



АЛЕКСАНДР СЕРГЕЕВИЧ СОКОЛОВ –
заслуженный деятель искусств России,
профессор, доктор искусствоведения, член
Союза композиторов России, автор много-
численных трудов в области теоретического
музыкознания, лауреат Государственной
премии Российской Федерации в области
литературы и искусства.

Учебное пособие «Введение в музыкаль-
ную композицию XX века» позволяет под-
готовить студентов к самостоятельной
оценке всего многообразия музыкального
наследия XX века, раскрывает технологию
композиторского творчества, взаимо-
связь теории и практики в музыкальной
композиции XX века.

Пособие адресовано студентам музы-
кальных факультетов высших учебных за-
ведений, искусствоведам и музыкантам-
профессионалам.

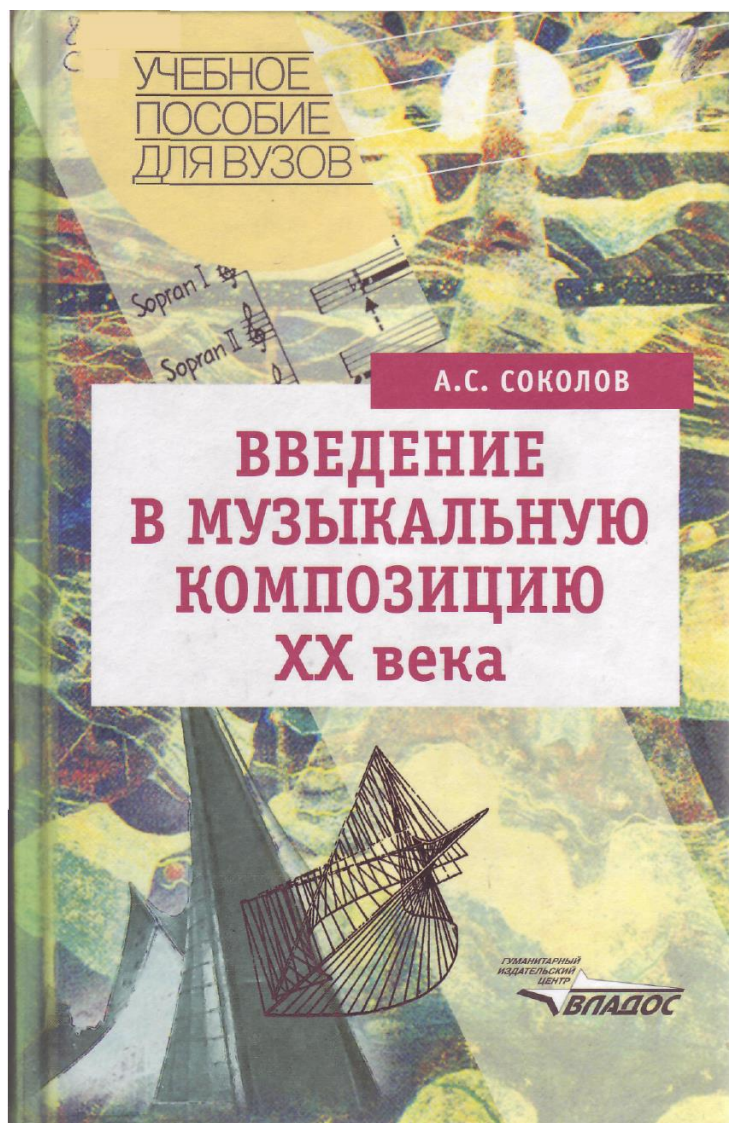
ISBN -691-01313-0



9 785691 013133

ГУМАНИТАРНЫЙ
ИЗДАТЕЛЬСКИЙ
ЦЕНТР

ВЛАДОС



УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ ДЛЯ ВУЗОВ

А. С. СОКОЛОВ

ВВЕДЕНИЕ В МУЗЫКАЛЬНУЮ КОМПОЗИЦИЮ XX ВЕКА

Учебное пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений»

Допущено Учебно-методическим объединением
по специальностям педагогического образования
Министерства образования и науки Российской Федерации
в качестве учебного пособия для студентов
высших учебных заведений, обучающихся
по специальности 030 700 «Музыкальное образование»

Москва



2004

УДК 78.08(075.8)

ББК 85.31я73 С59

Рецензенты: доктор педагогических наук, профессор Л. А. Рапацкая; доктор искусствоведения, профессор Ю.Н. Холопов
Соколов А.С.

Введение в музыкальную композицию XX века : учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студ. высш. учеб. заведений / А.С. Соколов. — М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. — 231с, [4] с. ил.: ноты.

ISBN 5-691-01313-0 (в пер.).

Агентство СІР РГБ.

Учебное пособие призвано частично восполнить дефицит педагогической литературы, посвященной музыкальному искусству XX века — как отечественному, так и зарубежному. Культурологическая направленность пособия сочетается с отражением в ней конкретных историко-теоретических проблем. Формирование у читателя адекватной слушательской установки на восприятие самых различных образцов современной музыки можно считать основной методической задачей автора пособия. Выполнению этой задачи способствуют приложения, в которых дан анализ музыкальных сочинений. Учебное пособие адресовано студентам музыкальных факультетов высших учебных заведений.

© Соколов А.С., 2004

© ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2004

© Серия «Учебное пособие для вузов» и серийное оформление. ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2004

© Художественное оформление.

ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2004

© Макет. ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС», 2004

А. С. СОКОЛОВ3

ВВЕДЕНИЕ В МУЗЫКАЛЬНУЮ КОМПОЗИЦИЮ XX ВЕКА3

СОДЕРЖАНИЕ	5
ПРЕДИСЛОВИЕ	6
ГЛАВА 1	7
Графическая модель музыкального произведения на основе математического расчета	14
Проекция графической модели музыкального произведения на оркестровую партитуру	15
Павильон фирмы "Филипс" на выставке в Брюсселе: а — фото, б — чертеж	17
ГЛАВА 2	19
ГЛАВА 3	27
ГЛАВА 4	34
ГЛАВА 5	42
Звукоряд знаменного лада в расширении	44
Лад длительностей и интенсивностей	47
Начальная секция «Структур»	47
П. Булез. Структуры. Ia	50
С. Райх. Piano Phase	57
ГЛАВА 6	59
"Балетто". Фрагмент композиции	64
Кватрология	68
ГЛАВА 7	70
ТЕМА	76
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	85
ПРИЛОЖЕНИЯ	87

А. ШНИТКЕ87

ПОЛИСТИЛИСТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ¹87

Э. ДЕНИСОВ.....	89
«ОДА» ДЛЯ КЛАРНЕТА, ФОРТЕПИАНО И УДАРНЫХ.....	89
Графическая страница «Оды»	96
Э. Денисов. «Ода» для кларнета, фортепиано и ударных.....	98
АНАЛИЗ ПЬЕСЫ ТЕРРИ РАЙЛИ «IN C».....	114
Терри Райли «In C» (1964).....	116
А. РАЙХЕЛЬСОН.....	117
МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛОГИКА СТРОЕНИЯ СТИХОВ В. ХЛЕБНИКОВА НА ПРИМЕРЕ СТИХОТВОРЕНИЯ «ЗАКЛЯТИЕ СМЕХОМ» И НАПИСАНИЕ ЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ПЕРЕВОДА (в сокращении)	117
А. Райхельсон Прелюдия №2.....	118
АНАЛИЗ ПЬЕСЫ ЧАРЛЬЗА АЙВЗА «ВОПРОС, ОСТАВИШИЙСЯ БЕЗ ОТВЕТА»	120
Ч. Айвз Вопрос, оставшийся без ответа	124
АНАЛИЗ ПЬЕСЫ № 3 ИЗ 7 ПЬЕС ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО ОР.7 А. ВЕБЕРНА.....	137
А. Веберн Пьеса ор.7 №3	140

Содержание

Предисловие.....	4
Глава 1. Взаимосвязь традиции и новаторства в музыке XX века как феномен художественного «договаривания».....	6
Глава 2. Векторы культуры в музыкальной панораме XX века. Музыкальная культура XX века как целое.....	25
Глава 3. Типология композиторского творчества в музыкальной культуре XX века.....	40
Глава 4. Взаимосвязь теории и практики в музыкальной композиции XX века.....	53
Глава 5. О композиторской технике в языке современной музыки.....	69
Глава 6. К проблеме текста в музыкальной композиции XX века.....	96
Глава 7. Категория формы в музыке XX века.....	114
Заключение.....	142
ПРИЛОЖЕНИЯ	
I. А. Шнитке. Полистилистические тенденции в современной музыке.....	146
II. Э. Денисов. «Ода» для кларнета, фортепиано и ударных [краткая аннотация и авторский анализ] Графическая страница «Оды» Э. Денисов. «Ода» для кларнета, фортепиано и ударных [Ноты].....	150
III. Анализ пьесы Терри Райли «In C» Терри Райли. «In C» [Ноты].....	196
IV. А Райхельсон. Музыкальная логика строения стихов В. Хлебникова на примере стихотворения «Заключение смехом» и написание его музыкального перевода А. Райхельсон. Прелюдия № 2.....	202
V. Анализ пьесы Ч. Айвза «Вопрос, оставшийся без ответа» Ч. Айвз. "Вопрос, оставшийся без ответа" [Ноты].....	206
VI. Анализ пьесы № 3 из 7 пьес для скрипки и фортепиано ор. 7 А. Веберна А. Веберн. Пьеса № 3 из ор. 7 [Ноты].....	227

Предисловие

Данная книга не является ни учебником, ни справочником по современной музыкальной композиции. Потребность в ее написании постепенно нарастала у автора в процессе многолетней педагогической работы в Московской государственной консерватории. Читая лекционный курс «Анализ музыкальных произведений» для музыковедов, автор, как и его коллеги, испытывал большой дефицит вспомогательного материала на завершающем этапе занятий, посвященном формам современной музыки. Практически полное отсутствие сведений по этой теме в многократно переиздававшихся отечественных учебниках, трудности доступа к литературе на иностранных языках, скудность нотного материала и звукозаписей — со всем этим и по сей день приходится сталкиваться педагогам любых музыкальных учебных заведений.

Изучение творчества современных композиторов осложняется и отсутствием отработанных методик анализа, соответствующих данному материалу. Более того, широко еще распространены штампы мышления, сложившиеся в сравнительно недавнем прошлом под влиянием огульной, непрофессиональной критики «формализма» в искусстве. Преодоление этих препон возможно лишь на основе непредвзятого и вдумчивого постижения сути еще не отстоявшихся, не прошедших проверку временем художественных явлений.

Жанр данной книги — учебное пособие, цель которого определена названием: «Введение в музыкальную композицию XX века». Введение — это подготовка читателя к самостоятельной системной оценке всего многоцветья музыкального наследия XX в. Это не просто сумма сведений, хотя информативная функция пособия, безусловно, важна. Это прежде всего выработка определенных оценочных критериев, позволяющих за частью не терять из виду целого, следствие уметь увязывать с причиной. Сложность задачи очевидна: XX век мы еще ощущаем как свою духовную среду обитания, психологически мы еще принадлежим ему и, стало быть, большая доля субъективизма в наших суждениях неизбежна. Однако в нашем положении есть и свои преимущества: композиторы, взращенные в этой же духовной среде, — наши современники, мы имеем возможность,

4

что называется, из первых рук получать ценнейшие сведения в прямом и опосредованном общении с ними. И не случайно на страницах учебного пособия чаще встречаются цитаты из композиторских высказываний, нежели выдержки из музыковедческих работ. В некоторых случаях при цитировании отсутствуют ссылки на публикацию, что означает использование сведений, почерпнутых автором в личных беседах с композиторами.

Автор стремился сочетать общую культурологическую направленность (музыка постоянно рассматривается здесь в контексте всей художественной культуры) с обсуждением сугубо конкретных музыкально-теоретических вопросов. Для удобства читателя «демонстрационные» анализы музыкальных произведений вынесены в Приложения. Подбор анализируемых образцов при этом определялся и технической возможностью поместить в Приложениях их полный нотный текст. Желанием свести к минимуму отсылки к заведомо труднодоступным источникам информации объясняется элемент реферативности в тексте, например при обсуждении содержания неопубликованных на русском языке теоретических работ А. Шнитке.

Если в трех последних главах поочередно рассматриваются такие неиссякаемые проблемы, как музыкальный язык, техника композиции, текст и форма музыкального произведения, то предшествующие главы представляют в совокупности необходимую для проникновения в суть этих проблем преамбулу. Обсуждаются, в частности, особо существенный для искусства XX в. пафос «договаривания» традиции, соотношение авангарда и модерна как важнейших векторов художественной культуры столетия, новый взгляд на типологию художественного творчества, особые грани соприкосновения теории и практики в музыкальной композиции.

Автор считает своим приятным долгом выразить благодарность коллегам по кафедре теории музыки и по кафедре композиции Московской государственной консерватории, принявшим участие в коллегиальном обсуждении текста пособия. Ряд ценных советов и замечаний, высказанных при этом, был учтен при подготовке книги к изданию.

5

ВЗАИМОСВЯЗЬ ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВА В МУЗЫКЕ XX ВЕКА КАК ФЕНОМЕН ХУДОЖЕСТВЕННОГО «ДОГОВАРИВАНИЯ»



Во множестве искусствоведческих работ проблема *традиции и новаторства* представлена и как средоточие идейных столкновений, и как две стороны одной медали. При этом в соотношении данных понятий усматривается много оттенков — от полярного противопоставления до нерасторжимой диффузии. Методологической основой для исследований этой проблемы в нашем отечественном искусствознании стала концепция *художественного канона*, предложенная А.Ф. Лосевым. Канон как общепринятая в определенной культурно-исторической среде система креативных установок характеризует конкретную стадию развития искусства, очерчивает область допустимых в ее границах значений элементов художественного языка. Выход за пределы этой области — симптом кризиса данной системы, неизбежным итогом которого станет со временем формирование нового канона.

Иллюстрацией этой закономерности может послужить терминология, издавна сложившаяся в иконописи — сугубо канонической сфере художественной культуры. То, что мы сегодня обычно понимаем под термином *композиция иконы*, изначально обозначалось термином *перевод*. Слово здесь говорит само за себя: задачей иконописца являлось скрупулезное следование точно определенному канону, любое намеренное отступление от которого характеризовалось не менее красноречивым термином — *ересь*.

6

Смена художественных канонов имеет диалектическую природу, что позволяет наблюдать соответствующие фазы эволюции: *протоканон* — *канон* — *постканон*. Периоды формирования и размывания конкретных канонических принципов представляются едва ли не самыми загадочными и привлекательными для исследователя. Это подтверждают и наблюдения над историей музыки. Развитие музыкальных жанров и форм подчиняется той же закономерности: постепенная кристаллизация типологических признаков системы в дальнейшем оборачивается вытеснением таковых. Отчетливо продемонстрировано это, в частности, в работах В.П.Бобровского, предложившего важную парную категорию — *форма как принцип* и *форма как данность*. Форма как принцип — это канон определенного рода композиции, это структурный инвариант, выявляемый во множестве художественных текстов. Когда мы перечисляем, к примеру, типовые признаки классической сонатной формы, мы ведем речь именно о форме как принципе, вовсе не подразумевая какого-то конкретного сочинения того или иного композитора. Но как только заговорим об «Аппассионате» или «Авроре» или о любой другой конкретной сонате, мы переключимся на обсуждение формы как данности, и на первый план выйдут индивидуальные особенности сочинения, текст которого предстанет как совокупность выполненных и нарушенных нормативов. Задача такого анализа — описание художественного открытия, запечатленного в музыке. Соотношение формы как принципа и формы как данности, таким образом, соответствует основополагающей семиотической дефиниции *язык* — *речь*. Наблюдая за процессом исторического развития музыкальных форм, В.П.Бобровский обратил внимание на то, как на основе множества *форм данностей* происходит порой своего рода естественный отбор оптимальной структуры, канонизируемой и устойчиво повторяющейся у разных авторов. И далее исследователь проследил, как такая *форма как принцип* начинает «испытываться на прочность» в постканонических сочинениях, насыщаемых новой

функциональностью, как наступает новая фаза «брожения», предшествующая формированию уже нового канона.

Привлекательность такого исследовательского подхода — в возможности выбора достаточно четких критериев классификации при анализе самых разнообразных музыкальных форм. Здесь уместно сослаться на «теорию спектрального

7

ряда», положенную О.В. Соколовым в основу детальной классификации свободных и смешанных музыкальных форм эпохи романтизма, отличительной особенностью которых является, как известно, подчеркнутая индивидуализация структуры. В череде такого рода музыкальных сочинений (форм-данностей) прослеживается закономерность нарастания или убывания типических композиционных признаков — своего рода подразумеваемая шкала или спектральный ряд.

Итак, в соотношении понятий *традиция* и *новаторство* тоже усматривается некий «спектральный ряд», полюсами которого можно считать проявление традиции как жестко выдерживаемого канона и понимание новаторства как безапелляционно декларируемого негативизма. XX век дает нам немало образцов и того и другого, причем и здесь такие полюса могут предстать как две стороны одной медали.

Ортодоксальная додекафония, тотальная серийность — это своего рода «строгий стиль» в авангардной музыкальной культуре XX в. Это вполне «герметичная» сфера **канонического** творчества, на границах которой нетрудно обнаружить соответствующие ей фазы протоканона и постканона.

Новаторство как негативизм — это тоже основа основ авангарда. Пафосом отрицания пронизаны и футуристические манифесты. Композиторы, художники, литераторы зачастую оказывались здесь едины в своих устремлениях. Следует отметить, что как установка творчества это отнюдь не «открытие» XX века. Дух авангардизма витал в разных столетиях. К. Джекьюэлдо, К.Ф.Э.Бах, Г. Берлиоз — это «авангардисты» своих эпох. Куда как красноречиво в этом плане следующее высказывание М. Мусоргского: «Художественная правда не терпит предвзятых форм... Заманчиво, но редкостно создавать жизненное явление или тип в форме им присущей, не бывшей до того ни у кого из художников»¹.

