ассоциациями и прочими интеллектуальными изысками, равно как и до высоколобых предписаний Фуко.

* * *

После «Песни...» Барраке завершил начатые значительно раньше «Возвращенное время» и Концерт, и на этом его композиторская деятельность фактически закончилась. В конце 1968 года в квартире Барраке произошел пожар, уничтоживший его рукописи; возможно, среди них были черновики или наброски новых произведений по «Смерти Вергилия», но до нас дошли в лучшем случае их заглавия – «Речь» (*Discours*), «Лисаний» (*Lysanias*), «Портики огня» (*Portiques de feu*). Последние годы жизни Барраке были отмечены и другими неприятностями – провалом matrimonialных планов, потерей работы в CNRS, прекращением регулярной материальной помощи со стороны Брудзикелли, отказом Парижской консерватории предоставить ему должность профессора анализа, проигранным судебным процессом против наследника Сати и издательства Salabert по делу о «моральном ущербе» (высказывание Барраке о Сати в монографии о Дебюсси было признано оскорбительным). Впрочем, случались и события позитивного плана. В 1969 году в Копенгагене в присутствии автора были записаны на пластинки Соната (пианист Клод Эльфер), «Секвенция» и «Песнь после песни» (сопрано Джозефин Нендик, пианист Ноэль Ли, ансамбли «Призма» и «Копенгагенские ударные», дирижер Тамаш Ветё); в течение 1970-х и позднее именно эти две пластинки

¹ Foucault M. Preface // Deleuze G., Guattari F. Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia. New York: Viking Press, 1977. P. XIII.

² Barraqué J. Écrits... P. 209; Griffiths P. La Mer en Feu... P. 268.

фирмы *Valois* служили главным источником знаний о музыке Барраке (своим первым знакомством с Барраке им обязан и автор этой книги). В 1972 году «Песнь после песни» была включена в программу престижного международного фестиваля современной музыки «Варшавская осень», а пианист Роджер Вудворд (Woodward) записал Сонату для солидной фирмы EMI. В 1973 году Барраке удостоился французского ордена «За заслуги» и получил приглашение на Дармштадтский фестиваль следующего года. Но его здоровье к тому времени уже было безнадежно подорвано; 14 августа 1973 года ему была сделана операция по удалению мозговой гематомы, а 17-го он умер.

Какой же образ Барраке вырисовывается на основании того, что мы о нем узнали? Композитор-интеллектуал с изысканным кругом чтения, с философскими и историософскими интересами и идеями. Алкоголик, не способный к систематическим творческим усилиям, не сумевший довести до завершения множество замыслов, одержимый мыслями о смерти, мраке, ночи и упадке, разрушивший себя к сорока с небольшим годам. Художник с чрезвычайно высокой самооценкой, не желавший идти на компромиссы с общественным вкусом, с принятыми условностями музыкальной и художественной жизни, ставивший перед собой задачи высшей степени сложности, для реализации которых его индивидуальная композиторская техника могла быть недостаточной; блестяще владевший словом, но в некоторых своих писаниях (письмах и других документах) удивительно косноязычный. Маргинал, поддерживаемый считанными сторонниками, но не вызывающий особого интереса среди более влиятельных современников, многими не принимаемый всерьез («в нем были все данные неудачника – конечно, способного, но не сумевшего реализовать свои способности»¹), хронически не устроенный в быту. Все это, слово в слово, могло бы быть сказано и о другом композиторе, жившем за столетие до Барраке. В свое время он тоже считался маргиналом, а ныне признан в качестве одного из столпов культуры своей страны. Трудно представить себе, чтобы наследию Барраке была уготована похожая судьба. Но можно надеяться, что история не будет слишком жестока к композитору, столь же безоглядно, как и его далекий во времени и пространстве собрат, стремившемуся «к новым берегам».

¹ Мнение Булеза цит. по: *Griffiths P. La Mer en Feu...* P. 238.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абраванель, Морис 9
Август (собств. Октавиан Август) 264, 265
Аверинцев, Сергей Сергеевич 264
Адорно, Теодор Визенгруд 131
Айвз, Чарлз 174
Айслер, Ганс 93, 98
Алексеев, Эдуард Ефимович 67
Алерамо, Сибилла 235
Альбенис, Исаак 95
Альбер, Анри 249
Альберт, Рудольф 250
Алькан, Шарль-Валантен 4, 5
Ами, Жильбер 9, 266, 296
Андерсон, Линдси 151, 173
Аннунцио, Габриэле д' 235
Анри, Пьер 72, 238
Антеил, Джордж 5
Анцелотти, Альба 235
Аполлинер, Гийом 14, 19
Апостель, Ганс Эрих 93
Аппиа, Эдмон 231
Аристоксен 90
Арриага, Хуан Крисостомо 4, 5, 95
Арто, Антонен 64, 77
Архипов, Юрий Иванович 263
Астрык, Габриэль 19
- Базиль, де (полковник де Базиль, собств. Василий Григорьевич Воскресенский) 101
Бамерт, Маттиас 170
Барбаджелата, Чинция 235
Баромео, Чейз 66
Барраке, Жан 237–307
Баррер, Жорж 68
Барт, Ролан 239
Барток, Бела 22, 100, 106, 113, 114, 115, 117, 119, 124, 126, 154, 181, 285
Бах, Иоганн Себастьян 22, 66, 84, 85, 86, 89, 97, 100, 194, 286
Берг, Альбан 38, 93, 100, 101, 169, 177, 180, 239, 251
Бергсон, Анри 190, 191, 192, 267
- Берио, Лучано 152
Берлиоз, Гектор 22, 91
Бернстайн, Леонард 71
Бертолини Гуэррьери-Гонзага, София 17
Бёртуисл, Харрисон 127, 296
Бетховен, Людвиг ван 17, 24, 84, 85, 89, 91, 97, 181, 182, 228, 238, 252, 286
Бидаль, Дениз 232
Бизе, Жорж 22
Бинг, Сюзанн 15
Бланшо, Морис 297
Блок, Александр Александрович 177, 178, 183, 218
Боданцки, Артур 22
Бодлер, Шарль 235, 241, 251, 252, 255
Больцони, Джованни 12
Борд, Шарль 13
Бородин, Александр Порфирьевич 22
Брайерс, Гейвин 228
Брамс, Иоганнес 90, 228
Бреле, Жизель 295
Бриттен, (Эдуард) Бенджамин 112, 119, 127
Брицци, Альдо 235
Броса, Антонио 112
Брох, Герман 263–265, 266, 268, 269, 271–273, 287, 296
Брудзикелли, Альдо 285, 306
Брынкуши, Константин 77
Брюк, Шарль 266
Бузони, Ферруччо 16, 38, 86
Букурешлиев, Андре 53, 296
Буланже, Лили 5
Булес, Пьер 8, 9, 15, 73, 120, 122, 129, 136, 193, 238, 239, 240, 247, 249, 250, 259, 263, 266, 269, 270, 282, 284, 285, 295, 307
Бурра, Эдуард 102
Буффа, Марио 235
- Вагнер, Рихард 22, 23, 80, 193, 250,
Вайс, Адольф 93
Вайсберг, Артур 9
Валери, Поль 87, 91, 168