Сопоставим с этим высказывания композиторов второй половины XX в.: «Красота — это отказ от привычки» (*Х. Лахен-ман*); «Спасение в отходе от традиции» (*К. Хуберт*).

Есть и более развернутые высказывания, утверждающие подобную творческую позицию. Д. Лигети, в частности, признавался: «Я позволю себе сказать: мне не интересно делать то, что было. Если поставлен новый эксперимент и получен

¹ М. Мусоргский. Литературное наследие. Письма. Биографические материалы и документы. — М., 1971. — С. 200.

8

результат, то не стоит повторять этот эксперимент. Иначе мы уподобимся школьнику, который дома проделывает школьные химические опыты, а это просто ремесленничество»¹.

Уклонение от канона, возведенное в систему, тут же, однако, предстает как новый канон. Таковым по существу является «эстетика избегания» — характерная для авангарда середины XX в. установка на дистанцирование от любых традиционных (узнаваемых на основе предшествующего опыта) элементов музыкального языка. «Атональность», «атематизм» — термины, подчеркивающие эту парадигму. Даже сами названия многих сочинений стали в ту пору из жанрово-конкретных (*Соната*, *Сюита*, *Концерт* и т.п.) превращаться в абстрактно-нейтральные (*Композиция №...* или *Музыка для...*). Обилие таких примеров позволяет заключить, что уклонение от жанровых канонов по существу стало... новым жанром.

Зона пересечения понятий *традиция* и *новаторство* может быть в ряде случаев определена как «новаторство в игре с традицией». Примеров тому тоже немало. Вовлечение в новый контекст *традиции* как *хорошо забытого старого* или *традиции инокультурной* воспринимается как яркое новаторство. Именно так можно оценить сознательное обращение О. Мессиана в своем творчестве к принципам формообразования средневековой музыки или к традициям неевропейских культур. И не случайно, что в книге Мессиана «Техника моего музыкального языка» присутствуют разделы о григорианском хорале и индийской раге².

В более широком плане можно говорить здесь и о новаторстве как творчески контролируемом синтезе. Историзация сознания — важная особенность культуры XX в. Художественные

произведения в это время нередко предлагают нам внутренние «диалоги» разных текстов культуры (интертекстуальность), адекватное истолкование которых непосредственно зависит от нашего культурного багажа, тезауруса. В дальнейшем нам придется в этом убедиться, обратившись к такому явлению, как *музыкальная полистилистика*.

¹ Цит.: Лобанова М. Дьердь Лигети: Эстетические взгляды и творческая практика 60-70-х гг. (критика и размышления) // Теория и практика современной буржуазной культуры: проблемы критики: Сб. научных трудов ГМПИ им. Гнесиных. - Вып. 94. - М., 1987. - С. 154.

² См.: Мессиаен О. Техника моего музыкального языка. — М., 1995.

9

Однако, прежде чем переходить к подробному рассмотрению полистилистики и других характерных для музыки XX в. явлений, необходима дополнительная преамбула, настраивающая на целостное восприятие картины творческих исканий композиторов. Спецификой многих сплетений традиции с новаторством в музыке XX в. нам видится некий особый пафос творческого высказывания, для осмысления которого мы предлагаем постановку вопроса о *феномене художественного договаривания*.

В области так называемых «точных» наук дискуссия между учеными нередко начинается с «ритуальной» фразы: *договоримся о терминах!* Если следовать этой традиции, то нам в данном случае придется начать с забавной тавтологии: договоримся о том, что такое *договаривание*. И это действительно стоит сделать, так как слово «договаривание» в названии главы поставлено в кавычки, предложено как метафора. Метафора же в языке обычно применяется вскользь, это «мостик разового пользования». Вознамерившись рассуждать о «договаривании» достаточно пространно, мы вступаем в определенное противоречие с этой нормой языка, и это нужно заранее оговорить.

Коль скоро «договаривание» — метафора, нет нужды пытаться дать строгое определение этому слову. Для прояснения его смысла уместнее выстроить ряд синонимов, частично передающих этот смысл и обрисовывающих возможный контекст использования данного слова. Такой путь мышления нередко избирается в философии, в частности он характерен для С. Кьеркегора и для продолжившего его учение экзистенциализма. Мысль выражается именно косвенным путем, как «осознание без знания» — фрагментарно, афористично и лирично. В области искусства это, вероятно, еще более оправданно, и потому первое, что надлежит сделать — это определить область допустимых значений слова «договаривание» в той сфере, которую предстоит обсуждать. Итак, рассмотрим слово «договаривание» в разных синонимических рядах. Первый такой ряд объединяет понятия общим смыслом — *договаривание своего собственного*. В нем можно поместить выражения: доразвитие, достраивание, поэтапная реализация и корректировка замысла и т. д. Как-то Л. Леонов полушутя-полусерьезно высказался: «Белый лист бумаги — это потенциальное произведение. Произведение — это испорченный замысел». Этапы «порчи замысла» — это,

10

собственно, и есть *договаривание*, что легко подтвердить целым рядом наблюдений. Движения живописца подле мольберта — это *договаривание*. Эскизная работа — это *договаривание*. Гравюра как серия поэтапно достраиваемых в деталях оттисков — это тоже *договаривание*. Наконец, возвращение творца к уже завершенному тексту (авторская редакция) — это тоже *договаривание*.

В области серьезной науки все это разводится на два потока исследований, которые А.Ф. Лосев противопоставил как **психологию** творчества и диалектику творчества. Психология творчества изучает сам процесс создания текста, его *договаривание*. Диалектика творчества изучает продукт творчества — готовый текст художественного произведения, но изучает его как «призму», через которую рассматривается и процесс создания-договаривания данного произведения.

Второй ряд синонимов обнаруживает иной смысл — *договаривание чужого*. Здесь можно поместить понятия: пересказ, перевод, адаптация. В художественной литературе XX в., к примеру, четко обозначилась линия, связанная с *до-договариванием* библейских источников («Иосиф и его братья» Т. Манна, «Иуда Искарот» Л. Андреева и т.д.). Речь идет о свободном пересказе с насыщением новым смыслом конкретного сакрального текста, который а priori хорошо известен. В области музыки мы встречаемся с подобным явлением в разного рода транскрипциях и переложениях. Знаменитая Чакона И.С. Баха в фортепианной транскрипции Ф.Бузо-ни — это

договаривание Баха языком того инструмента, до появления которого Бах не дожил. В наше время заметным феноменом художественного творчества стала реконструкция чужого незавершенного текста. Сошлемся на завершение скрябинского «Предварительного действия» А. Немтиным, некоторых прокофьевских сочинений В. Блоком, шубертовской Симфонии Es-dur Л. Бутиром, оперы К. Дебюсси «Родригес и Химена» Э. Денисовым. Да и такая понятная вещь — эпигонство — это тоже *договаривание* как «проценты с капитала».

Еще один ряд синонимов слова «договаривание» представляет такое явление, как *вариационность* в широком смысле. В живописи, например, с этим связана проблема серийности в творчестве некоторых художников: балерины — на полотнах Э. Дега, лошади — у Т. Жерико, подсолнухи — у В. Ван Гога и т.д. В художественной литературе подобное договаривание-вариационность есть семантическая константа многих

11

жанров. Вспомним рубайи О. Хайяма, сонеты В. Шекспира и т.д., все это — *договаривание* одной темы в массе текстов. Договаривание как вариационность может относиться и к *своему*, и к *чужому*. Музыка дает тому множество примеров. Тут и мессы-пародии, и джазовая импровизация на заданную тему, и собственно вариационные формы во всех их разновидностях. Здесь, однако, имеет смысл остановиться, ибо уже сам перечень синонимов слова «договаривание» показывает, что, обсуждая их, можно выйти на самые капитальные проблемы художественной культуры. Это и проблема художественного канона, и принцип диалога (в бахтинском понимании), и феномен интертекстуальных связей как отражения текста в тексте, и еще многое другое. Чтобы не потеряться в этом необозримом «море», необходимо ввести для себя определенные ограничения. И в качестве таковых целесообразно предложить:

1. Выделить семантический инвариант, связывающий слово «договаривание» с его синонимами. Такой инвариант можно увидеть, во-первых, в идее намеренного сохранения, дления некоторого психологического состояния, речевого процесса («в природе человека есть — длить прощание», как заметил А. Франс) и, во-вторых, в идее дистантного возвращения к таковым (принцип Ренессанса как отрицания отрицания).

2. Выделить только те явления, для обсуждения которых именно слово «договаривание» оказывается более емким, точным и адекватным существу обсуждаемого по сравнению с теми его синонимами, которые можно, в принципе, употреблять здесь также. Таким образом, будут рассматриваться лишь те ситуации, в которых слово «договаривание» обретает некий особый пафос. Художественная культура XX в. имеет немало специфических граней, для анализа которых может пригодиться метафора «договаривание». Некоторые из них теперь и предстоит продемонстрировать, переходя от более общего к более частному.

Договаривание может быть представлено как доведение до мыслимого предела некоей культурно-исторической традиции. К примеру, структурализм в музыкальном искусстве XX в. можно рассматривать как апогей одного из важнейших «векторов» европейской культуры — *ratio*. Называя всю историю европейской музыки процессом прогрессирующей рационализации, Т. Адорно, таким образом, находит логичес-

12

кое обоснование музыкального структурализма в намеренной абсолютизации некоторых принципов, «пунктиром» пронизывающих все эпохи. Структурализм — это последняя предельная точка, к которой сознательно подведена традиция, идущая еще от Аристотеля.

Вся художественная культура XX в. может быть представлена как *договаривание* великой эпохи — Нового времени. При такой постановке вопроса, естественно, на первый план выходит арка: барокко — XX век. Сравнения художественного наследия века, открывшего эпоху Нового времени, и века, «договаривающего» эту эпоху, нередко встречаются на страницах искусствоведческих работ. На прямых параллелях между музыкой барокко и музыкой XX в., например, построена книга М. Лобановой «Музыкальный стиль и жанр. История и современность» (М., 1990).

Ограничившись лишь констатацией наличия первых двух областей применения метафоры «договаривание», уделим больше внимания прочим.

Договаривание как феномен **вытесненной культуры** — это суть одной из культурологических концепций, представляющих как центральную коллизию XX в. период «прерванной эволюции» художественной жизни. Для Европы это период фашистской диктатуры, для России — все

«послеоктябрьское» время. И *договаривание* вытесненной культуры, оборванной традиции на самом деле обрело в XX в. особый пафос.

Вся культура «русского зарубежья» — это прежде всего *договаривание* того, что было выброшено из естественного русла развития, обречено на уничтожение или забвение, заслонено так называемой «пролетарской» контркультурой. Достаточно вспомнить, что в XX в. практически вся русская церковная музыка продолжала создаваться с целью исполнения в храмах исключительно в среде эмигрантов. Лишь в последней трети нашего столетия, в пору празднования тысячелетия христианства на Руси, и в нашей стране возродилась традиция создания музыки литургической, к чему, однако, сама Православная церковь остается пока совершенно безучастной.

Договаривание XIX века в веке XX — многогранная проблема. Оно может иметь разный смысл и разные формы. В 1949 г. ушел из жизни Р. Штраус. Все его творчество — это *договаривание* романтизма. Однако одно из последних сочинений композитора отличается особой семантикой. Незадолго до образования

13

ГДР старик Штраус пишет сочинение под названием «Метаморфозы», в котором *договаривает* перед своей смертью сразу **всё**. В беспросветно мрачной музыке он прощается и с сокрушенным третьим рейхом, и с культурой прежней Германии, уже накрываемой новой волной европейского авангарда, и со своей собственной былой славой преемника великого Вагнера.

Следы романтизма в XX в. после этого, однако, вовсе не потерялись. И даже напротив — возникла новая острота проблемы *договаривания* наследия прошлого века. Термин «романтизм» стал употребляться с уточняющими приставками — *пост* и *нео*. К постромантизму отнесено все то, что в художественной культуре XX в. представляет «шлейф» века XIX, это своего рода *post scriptum* — дописывание только что завершенного письма. В музыке это и тот же Р. Штраус, и многие из русских композиторов-эмигрантов. Под неоромантизмом же подразумевается качественно иное явление художественной культуры последней трети XX в. Это *договаривание* на расстоянии — арка, переброшенная в еще не совсем далекое прошлое через голову успевшего пережить свой кризис европейского авангарда середины века.

Приставки *пост* и *нео*, однако, способны не только разделять, но и сближать понятия.

Неоромантизм нередко упоминается как синоним постмодернизма, причем общеизвестная расплывчатость понятия «постмодернизм» в какой-то мере снимается вопросом: что же именно он *договаривает*? И такие примечательные явления, как определенно склоняющаяся в пользу Г. Малера статистика стилевых аллюзий в сочинениях современных композиторов, как актуализация дискуссии о сути эклектики, — всё это достаточно ясно указывает именно на тот исторический период, в котором модерн начала века был вытеснен с авансцены впервые заявившим о себе авангардом. И, как оказалось, был вытеснен, *не договорив!*

С заведомой неточностью термина «постмодернизм», пожалуй, придется смириться: многочисленные попытки добиться в этом вопросе вразумительной конвенции успеха не имели. И все же, не претендуя на истину в последней инстанции, заметим, что *договаривание* модерна **на расстоянии** логично было бы подчеркнуть приставкой *нео*, а не *пост*! Здесь можно, однако, заметить, что *договаривание* модерна начала века имело место не только на расстоянии. В немалой мере эту миссию выполнил неоклассицизм — как своего рода

14

«контрапунктирующая оппозиция» авангарду первой волны¹. Неточность термина «неоклассицизм» тоже очевидна. Как *договаривание* на расстоянии он не содержит указания на конкретный, удаленный по шкале Времени источник. Здесь могут встретиться стилистические модели и из барокко, и из Возрождения, и из средневековья. Существеннее другое: неоклассицизм, почти непосредственно вслед за модерном, *договаривает* идею исторического Синтеза и именно поэтому противостоит авангарду. В этом смысле именно он мог бы претендовать на «титул» постмодерна, роль которого — в удерживании определенных позиций. Последние соображения могут быть представлены и более обобщенно — как проблема *договаривания* **иссякающей традиции**. Именно так можно взглянуть на музыкальный постмодернизм конца XX в.: он буквально пронизан «прощальной интонацией». Комментируя собственные сочинения, композитор В. Сильвестров нередко повторяет фразу: «Моя музыка начинается прямо с коды». Это очень важное замечание. Кодовое ощущение, возникающее при первом же соприкосновении с музыкой, говорит о многом.

Разумеется, определенный риск есть в любом пророчестве, и характеристика «иссякающий» может быть опровергнута с течением времени. Однако в данном случае важна не аргументированность культурно-исторического «диагноза», а попытка объективно засвидетельствовать состояние духа творца. Что означает для художника осознание того, что он находится в последней фазе эволюции? Нам вполне понятна пронзительность есенинской строчки: «Я — последний поэт деревни». Это именно *договаривание* иссякающей традиции, и в этом заключен особый пафос, в этом — особая миссия художника. В письмах и дневниках С. Рахманинова встречаются и такие горькие слова: «...я чувствую, что музыка, которую мне хотелось бы сочинять, сегодня неприемлема»². Или: «Я не в состоянии отказаться от старого стиля письма и не приемлю новый. Я делал огромные усилия, чтобы ощутить музыкальный стиль сегодняшнего дня, но он не доходит до меня»³.

¹ Напомним стилистику премьерных постановок балетов И. Стравинского.

² С. Рахманинов. Литературное наследие: В 3-х тт. - Т. 1. - М., 1980.-С. 131.

³ Там же. - Т. 3. - С. 171.

15

Среди наших современников такую явно выраженную позицию занимает композитор А. Караманов. Один из самых талантливых представителей поколения «шестидесятников», прошедший через горнило авангарда, Караманов неожиданно для многих последние тридцать лет своего творчества посвятил почти исключительно жанру симфонии. Причем симфонию он мыслит именно как великую иссякающую традицию, в которой еще не сказано самое последнее слово. На самом высоком художественном уровне Караманов *договаривает* традицию, связывающую его с П. Чайковским, А. Скрябиным, С. Прокофьевым, С. Рахманиновым, Д. Шостаковичем. И в этом смысле ощущает себя находящимся в последнем звене эволюции.

Для стороннего же взгляда подобная ситуация может показаться свидетельством кризиса, бесперспективности, даже обреченности. Примечательно, что фраза «он находится в заключительном звене эволюции» прозвучала фактически как приговор в устах И. Стравинского, характеризовавшего в беседе с Р.Крафтом музыку А. Берга — композитора, воспринимавшегося Стравинским в целом благосклонно.

Двигаясь от общего к частному, мы подошли к уровню отдельно взятых художественных текстов. О каком же *договаривании* интересно порассуждать здесь? Остановим свой выбор на явлениях предельно единичных, неповторимых, но в совокупности своей представляющих нечто характерное для культуры XX в. Классико-романтическая ориентация на *opus perfectum et absolutum* (сочинение совершенное и законченное) сменяется в XX в. ориентацией на *opus unicum* (сочинение беспрецедентное). Ряд появившихся в музыкознании новых терминов отражает эту тенденцию: «индивидуальный синтаксис», «композиционная модель» и т.п. Сознательное уклонение композитора от проторенных дорог, казалось бы, исключает и сознательное *договаривание* чего-либо. Однако это не так. *Opus unicum* вполне может быть *договариванием* — как своего, так и чужого. Приведем соответствующие примеры.

Договаривание своего в музыке XX в. имеет, помимо уже отмеченного выше, и некую особую специфику. Беспрецедентный по своей оригинальности замысел порой удерживает композитора от немедленной смены курса по окончании работы над текстом сочинения. Этот замысел властвует и над следующим, формально вполне самостоятельным сочинением. Иногда такая зависимость не осознается самим композитором или осознается не сразу. В одном из интервью

16

С. Губайдулина сказала, что, обдумывая как-то свой творческий путь, неожиданно подметила, что сочинения у нее выходят из-под пера парами. Инерция творческого импульса, преодолевающая рамки вызванного им к жизни произведения и образующая такого рода скрытую цикличность, — не есть ли это тоже «договаривание своего»?

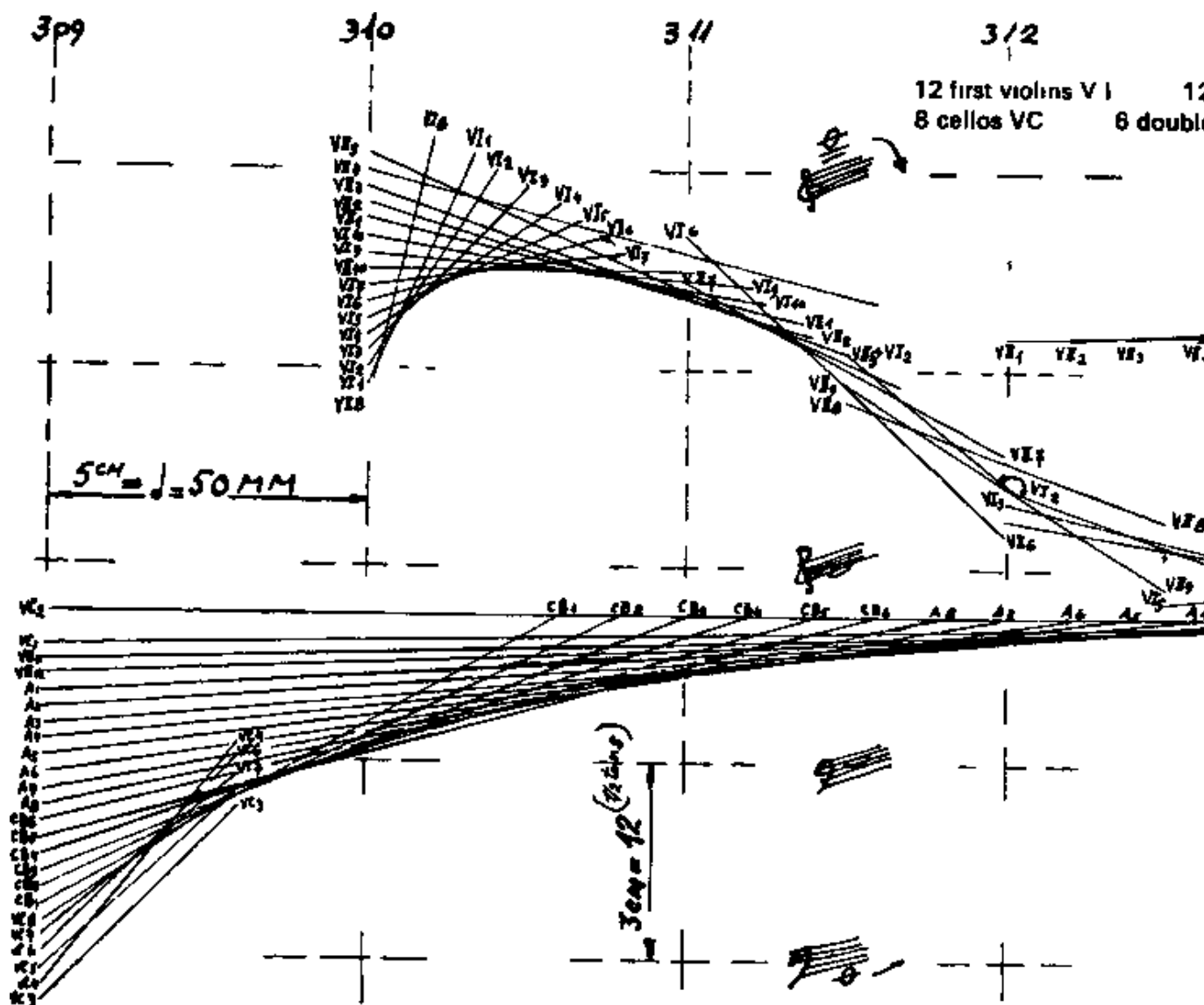
Чаще, однако, подобное *договаривание* осуществляется сознательно. Одним из интересных феноменов музыки XX в. являются произведения — структурные «двойники». При разительном порой внешнем несхождении они скрывают в себе глубокое внутреннее родство, являются структурно изоморфными. Такого рода «двойниками» являются, к примеру, сочинения Я. Ксенакиса под названиями «Nomos Alpha» и «Nomos Gamma». Первое написано для виолончели соло, второе — для большого симфонического оркестра. В основе и того и другого лежит детально

разработанная с применением математического аппарата единая композиционная модель — своего рода скрытая структурная канва. «Nomos Gamma» *договаривает* средствами оркестра *недоговоренное* виолончелью в «Nomos Alpha».

Поистине же уникальный образец *договаривания своего* связан с еще одним сочинением Ксенакиса, написанным в 1953 г. и самим автором признанным переходным от классической системы композиции к новой. В этом сочинении под названием «Метастазис» основным видом звуковой материи является «объемное глиссандирование» струнных, некий звуковой континуум, специфика которого заключается в постоянных мутациях пространственно-энергетических характеристик. По этому поводу сам Ксенакис писал следующее: «Если глиссандо имеют определенную протяженность и достаточно переплетены, мы получаем акустическое пространство непрерывной эволюции. Зарисовав глиссандо как прямые линии, можно получить поверхность соответствующей конфигурации»¹. Таким образом, метод работы композитора здесь представлен как графическое воплощение предварительно рассчитанных математических функций и последующая проекция этого графика на оркестровую партитуру. Зафиксированные результаты этих этапов работы представлены на с. 18-19.

¹ Xenakis J. Formalized Music. Thought and mathematics in composition. — Bloomington; London, 1971.- P. 10.

ГРАФИЧЕСКАЯ МОДЕЛЬ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА ОСНОВЕ МАТЕМАТИЧЕСКОГО РАСЧЕТА



**ПРОЕКЦИЯ ГРАФИЧЕСКОЙ МОДЕЛИ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА
ОРКЕСТРОВУЮ ПАРТИТУРУ**

F H

G H

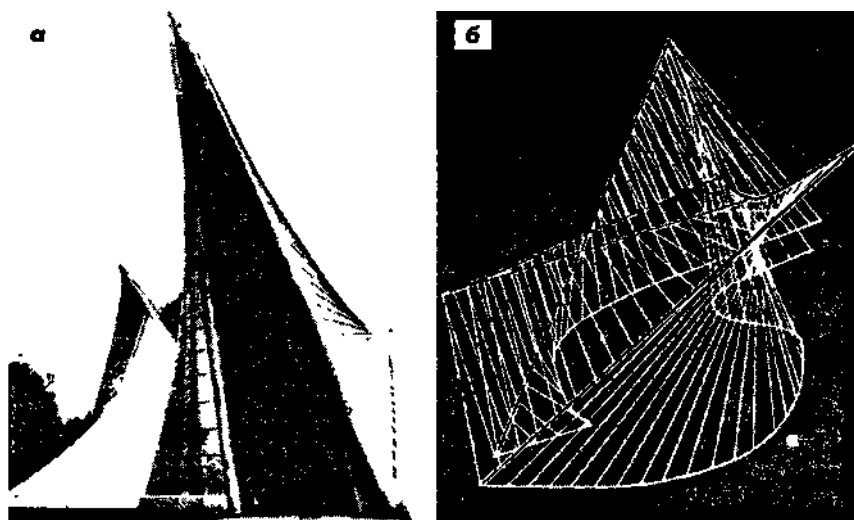
F H

VI

VI

A

C



ПАВИЛЬОН ФИРМЫ "ФИЛИПС" НА ВЫСТАВКЕ В БРЮССЕЛЕ: А — ФОТО, Б —
ЧЕРТЕЖ

Чрезвычайно любопытна, однако, дальнейшая судьба данного сочинения. Идея «перевода» математической структуры из одной материальной субстанции в другую, идея связи визуальных и слуховых представлений натолкнула Ксенакиса на мысль о проведении поистине уникального эксперимента. В 1956 г. он делает проект павильона фирмы «Филипс» для Всемирной выставки в Брюсселе, в основу которого берет расчеты и графики «Метастазиса» (рис. а, б). Вторая профессия архитектора (Ксенакис являлся учеником знаменитого Ле Корбюзье) позволила сделать материализованной реальностью известную метафору: «Архитектура — это застывшая музыка!» Иными же словами можно сказать, что перед нами удивительный образец *договаривания* собственного замысла-проекта языком другого вида искусства.

Не менее уникальным образцом *договаривания своего* является произведение Пьера Булеза «Repons». Здесь речь идет уже не о *договаривании* оригинального замысла-проекта, а о *договаривании* принципиально новой концепции творчества. Недаром О. Мессиян назвал «Repons» шедевром музыки XX в.!

Работа, выполненная Булезом по заказу Юго-Западного радио Германии, представляет собой реализацию самых смелых его идей, выношенных за годы работы в IRCAM (Парижском

20

институте акустико-музыкальных исследований и координации). Помыслы композитора направлены на органичное объединение «живого» исполнения музыки с «машинным» синтезированным звуком, то есть на выстраивание принципиально новой триады «композитор — компьютер — исполнитель». В распоряжении Булеза в конце 70-х гг. оказался мощный компьютер четвертого поколения «Катрикс-4Х», используемый в IRCAM для анализа и синтеза звуков, а также для их трансформации. С его помощью и с помощью специального электронного устройства, служащего своего рода «контролером движения звуковых сигналов», композитор сумел разрешить ряд непреодолимых ранее технических трудностей.

«Repons» написан для шести солирующих инструментов, камерного оркестра и процессоров, предназначенных для цифровой обработки сигналов в **реальном времени**. Именно благодаря этому последнему обстоятельству здесь был сделан кардинальный шаг вперед в сравнении с прежней электронной музыкой, вынужденно звучавшей исключительно в магнитофонной записи. Новая возможность направляемого композитором непосредственного диалога музыканта-исполнителя и компьютера отражена в названии сочинения. «Repons», как разъясняет автор, это средневековое французское название особой разновидности антифонной хоровой музыки, в которой солисту всегда отвечает хор. Термин подходит в качестве названия современной композиции, поскольку он предполагает «вопросы» и «ответы» на самых различных музыкальных уровнях.

«Диалоги», наполняющие данное произведение, многообразны: они разворачиваются между солистами, между солистами и ансамблем, между натуральным (инструментальным) и искусственным (компьютерным) звучанием. Из старинной антифонной музыки Булезом заимствованы два принципа: смещение звука в пространстве и его умножение (ответ множества голосов одиночному голосу). Эти принципы приобретают здесь универсальный характер. Булез поясняет, что «смещение» можно представить и в более общем виде — как сдвиг в любом измерении, характеризующем музыкальный звук. «Умножение» же звуков тоже по-особому может быть реализовано с помощью компьютера: последний, получая одну ноту или аккорд, в соответствии с введенной в него программой создает множество нот или аккордов, тем или иным образом связанных с оригиналом.

21

Столь грандиозная идея породила феномен бесконечно *договариваемого* художественного текста. Стремительное развитие компьютерной техники побуждало Булеза вновь и вновь возвращаться к своему замыслу. «Repons» был впервые исполнен в 1981 г. и имел длительность звучания 19'30". Уже вскоре Булез *договаривает* ранее созданное, и появляется «Repons»-2 (1982) продолжительностью 32'15", а затем и «Repons»-3 (1985) — уже 45-минутный, и «Repons»-4 — около полутора часов звучания. Каждое последующее сочинение выстраивается на фундаменте предыдущего, но идет дальше, демонстрирует новые метаморфозы исходного материала. Феномен *opus unicum* как *договаривание чужого* тоже может быть представлен интересными и многочисленными примерами. И здесь существует проблема структурных «двойников». Еще в начале века П. Пикассо обронил: «Что такое, в сущности, художник? — Коллекционер, который собирает для себя коллекцию, сам рисуя картины, понравившиеся ему у других. С этого именно начинаю и я, а потом получается нечто новое»¹. Заимствование структурных идей, композиционных моделей из чужой музыки — достаточно распространенное явление в композиторском творчестве середины XX в. Заимствуется именно структурная канва (как правило, не в деталях, а в основных, принципиальных моментах), по внешним же признакам сочинения-близнецы могут быть абсолютно не похожи друг на друга. Примером такого «структурного договаривания» может служить заключительный номер из цикла Э. Денисова «Итальянские песни», моделью для которого послужило сочинение Л. Ноно «Прерванная песня»². С *договариванием чужого* непосредственно связана и полистилистика. В своем известном «манифесте» полистилистики³ А. Шнитке представляет всю шкалу ее приемов, среди которых фигурирует **адаптация** — пересказ чужого текста собственным языком. Причем такой пересказ (*договаривание*) имеет совершенно другой смысл по сравнению, скажем,

¹ П. Пикассо: сб. статей о творчестве. — М., 1951. — С. 28.

² Сравнительный анализ этих сочинений см.: Корсунская С. Феномен структурной модели в композиторском творчестве (опыт сравнительного анализа сочинений Л. Ноно и Э. Денисова) // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы. — М.: МГК, 1999.

³ См. приложение I, с. 146-149.

22

с тем, что делал Бузони с баховским текстом. Для большей убедительности этого утверждения воспользуемся примерами, также связанными с обращением композиторов XX в. к И.С.Баху. Хрестоматийный образец адаптации — «Ричеркар» (Фуга-ричерката) А. Веберна, в котором не изменена ни одна нота первоисточника — шестиголосного ричеркара из «Музыкального приношения» И. С. Баха. Ни в ритме, ни в звуковысотности Веберн не допускает ни малейших отступлений от баховского текста. И при этом данное сочинение — «ключ» к позднему Веберну, в нем композитор выразил свое *credo*, продемонстрировал суть сегментной додекафонии. Исключительно средствами оркестровки Веберн ввел новый пространственный параметр в музыкальную ткань сочинения, создал собственный ритм формы, имеющий внутреннюю четко выверенную логику¹. Суть *договаривания* здесь в том, что Веберн представил себя самого, воспользовавшись для этого «рамой» текста, имеющего определенное сакральное значение. А вот другое сочинение, также отталкивающееся от того же ричеркара из «Музыкального приношения» И.С.Баха. Скрипичный концерт («Offertorium») С. Губайдулиной — это уже не адаптация. Здесь концептуально обыгрывается сама идея приношения. Баховская тема «приносится в жертву» путем поэтапного отбрасывания крайних звуков при каждом ее повторении, а затем «воскресает», таким же образом обрастая с краев звуками. Но... «второе

пришествие» баховской темы — символ драмы: тема возвращается в ракоходном изложении, и на слух ее никто не признает. Монументальное сочинение С.Губайдулиной — впечатляющий пример структуралистского «иносказания». В определенном смысле его можно сравнивать с теми вышеупомянутыми образцами художественной литературы XX в., в которых по-новому *договариваются* библейские источники.

И напоследок — еще один пример *договаривания* И.С.Баха, уже в совершенно парадоксальном ключе. Сочинение В. Екимовского под названием «Бранденбургский концерт» (!) — проявление аналитизма особого рода. Его замысел возник совершенно внезапно, в процессе скрупулезного, вдумчивого изучения баховских партитур. Екимовский увлекся «кол-

¹ Подробный анализ этого сочинения см. в кн.: Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. — М., 1992.

лекционированием» тех фрагментов баховских сочинений, где Бах как бы вырывался за пределы собственного стиля, с очевидностью превышал языковые нормы высокого барокко. Скажем, когда в полифоническом сплетении голосов в определенный момент по вертикали возникало созвучие: as — a — ais (своего рода «микрокластер»!). Или когда на основе гемииольного (сочетающего одновременно двухдольность с трехдольностью) соотношения голосов полифонической ткани на какой-то момент возникала ритмическая «путаница».

И вдруг пришла, как выразился сам автор, «бредовая» идея: написать сочинение... языком Баха, превышающего нормы собственного стиля. То есть концентрированно представить то, что у Баха реально присутствует, но расплылось в пространстве его музыки, не задерживает на себе внимания слушателя. Так и возник «Бранденбургский концерт» — сочинение с «двойным дном», поначалу попросту озадачивающее, но исподволь заставляющее вслушиваться в странную «горчинку» звучаний. Постепенно подвох становится все более очевиден, и слушатель настраивается на нужную волну, с удивлением обнаруживая не отзвуки музыки Баха в XX в., а наоборот — отзвуки XX в. в музыке Баха.

Пожалуй, перечисленного достаточно, чтобы сделать следующий вывод: метафора «договаривание», при очевидной неконкретности, все же может послужить инструментом познания разнообразных явлений художественной культуры XX в. Она помогает подчеркнуть некоторые специфические стороны современного художественного мышления, в особенности в тех случаях, когда по первому впечатлению мы встречаем нечто давно знакомое. И вполне возможно, что именно какая-либо метафора станет со временем тем Именем Собственным, под которым войдет в историю все еще пока безымянный XX век.