- Валуа, Нинетт де (собств. Идрис Станнус) 102
 Валь, Жан 235
 Варез, Анри 10, 11
 Варез, Луиза 21
 Варез, Эдгар 7–92, 135, 136, 142, 154, 156,
 171, 174, 188, 205–206, 218, 296
 Варезе, Джованни Батиста 11
 Варезе, Фабио 11
 Веберн, Антон фон 7–10, 38, 71, 84, 93, 100,
 101, 121, 125, 126, 129, 130, 132, 139, 154,
 160, 179, 239, 241, 251, 286, 291, 295
 Веллес, Эгон 93, 127
 Вергилий (собств. Публий Вергилий Марон)
 263–266, 271, 285, 287, 296, 297, 306,
 Верлен, Поль 14, 19
 Верн, Жюль 12
 Ветё, Тамаш 306
 Вивье, Клод 5
 Вивье, Одиль 74
 Видор, Шарль 13, 14
 Витгенштейн, Людвиг 227
 Воан-Уильямс, Ралф 127
 Володарский, Александр 256
 Вроньский (Хёне-Вроньский), Юзеф 23, 26
 Вуд, Генри 231
 Вудуорд, Роджер 307
- Галас, Диаманда 236
 Гарсиа Лорка, Федерико 136, 173
 Гаццеллони, Северино 233
 Гвидо Аретинский 41
 Гельмгольц, Герман фон 12
 Гёр, Вальтер 127
 Герхард, Роберто 93–173
 Гилмен, Лоренс 23
 Глез, Альбер 14, 19
 Глок, Уильям 128
 Гоголь, Николай Васильевич 127
 Голышев, Ефим 16
 Гонсалес, Хулио 14
 Гофмансталь, Гуго фон 15, 18
 Гранадос, Энрике 95
 Григорий Назианзин 236
 Гризе, Жерар 229
 Грилло, Фернандо 229
 Гримм, братья Якоб и Вильгельм 189
- Грис, Хуан 14
 Гриффс, Чарлз Томлинсон 5
 Гуарино, Пьеро 232
 Гуйваартс, Карел 5, 238, 239
 Гурлитт, Манфред 5
 Гуссенс, Юджин 38, 41
- Даллапиккола, Луиджи 10, 228
 Д'Аннунцио – см. Аннунцио, Габриэле д'
 Данте Алигьери 213
 Дёбель, Леон 15
 Дебюсси, (Ашиль) Клод 14, 16, 18, 19, 22, 23,
 40, 77, 89, 91, 100, 188, 218, 238, 285, 286,
 287, 295, 306
 Дезормьер, Роже 182, 231
 Дельеж, Селестен 283
 Денисов, Эдисон Васильевич 284, 296
 Дент, Эдуард Джозеф 101
 Деррида, Жак 239
 Деррьен, Эрве 235
 Деснос, Робер 37, 56, 64
 Дешевов, Владимир Михайлович 176
 Джельметти, Джанлуиджи 234, 236
 Джорджоне 17
 Джулини, Карло Мария 231
 Дикинсон, Торолд 173
 Дойч, Макс 93
 Дорати, Антал 152, 153, 158, 170
 Дохнани, Кристоф фон 9
 Дрю, Дэвид 105
 Дьяков, Александр Владимирович 240
 Дэвис, Колин 158
 Дэвис, Питер Макссуэлл 127
 Дюка, Поль 19
 Дюпарк, Анри 95
 Дюпон, Габриэль 19, 22
 Дютийё, Анри 142
- Елинек, Ганс 93
- Жакоб, Макс 14
 Жевски, Фредерик 228, 233
 Жолас, Бетси 239
 Жоливе, Андре 56, 92
 Жюйяр, Рене 56
 Жюнуа, Жозеп-Мария 96, 172