[24]

Глава 2

ВЕКТОРЫ КУЛЬТУРЫ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ПАНОРАМЕ XX ВЕКА. МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА XX ВЕКА КАК ЦЕЛОЕ



Обсуждая особенности музыкальной культуры XX в., можно избрать два пути. Первый назовем условно «путем летописца», подразумевая скрупулезное фиксирование происходящего, накопление фактов без претензий на их преждевременное системное представление. Можно,

конечно, усмотреть в этом примитивную «инвентаризацию» и допускать ее лишь как подготовительную стадию настоящей исследовательской работы. Но можно и почувствовать в подобном самоограничении особый смысл, даже некоторый пафос. Подтверждением сему являются следующие слова П. Флоренского: «...Мы не должны подрисовывать соединительные протоки мысли там, где они не выступили сами собою, — хотя навести их было бы, бесспорно, и соблазнительней и легче, нежели оставить, иметь мужество оставить общую картину недопроработанной, в ее первоначальной многоцентренности, в ее перспективном, не приведенном к единой точке зрения пространственном несогласовании»¹.

Следовать этим путем нам, однако, не придется, поскольку даже простое перечисление с краткими комментариями того, чем наполнена жизнь целого столетия, невозможно в одной главе. Да и изолированное описание событий вряд ли

¹ Эстетические ценности в системе культуры. — М., 1986. — С. 117.

25

оправданно: их суть зачастую раскрывается именно в тесной связи с другими событиями — как происходящими синхронно, так и удаленными по времени. Поэтому мы выбираем другое — не претендуя на всеохватность и даже не слишком опасаясь чрезмерной субъективности суждений, попытаемся обозначить доминанты культуры рассматриваемого периода. Для этого надлежит найти подходящий «инструмент анализа», позволяющий избирать различные уровни обобщений. В качестве такового и предложена в данном случае еще одна метафора — «вектор культуры». Подобно невидимым глазу силовым линиям магнитного поля, векторы культуры активно влияют на происходящее. По степени и характеру этого влияния можно разграничить векторы разного ранга, разного радиуса действия. Соответственно вырисовываются следующие уровни обобщений:

1. *Уровень всеобщих категорий мышления.* К данному уровню можно отнести категории ratio и sensus, фиксирующие доминантность лево- или правополушарного мышления. «Ритм» истории культуры связан, как известно, с попеременным лидированием рационального и интуитивного. В XX в. оба эти вектора почти одновременно достигают своего апогея. Апогей ratio связан со структурализмом 50-х гг., апогей sensus наступил как незамедлительная реакция на крайности структурализма и выразился в таких художественных явлениях, как «свободная алеаторика» Дж. Кейджа или «интуитивная музыка» К. Штокхаузена.

2. *Уровень эстетических категорий.* Здесь примером могут послужить категории-векторы «аполлоническое» и «дионисийское». Видение художественной культуры XX в. сквозь призму этих категорий дает разительно несходные картины. Равным образом эта культура может быть представлена и как мир порядка, взаимообусловленности, и как мир хаоса, разорванных связей. Достаточно очевидное противостояние по данной векторной оси можно обнаружить и в стилиевой ориентации конкретных композиторов, сопоставляя, к примеру, С. Прокофьева с Д. Шостаковичем или Э. Денисова с А. Шнитке.

3. *Уровень историко-стилевых категорий.* Представляя художественный стиль как сложную систему, ученые предлагали самые разные модели культурно-исторического процесса. Д.С.Лихачев в этой связи разделял стили на «первичные» (романеск, ренессанс, классицизм, постсимволизм) и

26

«вторичные» (готика, барокко, романтизм, символизм). Г.Вёльфлин противопоставлял типологический классицизм типологическому барокко, отмечая их неоднократное чередование в истории европейской архитектуры и изобразительного искусства. И.А.Барсова спроецировала подобную оппозицию на музыкальное искусство, используя при этом пару понятий «классическое — аклассическое». Все вышеперечисленное тоже можно назвать векторами культуры, позволяющими ощутить особый ее «пульс» в череде веков. XX век, во всех своих многочисленных «нео» и «пост», поддерживает эту пульсацию. Но в этом «резонансе» проступает и своя собственная логика, свой внутренний ритм, для обсуждения которого мы воспользуемся векторами более локального плана. Таковыми послужат для нас понятия «авангард» и «модерн». Звучащие более чем привычно, эти понятия в своей совокупности, однако, вызывают множество вопросов. Присмотревшись повнимательнее к контексту употребления как самих этих понятий, так и производных от них, можно, к примеру, с удивлением обнаружить, что соотношение понятий «авангард» и «авангардизм» вовсе не адекватно соотношению понятий «модерн» и «модернизм». В свою очередь, если соотношение понятий «модерн» и «модернизм» отнюдь не

синонимично, то понятия «постмодерн» и «постмодернизм», напротив, зачастую употребляются как синонимы. Есть и такие «тонкости»: в идеологически выдержанных текстах советского периода почему-то оказывалось, что *авангардный* — это хорошо, в то время как *авангардистский* — плохо (!). В окончательном запутывании картины особенно преуспели советские словари по эстетике. Даже в «перестроечном» словаре 1989 г. можно обнаружить, что авангардизм, вкупе с декадентством, назван «стадией, подготовившей становление модернизма» (!?).

Это все, так сказать, наши доморощенные, отечественные сложности. Но к ним добавляется не меньшая неразбериха и в зарубежном лексиконе. «Модерн» и «модернизм» нередко понимаются там в прямом значении — *современный*, то есть взаимно отождествляются. Зато наличествует целый ряд терминов, соответствующих по смыслу «модерну» в нашем понимании: *jugendstil*, *secession*, *art nouveau*, *liberty*. Особо впечатляющая путаница связана с термином «постмодернизм». Будучи первоначально употребленным в литературоведении, этот термин оказался в дальнейшем транспонирован

27

на живопись, архитектуру и музыку, ощутило потеряв при этом смысловую четкость и хронологическую определенность.

Немногом лучше обстоит дело и с «авангардом». Любопытно, что вплоть до середины XX в. общеупотребительные французские словари не предлагают никаких (!) переносных значений этого термина (прямое значение *avante-garde* — отряд, выдвинутый вперед для разведки или захвата плацдарма). При этом, как принято считать, во Франции употребление термина «авангард» применительно к искусству возникает на пороге XX в. В России же, заметим, еще в середине XIX в. переносные значения термина «авангард» встречались чаще первоначального.

Обратившись к музыке, мы сталкиваемся с дополнительными сложностями. Если понятие «авангард» здесь относительно устоялось (обычно различают две волны европейского музыкального авангарда — 20-е и 50-е гг.), то вопрос, что такое «модерн» в музыке — на серьезном научном уровне до сих пор по существу даже не поставлен. И теория здесь явно отстает от практики, так как в наше время самоопределение композиторов, их взаимная конфронтация происходят чаще всего именно по векторной оси *авангард — модерн* (оставляем здесь в стороне разного рода терминологические нюансы). Достаточно показательны в этом плане нижеследующие размышления В. Тарнопольского: «Я дифференцирую понятия «авангард» и «модернизм». Авангард для меня — это то, где преобладает технологичность, а модернизм — это то, где больше рефлексии. Постмодернизм же — это возврат к модернизму после авангарда. Термин «постмодернизм» для меня прежде всего означает отказ от какой-либо стандартизированной технологии и поиск каких-то новых форм, жанров, типов музыки, типов содержания, новых типов идей. То есть поиск какого-то откровения. Но в этом новом я не забываю «ретро» — для меня оно всегда обязательно, так как чисто новое для меня — как только техническое, только обладающее новыми декоративными свойствами — не привлекательно». Разумеется, в панораме XX в. можно указать множество явлений, не склоняющихся ни к авангарду, ни к модерну. Но существенно, что интересующая нас векторная ось порой заявляет о себе именно благодаря сознательному дистанцированию от нее композиторов. В частности, Д. Лигети так прокомментировал замысел своего фортепианного концерта: «Этим кон-

28

цертом я заявляю свое эстетическое кредо: независимость как от критериев традиционного авангарда, так и от современного постмодернизма»¹.

...Итак, векторы выбраны, и густой туман связанных с ними разночтений уже обозначился. Что же послужит нам точкой опоры в дальнейших рассуждениях? Подсказку имеет смысл поискать в последней трети XX в., когда в художественной культуре вдруг выстроилась целая система арочных связей, позволяющая уподобить нашу современность своеобразному «Зазеркалью», в котором *договаривается* (но в совсем ином преломлении!) то, что было обретено в начале XX в. Обратим в связи с этим внимание на пунктир некоторых дат и событий.

Начать целесообразно с «эпицентра» века. 1950 год далеко не случайно был назван К.

Штокхаузеном «часом X», определившим коренной поворот в эволюции музыкального искусства. Именно в это время такими манифестными сочинениями, как «Ритмические этюды» О. Мессиана, «Структуры» П. Булеза, «Контакты» К. Штокхаузена, начинается вторая волна европейского музыкального авангарда. В это же самое время в западном музыкознании утверждается уже упомянутая в предыдущей главе культурологическая концепция «прерванной эволюции»,

объясняющая, почему в Европе XX в. авангард начинался дважды. Согласно этой концепции, зарождение авангарда совпадает с началом Первой мировой войны, продолжение - с окончанием Второй. Перерыв же — затяжной период идеологического террора двух главных диктатур века, вмешавшихся в процесс естественной эволюции культуры, следствием чего было изгнание из фашистской Германии, а также из поверженных ею стран цвета художественной интеллигенции, равно как и целенаправленное подавление властью, а зачастую и физическое уничтожение независимо мыслящих художников в советской России.

Прерванная эволюция — это, таким образом, и особенность ритма культуры XX в., и личная судьба многих художников. К примеру, композитор выдающегося таланта А. Мосолов, можно сказать, умер дважды. Неприметно похоронили его в 1973 г., но как **творец** он ушел из художественной жизни в зловещем 1937-м. Упомянуть о написанной

¹ Из аннотации в буклете международного фестиваля «Музыкальная культура ФРГ сегодня» (Л., 1990).

29

Мосоловым после этого года музыке, за редкими исключениями, уже просто не стоит. Недоговоренность первой волны авангарда во многом определила тот резкий поворот, которым ознаменовались послевоенные годы середины века. Но в одну реку, как известно, не удастся войти дважды: авангард 50-х — это уже иная духовная среда, другие стремления, новые критерии ценности¹. Арка авангарда, переброшенная через пропасть духовного геноцида 30-х гг., подчеркнула, в частности, заметное смещение акцентов в самой системе искусств. Если «меккой» художественной культуры в 20-е гг. был «Баухаус», манифестировавший новые идеи прежде всего в области архитектуры и изобразительных искусств, то «мекка» 50-х гг. — это Дармштадт, где уже музыка стала владычицей умов². В истории Дармштадтского фестиваля (или, как его еще называли, подчеркивая значимость для формирования новой музыкальной культуры, — Дармштадтских курсов) есть много разноплановых явлений. И наследие А. Веберна, конечно, было здесь не единственным «алтарем». Не менее важны и интересны арки, соединившие Дармштадт с началом века, например с футуризмом, в литературных манифестах которого обнаружилось немало нереализованных в художественной практике идей, как бы дожидавшихся своего «часа X». Цельность «эпохи авангарда», таким образом, ощутима лишь в *системе* искусств, во всей полноте художественной культуры.

Обратим теперь внимание на те события, которые хронологически окружили авангард с обеих сторон. Упомянув о футуризме, нельзя не назвать год публикации первого по существу его манифеста — «Эскиза новой эстетики» Ф. Бузони. Этот 1907 год — во многих отношениях рубежный в европейской художественной культуре. Если в живописи своеобразным символом ухода от фигуративности к абстракции стала созданная в 1907 г. картина П. Пикассо «Авиньонские

¹ Характерно, что вернувшийся в Германию из эмиграции П. Хиндемит был поначалу с восторгом принят как один из корифеев «первого» авангарда, но очень скоро интерес к нему угас. Пришла пора воздания должного наследию нововенцев, и прежде всего — творчеству А. Веберна.

² Анализ этого явления с разных позиций представлен в опубликованных на русском и немецком языках материалах международного симпозиума в Ленинграде (1990 г.). См.: Музыкальная культура в Федеративной Республике Германия. Musikultur in der Bundesrepublik Deutschland. Symposion Leningrad 1990. — Köln, Gustav Bosse Verlag, 1990.

30

красавицы»¹, то в музыке в это время столь же кардинальный сдвиг замечен во Втором квартете Шёнберга. По мнению Эрвина Штайна, именно этот квартет «есть поворотный пункт в композициях А. Шёнберга. Он заглянул за границы тональности, управляемой основным тоном»². 1907 год называют еще и временем расцвета антиэклектического движения в архитектуре³. Эклектика — одно из самых спорных и концептуально сложных явлений художественной жизни, это своего рода связующая нить между XIX и XX вв. Сам термин «эклектика» являет собой не так уж часто встречающийся пример «аксиологической реабилитации» — освобождения от первоначально доминировавшего негативного оценочного плана. Произошло это, правда, уже на значительном временном отдалении от коллизий начала XX в. Лишь в последней его четверти появляются искусствоведческие работы, посвященные системному анализу эклектики, что, естественно, отвечало потребностям самой художественной практики на новом историческом ее

этапе. Впрочем, окончательно «отмыть» злополучный термин так и не удалось, с чем связана и поныне сохраняющаяся путаница в его употреблении⁴. Сегодня вполне очевидно, что одна из главных художественных антиномий начала века — *эklektika* и *модерн* — к началу Первой мировой войны фактически нивелировалась как антиномия, будучи опрокинутой явлением, заставившим

¹ В этой картине художником буквально продемонстрирована «плавная модуляция» к кубизму, которую взор легко прослеживает, переходя поочередно от одной женской фигуры к другой.

² Цит. по: Mitchell D. The Language of Modern Music. — London, 1966. — P.88.

³ В.Горюнов и М.Тубли предложили следующую периодизацию антиэklektического движения: с начала 1890-х по 1900 — начальный период; до 1907 г. — время расцвета; до 1914 г. — завершающий период. «В этой периодизации, — уточняют авторы, — могут быть на 2-3 года сдвинуты все временные рамки, кроме 1907 г. — принципиально важной в истории архитектуры эпохи модерна даты (зарождение кубизма, создание немецкого Веркбунда, приглашение Беренса в А.Э.Г.)». Тубли М., Горюнов В. Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера. — СПб., 1992. — С. 329.

⁴ В некоторых зарубежных искусствоведческих публикациях по этой причине термин «эklektika» предпочитают заменять термином «историзм».

31

признать эklektiku и модерн типологически родственными друг другу и лишь по-разному воплощающими идею исторического Синтеза, провозглашенную еще искусством эпохи Возрождения. На этом историческом рубеже буквально рухнуло сразу все — и эklektika, и модерн, и антиэklektическое движение как таковое. Это был великий кризис, ощущаемый и переживаемый со всей остротой. Весьма показательны в этой связи слова, написанные в 1914 г. Н. Бердяевым: «Архитектура уже погибла безвозвратно, и гибель ее очень знаменательна и показательна. С гибелью надежды на возрождение великой архитектуры гибнет надежда на новое воплощение красоты в органической, природно-телесной народной культуре. В архитектуре давно уже одержал победу самый низменный футуризм»¹.

Победой самого низменного футуризма Бердяев окрестил именно накатившуюся волну авангарда, то есть то самое, что позднее станут называть современной архитектурой XX в. (с возможными уточнениями — функционализм, конструктивизм и т.д.). Во всем этом — мощные прорывы в новое художественное измерение, прорывы к новой концепции единства формы и материала, стремительное развитие которой вытесняет концепцию исторического Синтеза, убежденным сторонником которой оставался Бердяев. С отказом от этой концепции теряет смысл и оппозиция «модерн — эklektika». На ее место приходит более радикальная оппозиция «модерн — авангард», простирающаяся, как мы убеждаемся сегодня, на весь XX век.

К 1914 г. уже налицо глубочайший кризис — кризис концепции творчества, уходящей корнями к культуре Ренессанса. Модерну и было суждено стать последним блестящим жестом этой великой эпохи. Именно так, во всяком случае, казалось потрясенным свидетелям происходящего.

Авангард, действительно, изначально утверждался в художественной культуре как *антимодерн*. И модерн был стремительно вытеснен с авансцены художественной жизни, но, как мы уже ранее отметили, был вытеснен, не «договорив»... Это подтвердила «арка», переброшенная от начала XX в. к его завершению. Однако на сей раз роли поменялись, и уже постмодернизм пришел как *антиавангард*, воскрешая многие

¹ Цит. по: Тубли М., Горюнов В. Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера. - С.330.

32

забытые черты прежней музыки. После таинственно-абстрактного языка музыкального авангарда, культивирующего сложнейшие структурные шифры, такой поворот тоже был воспринят как дерзкий вызов, брошенный новым композиторским поколением. Терминами «новая простота», «неоромантизм», «новобрукнеровская волна» и т.п. было зафиксировано это неожиданное слуховое ощущение.

Когда и как происходил этот поворот? Интерес к «ретро», отмеченный В.Тарнопольским при обсуждении эстетики постмодернизма, вывел на поверхность разного рода арочные связи. Постмодернизм, как ранее и модерн, не обошелся без «диалога» с эklektикой. Вышеупомянутая аксиологическая реабилитация последней была подчеркнута введением рядоположенных терминов: «полистилистика», «историзм», «стилевой плюрализм». Однако спорность самого художественного явления от этого не исчезла. «Красивое слово «полистилистика» для меня ничего

не значит. По-моему, это синоним слова „эkleктика"», — говорил Э. Денисов¹. Принципиально иной позиции придерживался в этом вопросе А. Шнитке. По его убеждению, полистилистика конца века подхватывает эстафету у эkleктики начала века отнюдь не только внешне. За этим стоит не что иное как возвращение определенных мировоззренческих идей, вновь овладевших человечеством.

Переключки модерна и постмодернизма, таким образом, особо значимы именно на глубинном, концептуальном уровне. И здесь можно усмотреть интересную хронологическую симметрию. В 14-м от начала XX в. году Н. Бердяев, как мы помним, обреченно изрек суть коллизии: Синтез либо Кризис! Этими же самыми словами можно передать и суть коллизии, возникшей на исходе XX в. Только обреченность сменилась эйфорией, ибо Кризисом обернулась ситуация, в которой оказался в итоге авангард, а выходом из нее стал казаться постмодернистский Синтез. Отсчитаем те же 14 лет, уже от конца XX века в обратном направлении, и полюбопытствуем: каковы были на сей раз настроения ведущих композиторов, на что они уповали?

В 1986 г. в Москве побывали два прославленных зарубежных композитора, фрагменты из интервью с которыми приводятся ниже:

¹ Цит. по: Холопов Ю. В поисках новой красоты. Творчество Эдисона Денисова: музыка и идеи // Музыка в СССР. 1988, январь-март. С. 19.

33

«Сегодня мы вступаем в период великого Синтеза, нового *fin de siecle*. Переоценивается все, что создано в нашем столетии. Я верю, что шанс выжить имеет музыка, написанная в естественной манере, синтезирующая все, что произошло за несколько последних десятилетий» (К.

Пендерецкий)¹.

«В современной музыке нет никакого кризиса. Напротив, она переживает свой самый богатый период. Впервые композитор получил возможность синтезировать различные типы мышления. Сейчас композитор имеет возможность осуществить мечту — отыскать связь между всеми музыкальными экспериментами» (Л. Берлио)².

Эйфория высказываний, подобных процитированным, может в чем-то напомнить *полигисторство* эпохи барокко — этот рафинированно-интеллектуальный «спорт», культивирующий недюжинную эрудицию как творца, так и реципиента, будь то слушатель, зритель или читатель³. Ценность художественного произведения вновь стала определяться уровнем семантической многослойности его текста⁴.

Идея ясна и, как говорится, достаточно проверена временем. Весь вопрос в том — не чревата ли она, теперь уже сама по себе, кризисом. Бердяевская дилемма — Синтез (спасение) либо Кризис (гибель). Дилемма конца века мрачнее — «Сцилла либо Харибда». Ведь кризис авангарда завуалированно сменяется другим кризисом, суть которого образно выразил в одной из своих лекций А. Михайлов: «Под занавес XX в. Культура проваливается в собственные недра». Иными словами — Синтез как Кризис, реминисценция былого антиэkleктического движения!

Итак, последняя треть XX в. отмечена близким соседством двух кризисов. Первый связан с «договариванием» авангарда, который в первой половине века был искусственно при-

¹ Цит. по: Зейфас Н. Осень «Варшавской осени» // Сов. музыка. 1988. №2. С. 120.

² Из беседы в Московской консерватории (1986).

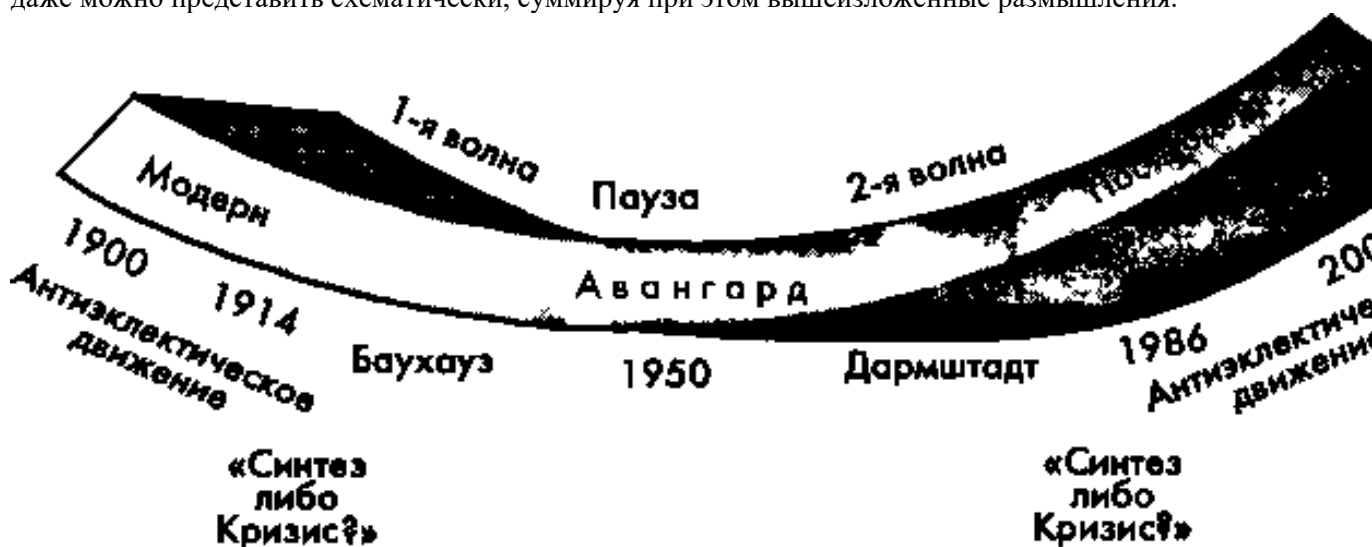
³ Исследователь художественной литературы барокко отмечает: «Читатель должен был владеть художественным языком своей эпохи и, следовательно, основами литературоведческого анализа. В противном случае восприятие и оценка литературы читателями была бы невозможной». (Софронова Л. Об анализе литературного произведения эпохи барокко // Сов. славяноведение. 1975. №5. С. 37).

⁴ «Чем больше «культурных слоев» в музыке, — утверждал А. Шнитке, — тем она тоньше». (Шнитке А. Klangfarbenmelodie — Мелодия тембров. Рукопись.)

34

торможен. Этот кризис воспринимается как достигнутая предельная точка культуры *ratio*, как пик аналитизма в композиторском творчестве. Второй кризис связан с «договариванием» модерна, который в первой половине века был властно вытеснен. Этот кризис воспринимается как коварная «ловушка», как бесконечное движение по замкнутому кругу, при котором, однако, аккумулируется энергия для броска вперед, в новое тысячелетие.

Занявшись сопоставлением понятий «авангард» и «модерн», мы имели возможность наблюдать, как они в совокупности превратились в своего рода «пружину века», растянутую надо всем его пространством. Как векторы культуры XX в. авангард и модерн удивительным образом «структурировали» его панораму. В ней отчетливо выражена весьма стройная симметрия, которую даже можно представить схематически, суммируя при этом вышеизложенные размышления:



Глядя на эту схему, можно прийти к парадоксальному выводу: наш век, неуклонно размывавший одно из основных достижений искусства Нового времени — понятие *художественного произведения*, оставил в итоге как наследие некое коллективное «суперпроизведение», имеющее отточенную симметричную форму! Оценить безупречность этой «формы» можно, однако, лишь с высоты птичьего полета, то есть исследуя музыку в широком культурно-историческом контексте. И, быть может, меткое определение, данное кем-нибудь этой «форме», тоже имеет шанс превратиться со временем в то Имя Собственное, которым нарекут обозреваемый в исторической ретроспективе XX век.

Небезынтересные размышления на эту тему, впрочем, уже имели место. Примером может служить опубликованное

35

интервью с С. Губайдулиной, в котором композитор увлеченно развивает мысль именно о «форме» всего музыкального XX в.! «Представить в форме сонатного аллегро все течение XX в., — говорит София Асгатовна, — и, соответственно, последовательные композиторские усилия в виде главной, побочной, заключительной партий, разработки, репризы — это мысль Петра Николаевича Мещанинова (по-моему, блестящая мысль). Он же высказал предположение о том, что Малер задал главную партию века. Но, мне кажется, Малер пришел к заключительной партии, только значительно раньше, чем полагалось. А главную исполнили, конечно, додекафонисты»¹. Эта идея далее развивается следующим образом: «Если воспользоваться метафорой, необходимо было расколоть асфальт, копать и раскапывать землю, чтобы в конце концов образовалась новая благодатная почва, в которую снова можно посадить семя и вырастить деревце. Отсюда и главное дело эпохи, ее главная партия. Почему вначале появился атонализм, а потом пришли к додекафонии? На мой взгляд, это не что иное, как вскапывание, а затем разравнивание почвы (Шёнберг собственную задачу понял превосходно). Но главная партия всегда рождает побочную, которая так или иначе контрастирует. В данном случае контрастной темой стал принцип сохранения того, что было — хоть каким-нибудь образом. Ну, вот вам Стравинский, неоклассицизм. Раскололи асфальт, раскопали землю, превратили ее в почву, вот она лежит под паром, и Лигети образует из этой почвы сонорную ткань. Конечно, каждый по-своему действовал в труднейшей ситуации прорыва. Но все, по моему глубокому убеждению, в той или иной мере готовили сонорное пространство, оно уже во второй половине XX века воплощено как художественное произведение: «Атмосферы», например. (Разумеется, не только о Лигети нужно говорить, а и о Мессиане: вообще, нельзя так уж точно определить, «кто» и «что», — но у Лигети, мне кажется, это пространство проявилось самым ярким образом.) А потом в почву надо было что-то сажать. Теперь важнейшая потребность — лелеять и холить новое растение, по-моему так.

¹ Губайдулина С. «Дано» и «задано» //Муз. Академия. 1994. № 3. С. 1.

Малера возникла тогда, когда его усилия не могли быть по-настоящему оценены: он предлагал уже деревце там, где надо было еще копать землю. (Кстати, сейчас среди композиторов я замечаю особый, новый интерес к его музыке.) У Малера, как ни у кого другого, проявилось то, что можно назвать — проблемность, многослойность музыкального слышания (он действительно умел «видеть бездны там, где видятся банальности»). Это и есть его «деревце». Может быть, это и есть то, что приготовил в конечном счете наш век?»¹

Надо сказать, что подобные размышления важны для Губайдулиной прежде всего как попытка собственного самоопределения в потоке исторического времени. Как композитор она больше всматривается в Будущее, нежели выясняет отношения с Прошлым. Ее прогноз основан на предчувствии новой зарождающейся эпохи: «Где, например, нахожусь лично я как композитор и действующее лицо драмы? Если признать, что мы живем в сонорном пространстве, то, подобно времени существования только линейного или гомофонно-гармонического, эпоха его, вероятно, будет тоже не менее трехсот лет»².

Весьма симптоматично, что в череде музыкальных событий XX в. Губайдулиной видятся контуры *сонатной формы*. Ведь именно эта форма стала своеобразной эмблемой музыки Нового времени, напоминая русло великой реки, питаемой из разных истоков и, в конце концов, в своем устье распадающейся на множество рукавов. Именно сонатную форму в иерархии классико-романтических форм называют высшей по художественным возможностям и структурной развитости. Таким образом, представив в этой форме «все течение XX в.», Губайдулина тем самым невольно подчеркивает его «кадансовую» роль.

Однако подобная трактовка «формы» музыкального XX в. не может не вызвать ряд вопросов. Как же все-таки быть с парадоксальным отведением роли заключительной партии Малеру? И что за функция по плану сонатной формы причитается здесь Лигети? Наконец, какое место в нем занимает таинственный «час X» (К. Штокхаузен) — эпицентр века, отмеченный волной структурализма? Размышляя над всем

¹ Губайдулина С. «Дано» и «задано» //Муз. Академия. 1994. № 3. С. 1-2.

² Там же. С. 2.

этим, взглянем еще раз на предложенную выше хронологическую схему. Дает ли она основания для каких-нибудь сонатных ассоциаций?

На первом плане здесь, конечно же, симметрия. И ось симметрии — 1950 год, «час X». Вокруг этой оси кольцами располагаются зоны владычества авангарда (1-й и 2-й волн, разделенных уже обсуждавшейся «цезурой») и модерна — постмодернизма. Нарушением этой стройной симметрии является неоклассицизм — «контрапунктирующая оппозиция» авангарду. Но в этом нарушении есть своя логика: если в первой половине века модерн *вытеснили* (это и подтверждает неоклассицизм), то авангард лишь *притормозили*. Вытеснение и последующее возвращение принципов модерна отмечено примечательной синхронностью некоторых художественных явлений. Так, например, тональность в музыке и фигуративность в живописи не только ушли со сцены, «взявшись за руки», но и вернулись на нее на волне антиавангарда тоже «сообща»¹. В элементах асимметрии, в свою очередь, можно усмотреть и черты сонатной формы. Кстати сказать, трактовка ее П. Мещаниновым представляется более правомерной. Малер действительно задал «главную партию» века. И эта «главная партия» вернулась в сильно преображенном, но вполне узнаваемом виде в «зеркальной репризе сонатной формы». Ее прощально-кодовый оттенок весьма многозначителен.

«Побочная» же партия века как *антитезис* — это авангард: в «экспозиции» — нововенцы, в «зеркальной репризе» — сериалисты. Находится объяснение и неоклассицизму. Его сонатное амплуа — так называемый «перелом в побочной партии» или, иначе, риторическая функция *confirmatio*.

«Разработка» же в таком случае приходится на период «прерванной эволюции», когда по разным углам земного шара созревали и взаимодействовали идеи, экспонированные в первой четверти века.

...Данная глава не случайно начинается столь запоминающейся цитатой выдающегося русского философа. Мудрое

¹ Известная работа Ф. Гершковича «Тональные истоки Шёнберговой додекафонии» (см. в кн.: *Гершкович Ф. О музыке.* — М., 1991) вполне могла бы получить продолжение в другой, не менее содержательной, под названием «Тональное устье Шёнберговой додекафонии»!

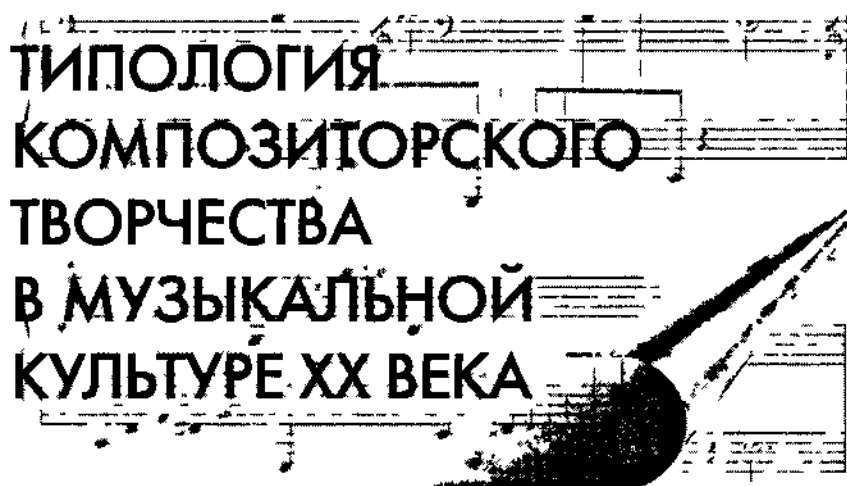
38

предостережение от соблазна «подрисовывать соединительные протоки мысли там, где они не выступили сами собою», имеет смысл еще раз в заключение напомнить после перечисления фактов, возбуждающих фантазию и влекущих к заведомо парадоксальным умозаключениям. Тем не менее мы обсуждаем явления теперь уже *прошлого* столетия, отдаляясь от которого, постепенно обретаем историческую дистанцию, необходимую для постижения музыкальной культуры XX в. как целого.

[39]

Глава 3

ТИПОЛОГИЯ КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ XX ВЕКА



«Мы можем исследовать музыкальное произведение в целом и в его деталях, изучать его строение, восхищаться его красотой, но генезис его останется для нас тайной»¹. В этой изящной капитуляции известного исследователя перед воистину великой тайной художественного творчества мы привычно не усматриваем ничего зазорного. Не всегда мы рискуем пересечь черту, за которой всё нами изреченное так легко становится ложным или хотя бы явно несоизмеримым с существом осмысляемого. Мы начинаем стесняться несовершенства научной части музыковедческого языка, ретируясь при помощи более или менее удачных метафор, позволяющих уж если не постичь, то хотя бы вызвать в воображении завораживающую бездну, именуемую вдохновением художника.

Искусство неисчерпаемо, и в этом смысле генезис музыкального произведения всегда будет манить нас все новыми своими тайнами. Тем не менее «музыковедческий агностицизм», провозглашенный Ноттебомом, сегодня уже не убеждает, несмотря на то что осознание чрезвычайной сложности проблемы за последние десятилетия существенно углубилось. В сфере столь сокровенного и индивидуального, каковым является творческий процесс, вопрос типологии представляется особенно сложным. Творческий процесс художника —

¹ *Nottebohm G. Zwei Skizzenbücher Beethovens aus den Jahren 1801 bis 1803.* — Leipzig, 1924.

40

это историко-стилевая категория, содержание которой отражает многообразные пласты всей культуры в целом. Типом культуры непосредственно определяется роль художника в общественной жизни, его, так сказать, социальные полномочия, условия его творчества. В рамках одной культуры художник почитается как мастер, ремесленник, носитель цеховой традиции; в

рамках другой — может быть провозглашен мессией, гением, приобщенным к высшим духовным сферам.

Как говорил А. Эйнштейн, «то, что увидит исследователь в материале фактов, зависит от теории, которой он руководствуется». Наука делает шаг вперед, правильно ставя новый вопрос и пробуя новый исследовательский метод. Современное искусствознание не является в этом отношении исключением. Художественное творчество именно в последние десятилетия стало объектом искусствоведческих исследований нового типа. Возникла и активно развивается новая научная дисциплина — *психология художественного творчества*.

Методологической основой для многих исследований в этой сфере стал системный подход, позволяющий не терять из виду целостную картину процессов художественного творчества при специальном углублении в одну из его сторон. Важной задачей, в частности, признано установление типологических особенностей творческих процессов, исследуемых в определенной иерархии уровней: а) исследование процесса создания отдельного произведения; б) исследование процесса создания всех произведений данным автором; в) сравнительный анализ процессов творчества разных художников.