Ишервуд, Николас 235

Йосс, Курт 103

Кагель, Маурисио 152

Казелла, Альфредо 22, 23, 38, 176, 177

Каль, Берта 266

Камю, Альбер 151, 152, 173

Кан, Мари-Терез 266

Канах, Шарон 236

Капассо, Риккардо 235

Карельский, Альберт Викторович 263

Кармелли, Борис 235

Кармирелли, Пина 233

Карнер, Жозеп 100, 172

Карпентьер, Алехо 9, 37, 56, 64

Каррен, Элвин 228

Картер, Эллиотт 228

Касальс, Пау (Пабло) 100

Кауэлл, Генри 56

Кейдж, Джон 193, 228, 296

Кёклен, Шарль 97

Кёлер, Эгон 177, 178

Керр, Альфред 18

Кириллина, Лариса Валентиновна 201

Клее, Пауль 84

Клемперер, Отто 38, 45

Кляйн, Вальтер 177, 178

Кляйн, Фриц Генрих 177

Кляйн, Элизабет 241

Кодинас, Симон 266

Кокто, Жан 19

Констан, Мариус 239

Корелли, Арканджело 117

Корнгольд, Эрих Вольфганг 94, 105

Корто, Альфред 11, 13

Корто, Клод 11, 18

Кошиц (Порай-Кошиц), Нина Павловна 38

Коэн, Массимо 235

Коэн, Фриц 103

Краус, Йозеф Мартин 4, 5

Крафт, Роберт 9, 53, 74

Крженек, Эрнст 4, 38

Кришнамурти, Джидду 190

Кроули, Алистер 207

Круст, Андре 266

Ксенакис, Яннис 72, 73, 193, 296

Курбатская, Светлана Александровна 284

Курт, Эрнст 97

Кусевицкая (урожд. Ушкова), Наталья

Константиновна 134

Кусевицкий, Сергей Александрович 134

Лакан, Жак 239, 240

Ланггор, Руд 5

Лангле, Жан 238

Латъенс, Элизабет 127

Лакхенман, Хельмут 152, 155

Леандр, Жозель 229, 235

Левин, Карин 229

Леви-Стросс, Клод 58, 239

Ле Корбюзье 73

Ленин, Владимир Ильич 56, 77

Леонардо да Винчи 77

Леонин 13

Лё Ру, Морис 194, 231

Лёфлер, Чарлз Мартин 57

Ли, Ноэль 306

Лигети, Дьёрдь 193, 195

Линдон-Джи, Кристофер 9

Лир, Эдуард 172

Лист, Ференц 113, 117, 127

Литвин, Штефан 242

Лопес-Пико, Жозеп-Мария 95, 172

Лорио, Ивонн 241, 250, 266

Лорка – см. Гарсия Лорка

Лукреций (собств. Тит Лукреций Кар) 81

Лундквист, Эрик 233

Лурье, Артур 16, 38, 56

Люнинг, Отто 53

Лютославский, Витольд 55

Магалов, Никита 232

Мадерна, Бруно 73

Мак-Канн, Фрэнсис 190

Мак-Катчен (Нортон), Луиза – см. Вarez,
Луиза

Малларме, Стефан 96, 270

Мальро, Андре 72, 124

Маринетти, Филиппо Томмазо 20, 77, 78

Маркевич, Игорь (Борисович) 177

Мартинес Искьердо, Эрнест 170

- Мартинон, Жан 9
 Мартину, Богуслав 4
 Маршалл, Фрэнк 95
 Массне, Жюль 14
 Маяковский, Владимир Владимирович 56
 Мекк, Надежда Филаретовна фон 22
 Мендельсон, Феликс 15
 Менотти, Джанкарло 87
 Мессиян, Оливье 33, 50, 72, 81, 146, 157, 180, 238, 239, 241, 269, 285, 296
 Мета, Зубин 9
 Мийо, Дариус 4
 Микашов, Айвар 232, 233, 235
 Микушевич, Владимир Борисович 256
 Миллер, Генри 64, 65, 74, 76
 Мильет, Льюис 99
 Миро, Жоан 14, 68, 99
 Митусов, Степан Степанович 14
 Мишо, Анри 74, 77, 182, 187, 194, 226, 235
 Модильяни, Амедео 14
 Момпу, Фредерик (Федерико) 99
 Монк, Телониус 282
 Монтё, Пьер 176, 231
 Монтеверди, Клаудио 86, 91
 Мосолов, Александр Васильевич 176
 Моцарт, Вольфганг Амадей 89, 194
 Мук, Карл фон 15, 16, 20
 Мьютон-Вуд, Нозл 112
 Мэдж, Джеффри 232
 Мюрай, Тристан 229
 Мясин, Леонид Федорович 101
- Нагано, Кент** 9
 Науман, Зигфрид 234
 Нендик, Джозефин 306
 Нильсен, Карл 105, 129
 Нин, Анаис 74
 Ницше, Фридрих 135, 242, 249, 250, 251, 255, 256, 257, 259, 263,
 Ноно, Луиджи 100, 152, 200–201
 Нэнкэрроу, Конлон 5
- Оана, Морис** 296
 Одейр, Андре 282, 285, 295
 Омс, Жуаким 101, 112, 132, 134, 167, 171
 Онеггер, Артур 176
- Онсло, Жорж 4, 5
 Орнштейн (Орнстайн), Лео 16
 Ортега, Серхио 228
 Остен, Зигуне фон 236
- Парацельс (Теофраст Бомбаст фон Гогенгейм)** 53
 Педрель, Фелипе 94, 95, 96, 99, 101, 172
 Пендерецкий, Кшиштоф 152, 183, 227, 296
 Перотин 13, 91
 Перс, Сен-Жон 76
 Петрасси, Гоффредо 180
 Пешко, Золтан 230, 231
 Пикабия, Франсис 14, 20, 77, 78
 Пикассо, Пабло 14
 Пиларчик, Хельга 266
 Пиньятелли, Нильде 233
 Пиранези, Джамбаттиста 79
 Пифагор 90
 Порфирий 207
 Поцци, Пина 232
 Прокофьев, Сергей Сергеевич 105, 112, 176, 179, 180
 Пуле, Гастон 36
 Пуленк, Франсис 94
 Пушкин, Александр Сергеевич 177
 Пярт, Арво 228
- Равель, Морис** 14, 19, 51, 95, 96, 97, 100, 159
 Радхьяр, Дэйн (собств. Даниэль Шенневьер) 193
 Райнер, Фриц 38
 Райнхардт, Макс 15
 Рамсден, Дороти 180
 Ранкль, Карл 93
 Расселл, Бертран 227
 Рахманинов, Сергей Васильевич 22, 117, 157
 Рембо, Артур 241, 251, 256
 Ренар, Жюль 8
 Ренон, Женеvrier 234, 236
 Рерих, Николай Константинович 177
 Респиги, Отторино 36, 176, 177
 Рети, Рудольф 181
 Рибмон-Дессень, Жорж 64
 Рильке, Райнер Мария 14
 Роден, Огюст 14