Исследования в области психологии творчества непосредственно стимулировали развитие других, пересекающихся с нею дисциплин, например текстологии, эвристики. Третий из вышеназванных типов исследований, непосредственно выходящий на уровень культурологической проблематики, характерен, в частности, для самостоятельной дисциплины — компаративистики.

Характеризуя объективную основу исследований механизмов художественного творчества, можно особо выделить два рода анализируемого материала. Первый представлен, если так можно выразиться, плодами заинтересованного самонаблюдения художников-творцов. Причем именно в XX в. стремление художников вникнуть в природу собственного творческого процесса, проследить и осмыслить его основные этапы проявилось особо.

41

Помимо массы интереснейших, но отдельных, несистематических наблюдений мы располагаем и особо ценными материалами, представляющими результат длительного и направленного самопознания, сравнения и обобщения. Примеров тому можно привести немало.

В 1927 г. А. Жид выпустил в свет «Дневник фальшивомонетчиков», в котором поставил задачу — подробно проследить внутреннюю и внешнюю историю создания своего романа

«Фальшивомонетки». Годом раньше появилась известная публикация В. Маяковского «Как делать стихи». Существенно иначе в сравнении с Маяковским представляет механизм творчества поэта А. Твардовский в своей статье «Как был написан „Василий Теркин“».

Примеры систематического самоанализа можно найти в обширном теоретическом наследии С. Эйзенштейна. Процесс творчества кинорежиссера интересно проанализирован также в книге А. Михалкова-Кончаловского «Парабола замысла». Интереснейшие суждения о собственном творческом процессе оставили композиторы — П. Чайковский, И. Стравинский, Н. Метнер, А. Онеггер и многие другие.

Наконец, весьма интересны и полезны для людей искусства и некоторые работы, посвященные анализу процессов **научного** творчества. Композитор Э. Денисов часто ссылаясь на увлекательную книгу французского математика Ж. Адамара «Исследование психологии процесса изобретения в области математики». На основе обобщения собственного опыта, анализа соответствующих наблюдений ряда крупнейших ученых и специально проведенного анкетирования автор этой книги делает попытку выявления и описания алгоритма научного творчества, изучения его механизмов.

Второй род анализируемого материала представляют некоторые особые виды художественных текстов — черновики, эскизы, предварительные планы, варианты, редакции. Этот материал в еще более полной мере может быть признан объективной основой исследований творческого процесса. Если в словесных высказываниях художника все же неминуемо присутствует определенная доля условности¹, то такого рода

¹ Эту мысль заостренно выразил А. Лосев: «Редкий художник понимает в полном смысле слова то, что он творит. И часто другие понимают в этом больше, чем он сам, творец». {Лосев А. Диалектика творческого акта (краткий очерк) // Контекст. - М., 1982. - С. 67).

42

текст — это уже документ, материально зафиксированная стадия творческого процесса.

На сегодняшний день текстология располагает значительным арсеналом исследовательских методов, решает такие важные задачи, как расшифровка древних рукописей, реконструкция утраченного текста, установление подлинности произведения и т.п. Как уже отмечалось, текстологические исследования тесно смыкаются с исследованиями по психологии творчества. В области музыки серьезные исследования эскизного материала стали появляться позже соответствующих исследований в других видах искусства. Причина, по-видимому, в том, что в музыке эскизный материал, как правило, не выносится на суд слушателя, в то время как эскизы и фрагменты произведений изобразительного искусства, литературы давно признаны как имеющие самостоятельную эстетическую ценность. Однако теперь и в области музыковедения появляется все больше интересных работ текстологического характера.

Продвигаясь в этом направлении, психология художественного творчества стремится конкретизировать многообразные и все еще достаточно расплывчатые представления о художественном методе, что оказывается весьма непростой задачей. Как известно, уже у древних греков понятие «метод» использовалось в разных значениях. По Платону это «путь познания», по Плутарху — «прием». Представления метода, с одной стороны, как определенной формы практического освоения действительности, с другой — как способа теоретического познания, осмысления последней — стали в дальнейшем интересовать философов именно в их нерасторжимой совокупности и диалектической соподчиненности.

В последующем изложении нам неоднократно придется уточнять смысл, вкладываемый разными авторами в понятие «метод». Поэтому отметим здесь два аспекта, которым будет уделено наибольшее внимание: а) метод как отражение художественного мышления композитора, его индивидуальных творческих установок, понимания им художественной задачи; б) метод как способ самоорганизации в процессе творчества, как определение совокупности конкретных приемов и условий, соблюдаемых композитором при реализации художественной идеи.

43

Эти два момента, представляющие отвлеченно один — интеллектуальную *позицию* художника и другой — доступные прямому наблюдению стороны его *ремесла*, необходимо рассматривать и оценивать в их диалектическом единстве, чтобы избежать искажений и упрощений в оценке самих результатов творчества, в оценке конкретных произведений искусства.

В основу типологии художественных методов могут быть положены и наблюдения над самим творческим процессом художника, подмеченные секреты его мастерства. Замечательный русский поэт «серебряного века» В. Брюсов писал: «Есть два метода творческой работы писателя. Некоторые сначала долго обдумывают свое будущее произведение, пишут его, так сказать, «в голове», переделывая, поправляя мысленно, может быть, десятки раз каждое выражение; на бумаге они записывают только уже готовые строки, которые впоследствии, конечно, могут быть еще раз изменены. Так писал, например, Лермонтов. Другие, и таких меньшинство, берутся за перо при первом проблеске поэтической мысли; они творят «на бумаге», отмечая, записывая каждый поворот, каждый изгиб своей творческой мысли, весь процесс создания запечатлевается у таких писателей в рукописи; рукопись отражает не только техническую работу над стилем, но и всю психологию поэта в моменты творчества. Так писал Пушкин»¹.

Из этого ясно, что и обращение к рукописным материалам композитора еще далеко не гарантирует существенного углубления наших представлений о характере его творческого процесса. Эта возможность относится только к художникам, по выражению Е. Вязковой, «записывающим свой творческий процесс». Примером такого рода может служить рукописное наследие С. Прокофьева. По свидетельству В. Блока, «метод творческой работы Прокофьева может быть охарактеризован как метод максимальной фиксации творческого процесса в музыке. Это и развернутый эскизный процесс (со строго продуманной дифференциацией и структурой эскизов), и фиксация целостных вариантов произведений, и побочные аспекты фиксации — замечания композитора, содержащиеся в эскизах, и его столь же конкретные высказывания, выдержанные в той или иной форме»².

¹ Брюсов В. Почему должно изучать Пушкина? // Избр. соч.: В 2-х тт.-М., 1955. - Т. 2. - С. 465-466.

² Блок В. Метод творческой работы С.Прокофьева. - М., 1979. - С. 21.

44

На противоположном же полюсе — рукописи М. Рegera, А. Лядова, Р. Леденева, обнаруживающие предельную близость первоначальных записей и окончательно оформленного текста сочинения.

В связи с проблемой художественного метода особый интерес представляют самонаблюдения и сравнительные характеристики И. Стравинского, еще на заре XX в. предопределившего в своем творчестве по существу все самое главное в последующем развитии музыкального искусства. Очень важной в этой связи представляется следующая мысль, высказанная И. Стравинским по поводу его «Весны священной»: «Мной в «Весне священной» не управляла никакая система. Когда я думаю о других интересных композиторах нашего времени — Берге, синтетичном в лучшем смысле этого слова, Веберне, аналитичном, Шёнберге, склонном одинаково к синтезу и к анализу, — настолько их музыка кажется теоретичнее, чем «Весна», — то знаю, что фундаментом для них была великая традиция, тогда как «Весне священной» предшествует очень непродолжительная и более непосредственная традиция. Моим помощником был только слух. Я слышал и записывал то, что слышал. Я — сосуд, через который прошла „Весна"»¹. В этом «самоопределении от противного» многое вызывает вопросы, несмотря на свойственную Стравинскому решительность в определениях. Понятия «анализ» и «синтез» использованы здесь как заведомо ясные по смыслу, однако именно в связи с названной совокупностью имен они вовсе не кажутся таковыми. Что же именно могло здесь иметься в виду? Подсказка обнаруживается в ссылке на «великую традицию», заставляющей вспомнить о принципах мышления, красной нитью прослеживаемых в истории начиная с античности². Здесь ощущается уже отмечавшийся в первой главе взгляд на эволюцию европейской культуры как на линию нарастающего рационализма, имевшую, разумеется, свои пики и временные спады, но в целом неуклонно поднимавшуюся вплоть до

¹ *Stravinsky I. Expositions and Developments. — London, 1962.-P.147-148.*

² Сократ и Платон впервые в истории европейской мысли поставили целью логически определить понятия, подлежащие теоретическому осмыслению. «Час истории пробил, и наступила эпоха смысла, сознания, разума». (*Лосев А. История античной эстетики: В 6-ти т. - Т.2: Софисты. Сократ/ Платон. — М., 1969. — С. 52).*

45

XX в. Значение этой линии многократно отмечалось и в сфере художественной культуры. Стравинский, как видим, вынес себя за скобки «великой традиции», причислив к ней при этом всю «нововенскую троицу». Но в каком же значении тогда употребил он понятия «анализ» и «синтез», призванные разграничить Шёнберга, Берга и Веберна? Попробуем поискать параллели в том самом Времени, порождением которого явились «Весна священная» и «Лунный Пьеро». Термины «анализ» и «синтез» понадобились в начале XX в. для размежевания двух направлений кубизма в живописи. Одним из этих направлений был «аналитический кубизм» (1907-1912), художественный метод которого отражен в следующих словах П. Пикассо: «Моя картина — итог ряда разрушений. Я создаю картину и потом разрушаю ее. Но в конечном счете ничто не утрачивается бесследно: красный цвет, удаленный мною с одного места, появляется где-нибудь в другом»¹. Заметим, что метод представлен здесь как определение совокупности художественных приемов, как самоорганизация в процессе работы над полотном. Подобный же метод был наглядно продемонстрирован П. Мондрианом в серии рисунков 1910 — 1911 гг., на которых дерево через ряд метаморфоз постепенно превращалось в геометрическую конструкцию. Реалистический набросок с натуры был исходной точкой работы и для У. Боччони. Сохранившиеся эскизы его известной картины «Динамизм велосипедиста» (1913) фиксируют поэтапное разложение живописного образа на составные части в соответствии с «динамической» концепцией футуризма. Последнюю фазу «аналитического кубизма» называют еще иногда «кубизмом представления»: «В 1910 году дом, изображенный на полотне, уже не образ определенного дома, «увиденного глазами обыкновенного человека в прямой проекции». Дом сначала «анализируется» и затем выкладывается снова из различных аспектов одновременно, различных „форм представления"»². Логическим звеном на этом пути к абстракционизму был «синтетический кубизм». Один из основоположников его,

¹ *П. Пикассо. Сб. статей о творчестве. — М., 1957. — С.21.*

² *Лившиц М. Рейнгардт Л. Кубизм //Модернизм. Анализ и критика основных направлений. — М., 1980. — С.104.*

46

Х. Грис, говорил: «Не картина оказывается соответствующей моему предмету, а предмет моей картине... Математика делания картины ведет меня к физике изображения... Абстракция для меня

— точка отправления, реальный факт — конечный пункт»¹. «Синтетический кубизм» уже не ищет точки опоры в наблюдаемом вещественном мире. «Это род живописи новых ансамблей посредством элементов, заимствованных не из видимой реальности, но целиком созданных художником и наделенных им могущественной реальностью»².

Если же говорить о методе как о системе воззрений художника, как об избранном им «пути познания», то можно, пожалуй, провести параллели между только что выделенным в области изобразительного искусства и отмеченным И. Стравинским в искусстве музыкальном.

Именно с аналитическим проникновением в сущность бытия связан метод А. Веберна. Создатель «лирической геометрии» (*X. Аймерт*), как известно, находился под большим влиянием естественнонаучных трудов И.В. Гёте, взгляд которого на природу был поразительным предвосхищением доктрин грядущего века. Приведем одно из характерных веберновских суждений: «...подобно тому, как естествоиспытатель стремится найти закономерности, лежащие в основе природы, так и мы должны стремиться найти законы, по которым творит природа, выступающая в особой форме человека. А отсюда, в сущности, следует, что вещи, о которых трактует искусство вообще, с которыми оно имеет дело, не являются чем-то «эстетическим», что речь здесь идет о законах природы, что всякий разговор о музыке может вестись только в этом смысле»³.

И не перекликается ли в чем-то девиз Веберна — «Одно и то же — в тысяче вариантов» — с афоризмом П. Сезанна: «Вся природа может быть сведена к цилиндру, шару и конусу»? Этому близок и смысл известной фразы В. Хлебникова, представлявшего искусство в виде треугольника из трех точек: мир, художник, число.

За поисками закона композиции, отражающего универсальный закон природы, действительно, встает великая

¹ Цит по: *Read H. Icon and Idea.* — Cambridge, 1955. — P. 130.

² *Gleizes A La peinture in ses lois deveit sortir du cubisme.* — Paris, 1927. — P.31.

³ *Веберн А. Лекции о музыке. Письма.* — М., 1975. — С. 14.

традиция, истоки которой сам Веберн указывал и в наследии Первой венской школы, и в строгой нидерландской полифонии. Итак, возникает возможность говорить об аналитичности как об усмотрении разнообразия в единстве и, соответственно, о синтетичности как о единстве в разнообразии. Но что же за творческий метод избрал для себя сам И. Стравинский? Что за «непродолжительная и непосредственная традиция» направляла автора «Весны священной»? Очень образно композитором передана художественная идея сочинения: в «Весне священной» он хотел, чтобы «Вступление передавало пробуждение весны, царапанье, грызню, возню птиц и зверей»¹.

Такой замысел неминуемо должен был увести композитора далеко от проторенных дорог. Сам Стравинский отмечает жанровую новизну «Весны священной», подчеркивая при этом значение именно той стороны, которая в дальнейшей сценической судьбе этого сочинения отошла на второй план, а именно — стороны хореографической. Называя В. Нижинского своим «идеальным пластическим сотрудником», Стравинский подтверждает, что беспрецедентность многих сценических решений премьерной постановки продиктована характером музыки. В факсимильном издании эскизов «Весны священной» мы находим многочисленные авторские пометки, касающиеся путей хореографического воспроизведения ритма.

Эскизы «Весны священной» позволяют представить и некоторые особенности творческого процесса Стравинского, так не похожего на планомерную, последовательную работу над партитурой его учителя — Н. А. Римского-Корсакова. Вначале Стравинский набрасывал отдельные такты, часто не выписывая всех нот, а лишь наметив ритмическую схему. Поиски ритмического рисунка обычно являлись для него первой стадией работы: «... задолго до рождения идеи я начинаю работать над ритмическими соединениями интервалов. Такое исследование возможностей всегда производится за роялем. Только после того, как мелодические или гармонические взаимоотношения установлены, я перехожу к композиции, представляющей собой дальнейшее расширение и организацию материала»².

Поиски материала за роялем постоянно сопровождались мысленной «проекцией» на оркестр. Уже рядом с первыми

¹ Стравинский И. Диалоги. — Л., 1971. — С. 149.

² Там же. — С. 224.

48

набросками ритма Стравинский часто обозначал состав привлекаемых инструментов, причем в большинстве случаев изначально намеченный вариант инструментовки впоследствии существенно не менялся. А вот «дальнейшее расширение и организация материала» не всегда определялись сразу же вслед за формированием музыкальной идеи.

Два этапа работы над текстом, о которых говорил Стравинский, имеют в корне различную природу. На первом этапе Стравинский в поисках музыкального материала «отпускал на волю» свое воображение: «Я начинаю его (материала) поиски, иногда играя старых мастеров, чтобы сдвинуться с места, иногда прямо принимаюсь импровизировать ритмические единства на основе условной последовательности нот (которая может стать и окончательной)»¹. В дальнейшем он сам же устанавливал для себя жесткие рамки, твердо соблюдаемые «правила игры»: «Искусство комбинирования и есть композиция».

Слова Стравинского лишь на первый взгляд могут показаться повторяющимися уже и до него известные истины². Фактически же еще в русском периоде творчества ему удалось не только предвосхитить, но найти и воплотить методы композиции, ставшие «знаменем» музыки XX в. Уникальность «Весны священной» заключается помимо всего прочего в органичном союзе того, чему в музыкальной культуре второй половины столетия суждено поляризоваться и даже агрессивно противостоять друг другу.

Речь здесь идет не о внешних отличиях, а о принципиально разной направленности самого процесса мышления. Значимость этой антитезы особо подчеркивал А. Шнитке. В одном случае, писал Шнитке, «сочинение начинается с индивидуального музыкального образа (мотива, темы, гармонической последовательности), который затем отправляется в путь по пространству и времени музыкального мира, вовсе не будучи обязан измерить все возможные расстояния и воплотиться во всех вероятностях. Музыкальные события вос-

¹ Стравинский И. Диалоги. — Л., 1971. — С. 225.

² Можно привести здесь внешне сходное высказывание А. Глазунова: «Творчество состоит из двух отделов: первый есть непосредственное творчество — сила созидательная... второй же подчас, так сказать, черная математическая работа. То и другое должно быть в тесном единении, и это и есть вдохновение в целом произведении». (Глазунов А. Письма, статьи, воспоминания. — М., 1958. — С. 459).

49

принимаются как проявление естественных, стихийных сил во всей динамике столкновения закономерного и случайного. Композитор в процессе сочинения внутренне идентифицируется с рожденными звуковыми образами, проводя их через звуковой мир, он принимает решения в конкретных случаях, руководствуясь данной ситуацией и общим планом, но никак не совокупностью статистически возможных вариантов. Детерминизм формы в целом допускает частный индетерминизм конкретных музыкальных обстоятельств.