- Родзинский, Артур 38
Розбауд, Ганс 120
Роллан, Ромен 17–18, 19, 32, 46, 76
Ростэн, Юбер 266, 282, 287
Роузенфелд, Пол 33, 36, 69
Руссель, Альбер 13, 19
Руссоло, Луиджи 21, 77
- Саллюстио, Джачинто 176
Сальседо, Карлос 37, 38
Сантаяна, Джордж 81
Сати, Эрик 19, 306
Свасьян, Карен Араевич 259
Сезанн, Поль 83
Семсер, Этель 250, 266
Сёрл, Хамфри 126–127
Серт, Жозеп Льюис 99
Сильвестров, Валентин Васильевич 188, 296
Симонович, Константин 9
Скалкоттас, Никос 5, 93
Скрябин, Александр Николаевич 177, 179, 180
Скьяффины, Джанкарло 234
Слонимский, Николай Леонидович 55, 57, 58, 63
Смирнов, Дмитрий Николаевич 105
Смит, Билл 233
Смит-Бриндл, Реджиналд 127
Сорабджи, Кайхошру Шапурджи (собств. Леон Дадли) 5, 193
Станчинский, Алексей Владимирович 5
Стоковский, Леопольд 27, 38, 41, 45, 52
Стравинский, Игорь Федорович 8, 9, 13, 14, 15, 19, 23, 36, 45, 54, 66, 71, 77, 80, 96, 97, 151, 154, 180, 183, 285
Странг, Джералд 93
Странски, Йозеф 18
Страцца, Илле 236
Сувчинский, Петр Петрович 193, 263
Сутро, Бернар 232
- Таблада, Хосе Хуан 38, 40
Тавенер, Джон 228
Тамайо, Артуро 231
Тарковский, Андрей Арсеньевич 201
Тарускин, Ричард 125
Тейтелбаум, Ричард 228
Типпетт, Майкл 127
Тозатти, Вьери 230
Тосканини, Артуро 45
Трайон, Уинтроп 36
Трамбле, Жиль 82
Траншан, Мишель 236
Троцкий, Лев Давидович 56, 77
Турина, Хоакин 95
- Уидобро, Висенте 38, 56
Уилфорд, Фрэнсис 207
Уитти, Фрэнсис-Мари 224, 229, 234, 235
Унгаретти, Джузеппе 56
Уолдмэн, Фредерик 69
Уолтон, Уильям 127
Уэллетт, Фернан 56, 71
- Фалья, Мануэль де 94, 95, 96, 100, 105, 113
Фано, Мишель 239
Фаш, Иоганн Фридрих 4, 5
Фелдман, Мортон 165, 228, 229
Флагстад, Кирстен 250
Фонтейн, Марго 102
Форе, Габриэль 15
Фрай, Тристан 266
Франк, Сезар 95
Франк-Каменецкий, Давид Альбертович 64
Франко, Франсиско 101, 110, 152
Франц-Иосиф I 263
Фрикер, Питер Рейсин 127
Фримен, Робин 177
Фуко, Мишель 239, 240, 241, 250, 263, 306
Фуртвенглер, Вильгельм 45
- Хаба, Алоис 38
Хальбрайх, Харри 30, 32, 41, 56
Ханненхайм, Норберт фон 93
Хассалл, Кристофер 172
Хёне-Вроньский – см. Вроньский
Хименес, Франсиско 65
Хиндемит, Пауль 38, 94, 180
Хираяма, Митико 229, 235, 236
Хойл, Фред 64
Холопов, Юрий Николаевич 41, 117, 284

- Хопкинс, Билл 285
 Христу, Сия 236
 Христу, Яни 5, 227, 228, 236
 Хубер, Клаус 152
- Цендер**, Ганс 232
 Церха, Фридрих 9, 200
 Циллиг, Винфрид 93
- Чавес**, Карлос 56
 Чайковский, Петр Ильич 95
 Чередниченко, Татьяна Васильевна 171
 Чу Вэньчун 74, 75
- Шайи**, Риккардо 9
 Шалапин, Федор Иванович 65, 66
 Шанкар, Рави 190
 Шар, Рене 182, 263
 Шарбонье, Жорж 82
 Шарпантье, Марк-Антуан 13
 Шварц, Рудольф 128, 134
 Шельси, Джачинто 174–236
 Шельси, Изабелла 174, 189, 194
 Шёнберг, Арнольд 23, 62, 80, 93, 94, 96–98, 99, 100, 101, 105, 106, 109, 110, 112, 119, 120, 121, 122, 125, 126, 127, 134, 142–143, 152, 154, 171, 177, 180, 200, 239, 241, 242, 251
 Шёнберг, Нурия 100
 Шеридан, Ричард Бринсли 105, 172
 Шерхен, Герман 16, 72, 81, 101, 112
 Шеффер, Пьер 72, 241
 Шимановский, Кароль 105, 114
 Шимоне, Клаудио 232
 Шкловский, Виктор Борисович 113
 Шмитт, Флоран 19, 56
 Шнабель, Артур 128
 Шнебель, Дитер 152
 Шнитке, Виктор Гарриевич 97
 Шопен, Фридерик 80, 91
 Шоссон, Эрнест 95
 Шостакович, Дмитрий Дмитриевич 104, 180
 Шохман, Геннадий Яковлевич 9, 22
 Шрёдер, Марианне 229, 233
 Штайн, Эрвин 97
- Штайнберг, Уильям (собств. Вильгельм) 158
 Штайнер, Рудольф 195
 Штефан, Руди 5
 Штокхаузен, Карлхайнц 129, 152, 159, 193, 227, 228, 239, 267, 268, 296
 Штраус, Рихард 15, 16, 17, 18, 76, 102, 135
 Шуберт, Франц 80, 238
 Шуман, Роберт 15, 228
 Шутко, Даниил Владимирович 229
 Шюре, Эдуар 206–207
 Шютц, Генрих 91
- Эванджелисти**, Франко 228
 Эйнштейн, Альберт 88
 Эко, Умберто 287
 Элиаде, Мирча 58, 267
 Эльфер, Клод 306
 Энди, Венсан д' 13, 18, 95
 Эрлих, Деви 229, 232, 233, 234
- Юнг**, Карл Густав 58, 64, 212, 227
- Янг**, Ла Монте 200
- Adkins**, Monty 136
Alonso Tomás, Diego 98
- Barraqué**, Jean 238, 242, 250, 264, 282, 285, 286, 287, 306
Bernard, Jonathan W. 8, 25, 26, 68
Boulez, Pierre 8, 73, 122, 239, 240, 259, 284
Bowen, Marion 94, 119, 129, 136
Bradshaw, Susan 129
Brelet, Giselle 295
Broch, Hermann 263, 267, 268, 272, 297
- Castanet**, Pierre-Albert 175, 177, 182, 206
Castillo, Belén Pérez 152
Charbonnier, Georges 9, 14, 17, 20, 24, 25, 30, 33, 40, 41, 42, 53, 56, 63, 73, 82, 85, 86, 88, 91
Chou Wen-Chung 25, 74
Clayson, Alan 7
- Deliège**, Célestin 284, 285
Duque, Carlos 136

- Epstein, David 62, 120
 Erickson, Robert 9
- Feneyrou, Laurent 238, 264
 Fineberg, Joshua 229
 Foucault, Michel 306
 François, Jean-Charles 9
 Freeman, Robin 177, 195
- García-Karman, Gregorio 136
 Gerhard, Roberto 119, 120, 121, 129, 130, 132, 134, 136
 Gojowy, Detlef 16
 Griffiths, Paul 242, 247, 250, 263, 264, 265, 266, 273, 295, 297, 306, 307
 Guck, Marion A. 8
 Gümbel, Martin 68
- Halbreich, Harry 9, 206
 Hodeir, André 285
 Homs, Joaquim 94, 97, 100, 101, 121, 132, 135, 137, 139, 156, 157, 158, 168, 171
- Jaecker, Friedrich 177
 Jolivet, André 9, 26, 92
- Kanach, Sharon 174
 Koblyakov, Lev 259, 284
 Kramer, Jonathan D. 287
- Lott, Allen R. 38
- MacDonald, Calum 159
 Martinis, Luciano 174
 Meyer, Felix 7
 Miller, Henry 65
 Motte-Haber, Helga de la 8
- Nattiez, Jean Jacques 68
- Ouellette, Fernand 9, 10, 11, 13, 16, 17, 19, 20, 21, 22, 37, 41, 56, 65, 68, 71, 72
- Pellegrini, Alessandra Carlotta 174
 Perry, Mark E. 99
 Peskó, Zoltán 230
 Peyser, Joan 9
 Polansky, Larry 68
 Réti, Rudolf 181
 Riffault, Jean-Baptiste 182
 Rosenfeld, Paul 33, 36, 38, 53, 57
- Scelsi, Giacinto 174, 175, 176, 177, 178, 180, 182, 183, 184, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 203, 206, 213, 230, 231
 Skupin, Renata 230
 Sproston, Darren 121
 Stempel, Larry 8, 15, 23
 Strawn, John 25
- Taruskin, Richard 125
 Tenney, James 68
 Tosatti, Vieri 230
- Varèse, Edgard 9, 24, 25, 68
 Varèse, Louise 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 22, 23, 40, 45, 56, 57, 66, 77, 79, 80, 81, 82
 Vivier, Odile 9, 11, 13, 14, 17, 19, 20, 21, 22, 24, 25, 36, 41, 42, 45, 50, 51, 53, 57, 58, 63, 69, 72, 74
- Weid, Jean-Noël von der 135
 White, Julian 105, 124
 Whittall, Arnold 71
 Wilhelm, András 41
- Zimmermann, Heidy 7

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аверинцев, С.* Две тысячи лет с Вергилием / С. Аверинцев // Аверинцев С. Поэты. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. – 364 с.
- Акопян, Л.* Анализ глубинной структуры музыкального текста / Л. Акопян. – М.: Практика, 1995. – 256 с.
- Акопян, Л.* Теория музыки в поисках «научности»: методология и философия «структурного слышания» в музыковедении последних десятилетий / Л. Акопян // Музыкальная Академия. – 1997. – № 1. – С. 181–189; № 2. – С. 110–123.
- Алексеев, Э.* Раннефольклорное интонирование: Звуковысотный аспект / Э. Алексеев. – М.: Советский композитор, 1986. – 240 с.
- Бергсон, А.* Опыт о непосредственных данных сознания / А. Бергсон // Бергсон А. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 1. М.: Московский клуб, 1992. – С. 50–156.
- Брох, Г.* Невиновные. Смерть Вергилия / Г. Брох. – М.: Радуга, 1990. – 560 с.
- Бузони, Ф.* Эскиз новой эстетики музыкального искусства / В пер. и с предисл. В. Коломийцова. – СПб.: А. Дидерихс, 1912. – 55 с.
- Дьяков, А.* Мишель Фуко и его время / А. Дьяков. – СПб.: Алетейя, 2010. – 672 с.
- Карл Густав Юнг* о современных мифах / Пер. с нем., предисл. и примеч. Л.О. Акопяна; Под ред. М.О. Оганесяна, Д.Г. Лахути. – М.: Практика, 1994. – 251 с.
- Карпентьер, А.* Эдгар Варез / А. Карпентьер // Советская музыка. – 1990. – № 3. – С. 127–128.
- Курбатская, С.* К анализу «Молотка без мастера» П. Булеза / С. Курбатская // Курбатская С., Холопов Ю. Пьер Булез. Эдисон Денисов. Аналитические очерки. – М.: ТЦ «Сфера», 1998. – С. 34–137.
- Ноно, Л.* Автобиография (фрагменты интервью с Э. Рестаньо) / Под ред. М.Г. Арановского и А. А. Бaeвой // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. Вып. 2. – М.: Музыка, 1995. – С. 58–71.
- Рети, Р.* Тональность в современной музыке / Р. Рети. – Л.: Музыка, 1968. – 130 с.
- Свасьян, К.* Фридрих Ницше: мученик познания / К. Свасьян // Ницше Ф. Сочинения в 2 томах. Том 1. М.: Мысль, 1990. – С. 5–46.
- Стравинский, И. Ф.* Диалоги. Воспоминания, размышления, комментарии / Послел. и общ. ред. М. С. Друскина. – Л.: Музыка, 1971. – 414 с.
- Чередниченко, Т. В.* Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи / Т. В. Чередниченко. – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 592 с.
- Шёнберг, А.* Письма / Сост. и публ. Эрвина Штайна. – СПб.: Композитор, 2001. – 464 с.
- Шёнберг, А.* Стиль и мысль. Статьи и материалы / Сост., перев., коммент. Н. Власовой и О. Лосевой – М.: Композитор, 2006. – 248 с.
- Шохман, Г.* Эдгар Варез – апостол музыкального радикализма / Г. Шохман // Советская музыка. – 1988. – № 11. – С. 114–124.
- Шутко, Д.* Первые рецепты спектральной композиции: Жерар Гризе / Д. Шутко // Музыкальная Академия. – 2000. – № 4. – С. 108–113.