В условиях структурализма работа начинается с измерения музыкального пространства в границах и возможностях, определенных его структурным законом (например, серией или математической прогрессией), а затем оно уже населяется музыкальными образами, жизнь которых находится в астрологической зависимости от математически рассчитанной структуры целого. Композитор в процессе сочинения внутренне не идентифицируется со звуковыми образами; реализуя их, он уточняет и конкретизирует заранее предопределенные варианты, выбранные из статистической совокупности вероятностей. Исходным пунктом в реализации сочинения становится статистический обзор музыкального материала, из которого строится искусственное музыкальное пространство, а скорее — здание»¹.

Заметим, что такая поляризация в дальнейшем проявилась и в творчестве самого Стравинского, высказывания которого в последние годы жизни явно смыкаются с идеями структурализма. Каким же термином можно определить то, чем автор «Весны священной» противопоставил себя анализируемому и синтетизму нововенцев? Как нам кажется, здесь речь идет об одном из проявлений *синкретизма* как «записи мышления». Этот метод творчества, предполагающий особую психологическую установку, в последнее время привлек к себе большое внимание исследователей. Немало рассуждали об этом и сами творцы искусства. Вспомним ссылки В. Кандинского на

бессознательное, на голос «внутреннего диктатора». Попытки выразить действительное движение мысли, запись мышления, совершаемая вне всякого контроля со стороны разума, лежат

¹ Шнитке А. Новое в методике сочинения — статистический метод // Альфреду Шнитке посвящается. Из собраний «Шнитке-центра». Вып. 2. — М., 2001. — С. 19—20.

50

и в основе концепции сюрреализма. Немало интересных проявлений синкретизма такого рода находим мы в современной музыке. Сочинение во время исполнения — принцип, положенный П. Булем в основу метода, получившего название «Work in progress». Воспоминания о том далеком прошлом, когда звуки вербального и музыкального языков существовали в синкретическом единстве, навели Л. Берио на мысль о создании музыкального произведения под названием «Visage», представляющего развертывающийся перед слушателем процесс рождения некоего несуществующего в природе «языка». Примеры такого рода разнообразны и многочисленны. В начале же XX в. впервые возникает поразительный «резонанс» между новыми естественно-научными концепциями, решительно уклоняющимися от прежней рационалистической парадигмы, и исканиями великих художников, интуитивно чувствующих нерв своей эпохи. Речь идет по существу об утверждении в человеческом сознании иного мыслительного вектора, иной системы измерений. Оценить значительность происшедшего уже вполне возможно, располагая необходимой для этого исторической дистанцией: «В XX веке иррациональное, становясь самостоятельным устроением, теснит рациональное, становится соизмеримым с рациональным. Иррациональное вследствие этого оказывается уже не запредельным или периферийным элементом общего мыслительного пространства, но подчас едва ли не сердцевинной, в которой тщетно ищется рациональный смысл»¹.

Точки соприкосновения в этой плоскости можно обнаружить и у очень не похожих друг на друга художников, в том числе и у Стравинского с Шёнбергом. Известный искусствовед Д. Митчелл, отмечая, что «Весна священная» Стравинского «переступила грань бессознательного и глубоко погружена в него», называет и «Ожидание» Шёнберга «совершенным примером союза таланта и бессознательного чувства». «Действительно, — резюмирует Митчелл, — вместе с определенными произведениями Шёнберга «Весна» представляет исследование бессознательного»².

¹ Автономова Н. Рассудок. Разум. Рациональность. — М., 1988. — С. 26.

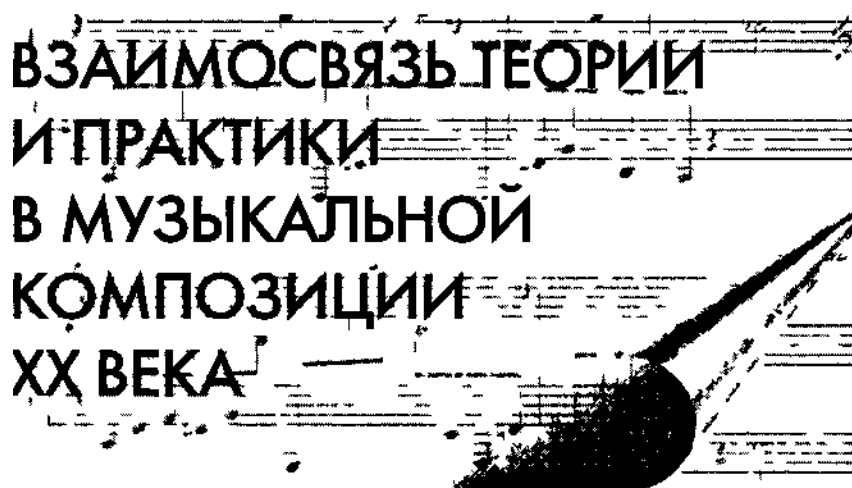
² Mitchell D. The Language of Modern Music. — P.44.

51

Размышления над проблемой типологии композиторского творчества и проблемой творческого метода имеет смысл продолжить, сосредоточившись на одной из их сторон, ставшей особенно актуальной для композиторов XX в. Предысторию этого вопроса можно также проследить издавна, от древнегреческих терминов *aisthetikos* (чувственный, схватываемый чувствами) и *noetikos* (мыслимый, познаваемый интеллектом). Речь идет о качественно новом соотношении *теории* и *практики* в музыкальной композиции и, соответственно, об особой области исследований современной музыки.

[52]

ВЗАИМОСВЯЗЬ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ XX ВЕКА



Взгляд на теорию как на нечто вторичное, отражающее практику, является на сей день традиционным и широко распространенным. «Какую роль в сочинении музыки играет теория?» — спросил И. Стравинского Р. Крафт. «Ретроспективную (Hindsight). Практически никакой, — последовал ответ. — Есть сочинения, из которых она извлечена. Или, если это не совсем верно, она существует как побочный продукт, бессильный создавать или даже оправдать созданное. Тем не менее музыкальное творчество включает в себя глубокую интуицию „теории“»¹. Парировав поначалу заданный вопрос, Стравинский, как видим, тут же почувствовал необходимость уточнений, внося которые в итоге неожиданно пришел к частичному отрицанию им же изначально сказанного. Впрочем, так ли уж неожиданно? Вопрос о роли теории в сочинении музыки, конечно же, был задан Крафтом неспроста. Именно в музыкальной культуре XX в. стало очень заметно смещение акцента с констатирующей функции теории на регламентирующую. Причем речь здесь идет не об упрощенном представлении теории как «кодекса школьных правил» — в таком смысле, конечно, не приходится говорить о реальном ее влиянии на творческую практику, а о явлении совершенно особого рода.

¹ Стравинский И. Диалоги. — С.220.

Давно замечено, что в рубежные периоды истории искусства новые взгляды на творчество могут предстать в виде достаточно четко сформулированной теории (программы), опережая события художественной практики. В частности, в XX в. важнейшим феноменом художественной культуры становится теория-манифест — особый текст, концентрированно воплощающий пафос новой ориентации в творчестве и совмещающий критику унаследованных традиций с декларацией новых идей. На исторически переломном этапе теория такого типа может достигать концептуальной целостности, выстраивая картину художественного мира, еще не овеществленную в материале искусства.

Художественный манифест — это не только документ, свод теоретических доктрин нового течения в искусстве. Манифест — это и самостоятельный жанр, это и произведение искусства, рассчитанное на соответствующее его восприятие. Пожалуй, можно даже сказать, что основной и важнейшей частью наследия, оставленного итальянскими футуристами в начале XX в., сегодня представляются именно их манифесты, оказавшие большое воздействие на развитие искусства в целом и, по существу, заложившие основы концептуализма — одного из важнейших течений искусства уже второй половины столетия. Итальянские манифесты группы Ф.Т. Маринетти, равно как и отвечающие им по духу проект-утопия «Свободная музыка» Н. Кульбина, манифесты Матюшина, А. Лурье, Вышнеградского и др., свидетельствуют о явном нарушении привычной субординации теории и практики в искусстве. На фоне таких манифестов отдельные произведения искусства стали рассматриваться как иллюстрация изначально сформулированного принципа, парадоксально смещая традиционные представления о соотношении в культуре понятий «текст» и «контекст»¹.

Можно привести немало примеров сознательного следования именно по такому пути. Особый смысл, вкладываемый при этом автором в собственное произведение, может быть условно передан выражениями: «произведение как эскер-

¹ «Отныне, как правило, манифесты предпосылаются художественной практике, так как художественное творчество предполагается полностью регламентировать согласно ранее сконструированным более или менее абстрактным приемам и генеральным предписаниям, сделанным главными идеологами». (Петрочук О. Футуризм // Модернизм. Анализ и критика основных направлений. - С.120).

сис» и «произведение как исследование». В первом случае речь идет о своеобразной «пробе пера в осваиваемой технике». Композитор ставит перед собой, казалось бы, чисто техническую задачу, но решает ее в русле определенной художественной идеи, как бы проверяя их на взаимное соответствие. Примером опуса такого рода может служить цикл В. Екимовского «Двенадцать апостолов» (1969), имеющий характерный подзаголовок: «Школа додекафонии». Каждая пьеса этого цикла помимо названия («Тотем», «Двое», «Движение», «Контрасты», «Грация», «Хороводы» и т.п.) имеет своеобразный *post scriptum*, представляющий цитату из «Лекций по двенадцатитоновому контрапункту» Э. Кршенека. Части цикла чередуются по принципу постепенного усложнения серийной техники: от простейших соединений рядов к развитой композиции, включающей сложные формы работы с серией.

Во втором же случае композитор пытается идти непроторенной дорогой, «пробуя в материале» собственные логические выкладки, касающиеся структурной организации музыки. Творчество рассматривается им как практический эксперимент в исследовании. Именно так, в частности, определил свою задачу французский композитор, ученик О. Мессиана, Ф. Б. Маш. Закончив Сорбонну как филолог и лингвист, Маш увлекся проблемой фонологии в современных и древних языках, пытаясь одновременно найти соответствующий подход и к языку музыкальному. В своих музыкальных произведениях Маш стремится утвердить собственное видение проблемы в противовес иным научным взглядам на семиотическую природу музыки.

В музыке, таким образом, возникла качественно новая ситуация, в которой можно выделить несколько аспектов. Во-первых, стремление композиторов логически аргументировать, представить понятийно свои творческие поиски привело к распространению теоретических систем *инструктивного* назначения. Такие системы, разработанные самими композиторами и призванные выразить суть используемого метода сочинения, могут быть обращены к отдельным сторонам музыкального языка (звуковысотная организация — А. Шёнберг, Й.М. Хауэр, Н. Рославец; ритмическая организация — А. Виеру, Б. Блахер, О. Мессиан) либо распространяться на все его стороны одновременно («тотальный сериализм», «стохастическая система композиции»).

Во-вторых, специфическим феноменом музыкальной культуры XX в., в особенности второй его половины, стал «авторский анализ» — подробное описание композитором своего собственного сочинения. Необходимо сразу же подчеркнуть принципиальные особенности такого описания. Это не обычный анализ *post factum*. Авторский анализ создается композитором параллельно с сочинением музыки и либо так и остается в его архиве в виде своеобразной дневниковой записи, либо редакторски оформляется впоследствии в целях публикации. Авторский анализ, таким образом, это *текст* самого музыкального произведения, существующий наряду с другими видами текста — нотного, графического.

Следует отметить и характер описания музыки в авторском анализе. Как правило, это комментарий, относящийся к *структурной* стороне сочинения, это как бы «раскрытые карты» ремесла, позволяющие в известных пределах проследить ход мыслей композитора. Таким образом, для музыковеда авторский анализ — это интереснейший предмет анализа, подлежащий рассмотрению в сопоставлении с другими видами текста и, разумеется, с непосредственным слуховым впечатлением от музыки.

Авторский анализ — весьма характерный атрибут структурализма как метода мышления, в нем можно видеть и одно из проявлений сциентизма в сфере художественного творчества. Вспомнив приводившуюся выше сравнительную характеристику методов творческого мышления, данную А. Шнитке, можно сказать, что одной из функций авторского анализа является описание того поля структурных возможностей, которые находятся перед мысленным взором композитора, и тех принципов отбора музыкально-языковых средств, которые он сам для себя определяет в процессе сочинения.

Мнение о том, что авторский анализ ориентирован преимущественно на форму-композицию произведения, в принципе верно, но подлежит обязательному уточнению. В научном лексиконе различных авторов мы встречаем важную пару понятий: «организация» и «композиция». При

различных оттенках смысла, вкладываемых в эти понятия, все же обнаруживается некая константа, позволяющая судить о степени значимости и универсальности данной дефиниции. Очевидно, одним из первых специально поставил этот вопрос на материале изобразительного искусства В. А. Фаворский. В лекциях по теории композиции, записанных в 20-е гг.,

56

им сделана попытка вывести определения понятий «конструкция» и «композиция» на основе учета пространственно-временных отношений. Фрагментарность сохранившихся записей позволяет уловить лишь основную идею Фаворского, исходный тезис которого гласит: «Конструкция и композиция полярны и имеют своими пределами: первая — отвлеченное представление формы, вторая — зрительное впечатление». Как считает Фаворский, «конструкция в изображении есть организация воспринимающего движения в целостную систему, причем движение осознается как движение. А композиция есть изображение в собственном смысле, то есть приведение воспринимающего движения или времени к зрительному образу, причем движение и время осознаются как единовременность»¹.

Конструкция (организация), таким образом, связывается у Фаворского с аналитической разверткой, с «осознанием движения как движения» и с «отвлеченным представлением формы», опирающимся на операции абстрагирования. Композиция, напротив, является результатом симультанного синтеза, связывается с целостным художественным образом, в котором «движение и время осознаются как единовременность».

Понятия «композиция» и «организация» подчеркнуто разделены в суждениях композиторов, отдавших дань структурализму. «...Легко обнаружить, — пишет П. Булез, — что композиция и организация (структура) — совершенно разные вещи, и, смешивая эти два понятия <...>, можно стать жертвой маниакальной бессодержательности»². «Организация» и «композиция» мыслятся как самостоятельные творческие задачи, решаемые автором на разных этапах работы над музыкальным произведением. Как пишет Карлхайнц Штокхаузен, «организацию нельзя путать с композицией. Необходимо понимать, где прекратится организация и начнется сочинение»³. Авторский анализ как раз способствует этому правильному пониманию, дает ключ к анализу музыкального произведения как художественно осмысленного целого. Этот существенный момент был в свое время отмечен А. Шёнбергом,

¹ Фаворский В. Литературно-теоретическое наследие. — М., 1988. — С. 205-206.

² Булез П. Современные поиски // Современное буржуазное искусство. Критика и размышления. - М., 1975. - С. 292.

³ Stockhausen K. Texte... - Bd. I. - Köln, 1963. — S.75.

57

предостерегавшим от неверной трактовки смысла серийных анализов. В их выполнении Шёнберг видел необходимое предварительное условие для того, чтобы приступить к анализу, который «подчеркивает музыкальную идею и показывает ее выражение и разработку»¹.

Особая ценность авторского анализа заключается в том, что зачастую по нотному тексту произведения нет практической возможности ясно представить продуманную автором структуру — «организацию». Она, подобно грунту на живописном полотне, закрывается положенным поверх красочным слоем — «композицией». Авторский анализ, выявляя систему заданных значений элементов текста, может в таких случаях способствовать формированию правильной установки на восприятие музыки.

С этим, однако, связан уже третий аспект рассматриваемой нами ситуации, а именно — проблема адекватности слушательского восприятия, равно как и музыковедческого анализа, самому типу музыкального произведения. Проявляя готовность обсуждать во всех подробностях принципы «организации» своих произведений, авторы, как правило, не склонны к откровениям по поводу «композиции». Получив импульс для размышлений, ценитель искусства (зритель, слушатель) приглашается к активному сотворчеству. Все остальное зависит от его тезауруса, способности воспринимать смысл, вложенный в произведение автором. В этом вопросе смыкаются позиции авангарда и первой и второй половины XX в.².

Проблема адекватности восприятия современной музыки рассматривается во многих теоретических работах. В первую очередь назовем здесь публикации Т. Адорно, в которых развивается идея противопоставления «регрессивного» и «структурного» слушания. Эта идея, изложенная Адорно еще в 30-е гг., вновь привлекла к себе внимание нескольких десятилетий

спустя в связи с поисками послевоенного авангарда. Структурное слышание, т.е. умение «доводить музыку до теоретического понятия», выдвигается композиторами

¹ Salzman E. Twentieth Century Music an Introduction. — Englewoodcliffs, 1967. — P. 553.

² Напомним в связи с этим одно из высказываний П. Филонова: «Пусть картина говорит за себя и действует на интеллект зрителя, заставляя его, напрягаясь, понять написанное без всякого суфлера, шептуна со стороны». (Павел Николаевич Филонов. Каталог выставки. — Л., 1988. — С. 108).

58

как требование определенного уровня подготовленности слушателя. В связи с этим Адорно предлагает своеобразную классификацию типов слушательского восприятия, в которой можно выделить следующие пять классов: 1) слушатель-эксперт; 2) хороший слушатель; 3) образованный слушатель; 4) эмоциональный слушатель; 5) поглотитель развлекательной музыки.

Под «экспертом» подразумевается условный тип современного слушателя, разбирающегося в языке музыки и способного воспринимать музыку *структурно*, т.е. осознавать в ней смысловую связь (Sinnzusammenhang) моментов прошлого, настоящего и будущего. Конечной целью «структурного слышания» является «конкретная музыкальная логика: слушатель понимает то, что воспринимает в логических связях, — в связях причинных, хотя и не в буквальном смысле слова»¹.