- Шюре, Э. Великие посвященные. Очерк эзотеризма религий / Перевод Е. Писаревой. – Калуга: Типография Губернской земской управы, 1914. – 420 с.
- Adkins, M. Audiomobiles, Sculptures and Conundrums [Электронный ресурс], – www.robertogerhard.com/wp-content/uploads/2011/10/12-Adkins.pdf – статья в интернете.
- Alonso Tomás, D. “A breathtaking adventure”: Gerhard’s musical education under Arnold Schoenberg [Электронный ресурс], – <http://www.robertogerhard.com/wp-content/uploads/2011/10/16-Alonso.pdf> – статья в интернете.
- Barraqué, J. Debussy / J. Barraqué. – Paris: Seuil, 1962. – 250 p.
- Barraqué, J. Écrits / Réunis, présentés et annotés par Laurent Feneyrou. – Paris: Publications de la Sorbonne, 2001. – 603 p.
- Bernard, J.W. The Music of Edgard Varèse / J. Bernard. – New Haven; London: Yale University Press, 1987. – 272 p.
- Boulez, P. Relevés d’apprenti / P. Boulez. – Paris: Seuil, 1966. – 240 p.
- Boulez, P. Par volonté et par hasard. Entretiens avec Célestin Deliège / P. Boulez. – Paris: Seuil, 1975. – 159 p.
- Boulez, P. Orientations / P. Boulez. – London: Faber & Faber, 1986. – 541 p.
- Bradshaw, S. Symphony No. 2 / Metamorphosis – the Compositional Background / S. Bradshaw // Tempo. – 1981. – No. 139. – P. 28–32.
- Brelet, G. L’esthétique du discontinu dans la musique nouvelle / G. Brelet // Revue d’esthétique. Musiques nouvelles. – Paris: Klincksieck, 1968. – P. 253–277.
- Broch, H. La mort de Virgile / Traduit de l’allemand par Albert Kohn. – Paris: Gallimard, 1955. – 445 p.
- Castillo, B.P. “I am in tune with Camus”. Roberto Gerhard and Camus: a synergy against totalitarianism [Электронный ресурс], – www.robertogerhard.com/wp-content/uploads/2011/10/4-Castillo.pdf – статья в интернете.
- Charbonnier, G. Entretiens avec Edgard Varèse, suivis d’une étude de son oeuvre par Harry Halbreich / G. Charbonnier. – Paris: Belfond, 1970. – 169 p.
- Chou, Wen-Chung. Varèse: A Sketch of The Man and His Music / Wen-Chung Chou // The Musical Quarterly. – 1966. – Vol. 52 (2). – P. 151–170.
- Clayson, A. Varèse / A. Clayson. – London: Sanctuary, 2002. – 208 p.
- Deliège, C. Cinquante ans de Modernité musicale: de Darmstadt à l’IRCAM. Contribution historiographique à une musicologie critique / C. Deliège. – Sprimont (Belgique): Mardaga, 2003. – 1024 p.
- Duque, C. Gerhard’s electronic music: a pioneer in constant evolution [Электронный ресурс], – www.robertogerhard.com/wp-content/uploads/2011/10/11-Duque.pdf – статья в интернете.
- Edgard Varèse. Composer. Sound Sculptor. Visionary / Edited by F. Meyer, H. Zimmermann. – Woodbridge: The Boydell Press, 2006. – 507 p.
- Epstein, D. Beyond Orpheus. Studies in Musical Structure. 2nd ed / D. Epstein. – Oxford–New York: Oxford University Press, 1987. – 244 p.
- Erickson, R. Sound Structure in Music / R. Erickson. – Berkeley etc.: University of California Press, 1975. – 205 p.
- Feneyrou, L. Introduction / L. Feneyrou // Barraqué J. Écrits. Réunis, présentés et annotés par Laurent Feneyrou. – Paris: Publications de la Sorbonne, 2001. – P. 7–21.

- Spectral Music / Ed. by J. Fineberg // *Contemporary Music Review*. – 2000. – Vol. 19 (2–3).
- Foucault, M.* Preface / M. Foucault // Deleuze G., Guattari F. *Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia*. – New York: Viking Press, 1977. – P. 11–14.
- François, J.-Ch.* Organization of Scattered Timbral Qualities: A Look at Edgard Varèse's "Ionisation" / J.-Ch. François // *Perspectives of New Music*. – 1991. – Vol. 29 (1). – P. 48–79.
- Freeman, R.* Tanmatras: The Life and Work of Giacinto Scelsi / R. Freeman // *Tempo*. – 1991. – No. 176 (March). – P. 8–18.
- Garcia-Karman, G.* Roberto Gerhard's tape collection: the electronic music [Электронный ресурс], – www.robertogerhard.com/wp-content/uploads/2011/10/15-Karman.pdf – статья в интернете.
- Gerhard, R.* Tonality in 12-Tone Music / R. Gerhard // *The Score*. – 1952. – No. 6. – P. 23–35. Перепечатано в: *Gerhard on Music: Selected Writings* / Ed. by M. Bowen. – Aldershot, Burlington: Ashgate, 2000. – P. 116–128.
- Gerhard, R.* Developments in 12-Tone Technique / R. Gerhard // *The Score*. – 1956. – No. 17. – P. 61–72. Перепечатано в: *Gerhard on Music: Selected Writings* / Ed. by M. Bowen. – Aldershot, Burlington: Ashgate, 2000. – P. 129–138.
- Gerhard, R.* Concrete and Electronic Music Composition / R. Gerhard // *Hinrichsen Music Yearbook*, 1959. P. 30–37. Перепечатано в: *Gerhard on Music: Selected Writings* / Ed. by M. Bowen. – Aldershot, Burlington: Ashgate, 2000. – P. 180–186.
- Gerhard on Music: Selected Writings* / Ed. by M. Bowen. – Aldershot, Burlington: Ashgate, 2000. – 276 p.
- Giacinto Scelsi aujourd'hui. Sous la direction de Pierre-Albert Castanet (*Actes des journées européennes d'études musicales consacrées à Giacinto Scelsi, 1905–1988*. Paris, CDMC, 12–18 janvier 2005). – Paris: CDMC, 2008. – 389 p.
- Giacinto Scelsi. *Il Sogno 101* / Mémoires présentés et commentés par Luciano Martinis et Alessandra Carlotta Pellegrini, sous la coordination de Sharon Kanach. – Arles: Actes Sud, 2009. – 317 p.
- Gojowy, D.* Arthur Lourié und der russische Futurismus / Gojowy D. – Laaber: Laaber-Verlag, 1993. – 326 s.
- Griffiths, P.* La Mer en Feu: Jean Barraqué / Griffiths P. – Paris: Hermann, 2008. – 347 p.
- Guck, M.A.* Varèse Bound / M. A. Guck // *Perspectives of New Music*. – 1992. – Vol. 30 (2). – P. 244–273.
- Gümbel, M.* Versuch an Varèse Density 21,5 / M. Gümbel // *Zeitschrift für Musiktheorie*. – 1970. – Bd. 1 (1). – S. 7–49.
- Halbreich, H.* Analyse de Konx-Om-Pax / H. Halbreich // Giacinto Scelsi aujourd'hui. Sous la direction de Pierre-Albert Castanet (*Actes des journées européennes d'études musicales consacrées à Giacinto Scelsi, 1905–1988*. Paris, CDMC, 12–18 janvier 2005). – Paris: CDMC, 2008. – P. 7–49.
- Hodeir, A.* La musique depuis Debussy / A. Hodeir. – Paris: Presses Universitaires de France, 1961. – 222 p.
- Hodeir, A.* Since Debussy: A View of Contemporary Music / A. Hodeir. – New York: Grove Press; London: Secker and Warburg, 1961. – 270 p.
- Homs, J.* Robert Gerhard and his Music / Ed. by M. Bowen. – The Anglo-Catalan Society, 2000. – 143 p.

- Jaeger, F.* Giacinto Scelsi et Walther Klein / F. Jaeger // Giacinto Scelsi aujourd'hui. Sous la direction de Pierre-Albert Castanet (Actes des journées européennes d'études musicales consacrées à Giacinto Scelsi, 1905–1988. Paris, CDMC, 12–18 janvier 2005). – Paris: CDMC, 2008. – P. 295–301.
- Jolivet, H.* Varèse / H. Jolivet. – Paris: Hachette, 1973. – 206 p.
- Kramer, J.D.* Moment Form in Twentieth-Century Music / J. D. Kramer // The Musical Quarterly. – 1978. – Vol. 64 (2). – P. 177–194.
- Koblyakov, L.* Pierre Boulez: a World of Harmony / L. Koblyakov // Contemporary Music Studies. Vol. 2. – Chur: Harwood Academic Publishers, 1990. – 232 p.
- Lott, A.R.* “New Music for New Ears”: the International Composers' Guild / A. R. Lott // Journal of the American Musicological Society. – 1983. – Vol. 36 (2). – P. 266–286.
- MacDonald, C.* Sense and Sound: Gerhard's Fourth Symphony / C. MacDonald // Tempo. – 1972. – No. 100. – P. 25–29.
- Miller, H.* The Air-Conditioned Nightmare / H. Miller. – London: Panther, 1965. – 190 p.
- Motte-Haber H. de la.* Die Musik von Edgard Varèse: Studien zu seinen nach 1918 entstandenen Werken / H. de la Motte-Haber. – Hofheim: Wolke Verlag, 1993. – 317 s.
- Nattiez, J.J.* Varèse's Density 21,5: A Study in Semiological Analysis / J.J. Nattiez, A. Barry // Music Analysis. – 1982. – Vol. 1 (3). – P. 243–340.
- Ouellette, F.* Edgard Varèse / Ouellette F. – New York: Da Capo Press, 1981. – 270 p.
- Perry, M.E.* “Un Català Mundial”: The early works of Roberto Gerhard [Электронный ресурс], – <http://www.robertogherhard.com/wp-content/uploads/2011/10/2-Perry.pdf> – статья в интернете.
- Pesko, Z.* Giacinto Scelsi. En voyage après dictée / Z. Pesko // InHarmoniques. – 1991. – No. 7 (janvier). Musique et authenticité. – Paris: Librairie Séguier, IRCAM–Centre Georges Pompidou. – P. 155–170.
- Peyser, J.* Twentieth-Century Music. The Sense Behind the Sound / J. Peyser. – New York: Schirmer, 1980. – 204 p.
- Pierre Boulez: sur Polyphonie X et Poésie pour pouvoir* / P. Boulez // Musique en jeu. – 1974. – No. 16 (Novembre). – P. 33–35.
- Réti, R.* Tonality, Atonality, Pantonality / R. Réti. – London: Barrie & Rockliff, 1960. – 166 p.
- Riffault, J.-B.* La poésie de Giacinto Scelsi / J.-B. Riffault // Giacinto Scelsi aujourd'hui. Sous la direction de Pierre-Albert Castanet (Actes des journées européennes d'études musicales consacrées à Giacinto Scelsi, 1905–1988. Paris, CDMC, 12–18 janvier 2005). – Paris: CDMC, 2008. – P. 17–29.
- Rosenfeld, P.* Musical Impressions / P. Rosenfeld. – New York: Hill and Wang, 1969. – 346 p.
- Scelsi, G.* L'homme du son / Poésies recueillies et commentées par Luciano Martinis, avec la collaboration de Sharon Kanach. – Arles: Actes Sud, 2006. – 313 p.
- Scelsi, G.* Les anges sont ailleurs... / Textes et inédits recueillis et commentés par Sharon Kanach. – Arles: Actes Sud, 2006. – 302 p.
- Skupin, R.* Giacinto Scelsi i jego muzyka – mity i rzeczywistość / R. Skupin // Ruch muzyczny. – 2008. – No. 10. – P. 6–10.

- Sproston, D.* Serial metamorphoses in the music of Roberto Gerhard [Электронный ресурс], – www.robertogerhard.com/wp-content/uploads/2011/10/10-Sproston.pdf – статья в интернете.
- Stempel, L.* Not Even Varèse Can Be an Orphan / L. Stempel // *The Musical Quarterly*. – 1974. – Vol. 60 (1). – P. 46–60.
- Stempel, L.* Varèse's "Awkwardness" and the Symmetry in the Frame of 12 Tones: an Analytic Approach / L. Stempel // *The Musical Quarterly*. – 1979. – Vol. 65 (2). – P. 148–166.
- Strawn, J.* The "Intégrales" of Edgard Varèse: Space, Mass, Element, and Form / J. Strawn // *Perspectives of New Music*. – 1978. – Vol. 17 (1). – P. 138–160.
- Taruskin, R.* Defining Russia Musically / R. Taruskin. – Princeton and Oxford: Princeton University Press, 1997. – 561 p.
- Tenney, J.* Temporal Gestalt Perception in Music / J. Tenney, L. Polansky // *Journal of Music Theory*. – 1980. – No. 24. – P. 205–241.
- Tosatti, V.* Giacinto Scelsi c'est moi / V. Tosatti // *Giornale della musica*. – 1989. – No. 35 (1). – P. 1.
- Varèse, E.* Organized Sound for Sound Film / E. Varèse // *The Commonweal*. – 1940. – No. 13 (December). – P. 204–205.
- Varèse, E.* Freedom for Music / E. Varèse // *The American Composer Speaks*. – Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1966. – P. 185–192.
- Varèse, E.* New Instruments and New Music / E. Varèse // *Contemporary Composers on Contemporary Music*. – New York, etc.: Holt, Rinehart and Winston, 1967. – P. 196–198.
- Varèse, E.* Rhythm, Form, and Content / E. Varèse // *Contemporary Composers on Contemporary Music*. – New York, etc.: Holt, Rinehart and Winston, 1967. – P. 202–204.
- Varèse, E.* Spatial Music / E. Varèse // *Contemporary Composers on Contemporary Music*. – New York, etc.: Holt, Rinehart and Winston, 1967. – P. 204–207.
- Varèse, L.* A Looking-Glass Diary. Vol. 1: 1883–1928 / L. Varèse. – London: Davis-Poynter, 1972. – 290 p.
- Varèse, E.* Ecrits / E. Varèse. – Paris: Christian Bourgois, 1983. – 215 p.
- Vivier, O.* Varèse / O. Vivier. – Paris: Seuil, 1973. – 189 p.
- Weid J.-N. von der.* La musique du XX^e siècle / J.-N. von der Weid. – Paris: Pluriel, 2010. – 719 p.
- White, J.* Gerhard's Secret Programme. Symphony of Hope / J. White // *The Musical Times*. – 1998. – Vol. 139. – No. 1861 (March). – P. 19–28.
- White, J.* "Lament and Laughter": emotional responses to exile in Gerhard's post-Civil War works [Электронный ресурс], – <http://www.robertogerhard.com/wp-content/uploads/2011/10/14-White.pdf> – статья в интернете.
- Whittall, A.* Varèse and Organic Athematicism / A. Whittall // *The Music Review*. – 1967. – Vol. 28 (4). – P. 311–315.
- Whittall, A.* Musical Composition in the Twentieth Century / A. Whittall. – Oxford, New York, etc.: Oxford University Press, 1999. – 419 p.
- Wilheim, A.* The Genesis of a Specific Twelve-Tone System in the Works of Varèse / A. Wilhelm // *Studia Musicologica*. – 1977. – No. 19. – P. 20–26.

Научное издание

Левон Оганесович Акопян

**ВЕЛИКИЕ АУТСАЙДЕРЫ МУЗЫКИ
XX ВЕКА: ЭДГАР ВАРЕЗ,
РОБЕРТО ГЕРХАРД,
ДЖАЧИНТО ШЕЛЬСИ,
ЖАН БАРРАКЕ**

Редактор

В.А. АЛЕКСАНДРОВА

Корректор

Г.А. МЕЩЕРЯКОВА

Оформление:

И.Б. ТРОФИМОВ

Компьютерная верстка:

Н.В. МЕЛКОВА

Подписано в печать 14.03.2019

Формат 70×100¹/₁₆

Уч.-изд.л. 22,0. Усл.-печ. л. 26,0

Гарнитура PT Serif Pro

Оригинал-макет подготовлен

в Государственном институте искусствознания

125009, Москва, Козицкий пер., д. 5