Комментируя точку зрения Адорно, Ал. Михайлов пишет: «С утратой непосредственности творчества большее значение приобрели рациональные принципы творчества. По мере того как каждое отдельное произведение принимало все более индивидуальный вид и параллельно с этим выдвигалось значение закономерностей на таком индивидуальном уровне, и для слушания эти закономерности стали более релевантными. Во всяком случае в любой современной музыке знание принципов при слушании — не такое уж внеположное музыке обстоятельство, чтобы не надо было учитывать его отсутствия и присутствия»².

Эффект восприятия музыки, таким образом, справедливо ставится в прямую зависимость от характера слушательской установки. При этом под «знанием принципов» можно подразумевать как более общие представления, касающиеся, к примеру, сущности «открытых форм», современных видов тематизма и фактуры и т.п., так и информированность слушателя о логической основе и специфических особенностях структуры конкретного музыкального произведения. «Слушатель-эксперт» в представлении Адорно — это, разумеется, лишь некий идеальный тип, «камертон» настройки на правильное восприятие музыки определенного рода.

¹ Михайлов А. Концепция произведения искусства у Т.В.Адорно // О современной буржуазной эстетике: Сб. статей. - Вып. 3. - М., 1972. -С. 229

² Там же. - С. 246.

59

В реальности же композиторы, как правило, не занимают в этом вопросе максималистских позиций. «Если неискушенное ухо не всегда в состоянии следить за движением ряда, — говорил А. Веберн, — то это не беда: в тональной музыке взаимосвязь тоже в большинстве случаев ощущалась лишь подсознательно»¹.

Наряду с аналитическим типом восприятия музыки в различных источниках описываются и иные, связанные с диаметрально противоположными психологическими установками. Проблема правильного слушания затрагивается, например, Э. Каркошкой, свидетельствующим о рождении нового типа восприятия в сфере электронной музыки. Таковым Каркошка полагает вслушивание в микромир звука, приводя в подкрепление своей точки зрения высказывание К. Штокхаузена: «...мы научились буквально слышать по-новому. По сравнению с прошлым нам определенно нужен звуковой микроскоп...»².

Штокхаузен, действительно, очень часто возвращается в своих теоретических публикациях к проблеме адекватного слышания музыки в связи с предложенными им концепциями «момент-формы», «групповой композиции» и др. Примечательно, что слушательское восприятие он неизменно признает сферой доминирования *иррационального*, независимо от резко менявшихся в разные периоды жизни взглядов на соотношение рационального и иррационального в собственном творчестве.

Продолжая обсуждение феномена авторского анализа, имеет смысл продемонстрировать его на каком-нибудь конкретном примере. Выбор здесь весьма велик, существует множество

опубликованных авторских анализов, в том числе принадлежащих таким мэтрам музыкальной композиции XX в., как Мессиа́н, Буле́з, Штокхау́зен, Ксена́кис. Мы остановимся на материале из наследия Э. Денисова, исходя из следующих обстоятельств. Денисов — художник, органично сочетающий в своем творчестве рациональное с интуитивным. Первая профессия математика безусловно наложила отпечаток на его композиторское мышление. Склонность Денисова к осмыслению и собственной и чужой музыки выразилась в появлении большого количества написанных им теоре-

¹ Веберн А. Лекции о музыке. Письма. — С.78.

² Karkoschka E. Aspekte der Gruppenimprovisation // Melos. 1971. №1. S. 14.

60

тических работ, представляющих особую познавательную ценность¹. Исходя из соображений удобства для читателя настоящего пособия, предлагаем в приложении II сочинение Э. Денисова вместе с текстом авторского анализа.

Наш выбор пал на сочинение Э. Денисова «Ода» для кларнета, фортепиано и ударных (1968). Сам автор считал этот опус одним из самых удачных и не случайно сопровождал его двумя вариантами авторского анализа — кратким и развернутым. Мы рекомендуем читателю внимательно ознакомиться с нотами и авторскими анализами денисовской музыки, прежде чем продолжить чтение данной главы.

Итак, чем особо примечательна «Ода» в ряду других сочинений композитора? Этот опус можно назвать рубежным, имея в виду особое значение 60-х гг. в его творческой биографии. Денисов по складу мышления и по гражданской позиции — типичный «шестидесятник». Именно в 60-е гг. он, сообразно установкам советского музыкального андерграунда, смело прошел через «горнило» структурализма, и очень интересно сравнивать то, что происходило с ним «на входе» и «на выходе».

«Вход» в структурализм происходил под знаменем Б. Бартока, косвенным свидетельством чего явилась денисовская статья о струнных квартетах выдающегося венгерского композитора². В 1961 г. Э. Денисов сочинил Второй квартет, посвященный памяти Бартока, поместив на первой странице партитуры в качестве motto мотив из его Пятого квартета. Этим сочинением, как пишут авторы монографии о Денисове, «прорыв в неизведанную страну был совершен», «в его трех частях видна метабола техники и стиля Денисова»³.

Напрашивается любопытная параллель с уже отмечавшимся ранее стилистическим прорывом во Втором квартете А. Шёнберга. Денисов в своем Втором квартете тоже демонстрирует путь от тональности к серийности. Особо показательна в этом отношении вторая часть, написанная в форме вариационного цикла, объединенного принципом «нарастания серийности».

¹ Наиболее значительные теоретические публикации Э. Денисова см.: Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. - М., 1986.

² Опубликовано в вышеназванном сборнике теоретических работ Э. Денисова.

³ Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. - М., 1993. - С. 56, 54.

61

«Выход» из структурализма, точнее — из сравнительно недолгого герметичного периода додекафонных штудий, происходил уже под знаменем Стравинского. Имеется в виду идея синтеза техник, фундаментом которого оказывается широко и свободно понимаемая серийность. Именно в конце 60-х гг. Денисов окончательно находит и осознает свой собственный метод, а точнее — свою поэтику творчества, для выражения сути которой уместно воспользоваться уже известной нам метафорой, привычно ассоциирующейся с Веберном.

«Лирическая геометрия» — так вполне можно охарактеризовать и алгоритм творческого процесса Денисова, судить о котором мы получаем возможность, обратившись к черновикам и авторским анализам композитора.

Лирический акцент в сочинениях Денисова конца 60-х гг. стал особенно заметен после несколько суховатых штудий, созданных непосредственно перед этим. Сказанное несколько не умаляет их эстетической ценности. Речь идет лишь об иной их стилистике, иной художественной задаче.

«Жестко» сериальная техника становилась для Денисова в ту пору средством выражения идеи аскетизма («Итальянские песни», 1964), иронии («Пять историй о господине Кёйнере», третья часть, 1966), стороннего созерцания совершаемого обряда («Плачи», 1966).

В конце же 60-х гг. уже сами названия сочинений Денисова нередко намекают на присутствие в музыке определенного лирического героя: «Ода», «Романтическая музыка» (1968); «DSCH», «Силуэты» (1969).

Ощутимо меняется сама атмосфера музыки. Денисов по-прежнему исходит из серийной логики письма, однако трактует серию прежде всего как интонационный источник сочинения. Серия и целостна, и фрагментарна; самостоятельное развитие может получить каждый ее интонационный элемент.

«Лирическая геометрия» предстает в таком случае как двуединство конструктивного и спонтанного, причем Денисов с годами становится склонен всё более подчеркивать значение последнего: «При композиционном процессе одновременно вступают в работу различные слои человеческого сознания, а роль подсознательного возрастает в огромной степени <...>

Подсознание иногда настолько быстро и точно диктует решения, что композитор превращается почти в автомат, записывая то, что кажется ему формулируемым помимо его воли и сознания.

Возникает ощущение, словно чья-то

62

чужая воля начинает водить нашей рукой и диктовать нам свои условия»¹.

Отдавая отчет в неизбежных упрощениях обсуждаемого, можно всё же представить «формулу» творческого процесса Денисова применительно к его сочинениям конца 60-х гг.: материал интуитивно найден, тщательно исследован и ... выпущен на волю. При этом вспоминается фраза И. Бергмана: «Только когда всё тщательно подготовлено, когда всё отработано, тогда можно начинать импровизировать»².

Мы вполне могли это почувствовать, знакомясь с записями Денисова, касающимися «Оды». Краткий вариант авторского анализа был написан Денисовым как аннотация к концертному исполнению «Оды». В нем подчеркнуто лишь то, что сам автор полагает главным, а именно выстраивание всех процессов развития на оси «конструктивное — деструктивное». Из текста ясно, что прогрессирующее проявление деструктивного начала по замыслу автора связано в «Оде» с постепенным разрушением серийной логики и закономерным приближением к антиподу серийности — алеаторике. Достижение этого полюса деструктивности мыслится как кульминация. В иной плоскости развития нарастает встречная волна, устремленная к полюсу конструктивности. С ней связана тенденция к мелодизации музыкальной ткани, находящая свое логическое завершение в самом последнем разделе сочинения.

Итак, из авторского анализа слушатель узнает основные ориентиры структурной организации, но остается в полном неведении относительно художественно-эмоциональной стороны сочинения.

Никак не прокомментировано даже само название (отнюдь не нейтральное!) — «Ода».

Обратившись к развернутому варианту авторского анализа, снабженному схемами и нотными примерами, мы чувствуем, что он адресован уже не слушателю, пришедшему на концерт, а коллеге — профессиональному музыканту. Однако и здесь не нашлось места для образных характеристик, для разъяснения жанровой природы, драматургической фабулы сочинения.

Проскользнул лишь один-единственный

¹ Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. - С. 162.

² Цит. по: Рунин Б. О психологии импровизации // Психология процессов художественного творчества. - Л., 1980. - С. 53.

63

намек такого рода: по отношению к коде сочинения Денисовым употреблено слово «эпилог».

В центре внимания остается всё та же структурная идея, раскрытая с достаточной степенью подробности. Детализация в комментировании замысла заключается, во-первых, в том, что обнажается принцип **подобия уровней** музыкальной формы. «Трехчастность — способ **трактовки** музыкальной материи», — пишет автор и наглядно демонстрирует, **как** этот принцип воплощен и на уровне целого произведения, и на уровне отдельных его частей.

Стоит обратить внимание на дополняющие друг друга авторские схемы формы, подчеркивающие продуманную «дозированность» мобильности в срединных разделах малой и большой трехчастности. Впечатляет концентрированность выражения основной структурной идеи.

Процессуальный и кристаллический планы формы образуют нерасторжимое единство. Можно сказать, что форма задумана *геометрически* красиво.

Во-вторых, в комментариях Денисова раскрывается суть принципа **многопараметровости** музыкальной формы. Вышеохарактеризованные структурные закономерности обнаруживают себя в различных сторонах целого.

1. Понятие **интонационное развитие** объемлет здесь оба вектора формы, направленных как на распад серии, так и на мелодизацию ткани. Авторский анализ дает некоторое представление об этапе предварительного исследования возможностей серии (*Vorformung*) — отборе способов ее сегментирования, пермутаций, транспозиций и т.п. Уже на этом этапе композитором было найдено и рассчитано заключенное *in potentia* в самой интонационной природе серии развитие, устремленное к обоим «полюсам» формы — конструктивному и деструктивному.

Комментируя свой замысел, Денисов особо подчеркивает, что даже кластеры в «Оде» тематичны: их использование логически вытекает из природы самой серии.

Помимо кластеров символом деструктивности в сочинении является и «звуковысотная деформация». Композитор обращает наше внимание на роль соответствующих интонационных приемов: «[...] **звуковысотная деформация** — нота расширяется качанием вверх и вниз на 1/4 тона»; «перед решающим алеаторическим словом (т. 45) нисходящий полутон расщепляется на две **четвертитоновые интонации**».

64

Столь же последовательно выстроенным является и процесс мелодизации тематического материала. В авторском анализе Денисов отмечает «непрерывное стремление к выявлению интонационно выразительных участков серии и **мелодизированию** этих участков. Интонации постепенно складываются во фразы, что окончательно реализуется в последнем разделе, где вся информация сосредоточивается в **одной мелодической плоскости**».

Можно заметить, что для Денисова эта идея достаточно символична. Лирический мелодизм зрелого Денисова — это обретенное в неустанном поиске и шлифовке качество стиля. Проявляя повышенное внимание к проблеме мелодизма¹, Денисов следовал доброму напутствию Шостаковича, писавшего ему по поводу присланных на суд юношеских сочинений: «На Ваши недостатки (мелодия!) Вам нужно обратить серьезное внимание. Тема, мелодия — душа музыки. А если эта душа с изъяном, то можно считать, произведения нет <...>. Думайте больше над мелодией и тематикой. Мелодия сама не дается. Над ней нужно работать, как и над полифонией, инструментровкой, гармонией и т.п.»².

2. **Ритмическое развитие** — сфера, в которой мы также находим концентрированное выражение главных структурных идей. «Пружина формы» заключена уже в начальном ее разделе и прямо связана с игрой стабильности и мобильности в области ритма.

Денисов пишет: «Первый раздел (тт. 1-6) точно фиксирован во всех компонентах и является структурно-стабильным. Второй (тт. 7-18) — сразу вводит мобильность в область ритма: структуры как будто находятся во взвешенном состоянии, так как свободно перемещаются в определенных пределах в музыкальном пространстве. Сами по себе они нотированы звуковысотно точно, но ритмически свободно-импровизационны. Тем самым звуковая материя сама становится **текущей**».

Композитор отмечает также несколько этапов деформации полутоновой интонации посредством ее ритмического варьирования, обращает наше внимание на эффект «выписанного

¹ Э. Денисовым даже написана специально посвященная этой проблеме статья «О некоторых типах мелодизма в современной музыке» (опубликована в вышеупомянутом сборнике теоретических работ Э. Денисова).

² Цит. по: Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. - С.178.

65

rubato» в коде сочинения, где остается на первом плане «свободная на слух линия кларнета».

3. В узловых точках формы к вышеназванным интонационным и ритмическим факторам добавляются также факторы **тембрового** и **динамического развития**. Одной из основных тенденций в развитии материала Денисов называет «изолирование кларнета как солиста из остальной звуковой массы». Из авторского анализа видно, что эта тенденция проявляет себя как на уровне формы в целом, так и в пределах первой ее части. Сначала кларнет привлекает к себе внимание упруго раздуваемым звуком *cis*, а затем постепенно выходит на «авансцену», оставляя на долю других инструментов, как пишет Денисов, «структуры подчиненного значения».

В соответствии с логикой подобия уровней формы в заключительном разделе «из использованных ранее инструментов, практически, остается лишь один кларнет со своим большим и важным по

смыслу соло». Здесь же оказываются зарезервированными и другие тембровые средства: впервые звучит колокол, в новом облике появляются тамтам и рояль (используются иные, в сравнении с прежними, приемы звукоизвлечения).

Во всем этом можно уловить намек на связанную с каким-то сокрытым в авторском анализе замыслом персонификацию тембров. Ясно, что кларнет — это и есть лирический герой произведения, но какой именно — остается загадкой.

Говоря о **громкостной динамике**, следует прежде всего отметить четко выстроенный динамический профиль всей «Оды»: интенсивный разгон к главной кульминации, обрывающейся генеральной паузой («прострация»?), и затем — затихающий («угасающий») эпилог.

В более мелком плане можно привести немало примеров совместного действия громкостной динамики и других выразительных средств, существенного для воплощения всё тех же структурных идей. Именно приемом громкостной динамики в «Оде» была впервые заявлена идея деформации (деструктивности). Уже в самом начале сочинения (протянутый 2,5 такта *cis*) «сочетание звуковысотной неизменности и динамической деформации одного звука дает психологический импульс для разрыва этого состояния: возникающий пассаж 32-ми у рояля приводит к кластеру в высоком регистре, а ниспадающая ритмическая структура ударных разрушает это состояние, вызывая структурный разрыв».

66

Итак, размышляя о структурной идее сочинения и о средствах ее реализации, мы невольно стали задаваться вопросом о мотивировке некоторых композиторских решений, выходящей за пределы чисто абстрактных, «геометрических» проекций формы. Обсуждение композиционного плана «Оды» необходимо теперь дополнить обсуждением ее драматургического плана, но в этом отношении авторский анализ оставляет нас без всякой фактологической поддержки. Проблема драматургии намеренно убрана в подтекст авторского анализа.

И можно сказать больше: данное сочинение по сути программно, но наиболее очевидные тому свидетельства были в процессе работы изъяты (!) Денисовым из нотного текста.

Поясним сказанное. В авторском анализе особо подчеркнута роль алеаторической кульминации (т. 45), к которой устремлена «линия деструктивности». Упоминается некая «графическая страница — **структурная кульминация деструктивных тенденций** эволюции музыкального материала». Роль **графических** символов на алеаторической странице, как можно понять из авторского анализа, весьма существенна. Эти символы подчеркивают предельную точку процессов звуковысотного, ритмического и динамического развития.

В частности, как свидетельствует автор, динамические и звуковысотные деформации звуков приводят к возникновению разного рода графических символов. Сходным образом устремлена к алеаторической кульминации и линия использования кластеров, также приводящая к возникновению определенных символов (см. рисунки на с. 152, 153, 155, 158, 159, 161).

Обратившись к нотному тексту «Оды», опубликованному в 1976 г. издательством «Советский композитор» и приведенному в приложении II данной книги, мы, однако, не обнаружим в нем ничего похожего. Графической страницы попросту нет — она «расшифрована» композитором средствами обычной нотации. Первоначальный вариант записи этого фрагмента «Оды», прокомментированный в авторском анализе, также содержится в том же приложении (см. с. 150 и далее).

Но и это еще не всё. Из устной беседы с Эдисоном Денисовым выяснилось, что «графическая страница» — это тоже не первоначальный вариант текста. Сначала композитор намеревался представить эту страницу в виде оригинального коллажа, материалом для которого были бы вырезки, рисунки и фотографии из кубинских газет времен социалистической

67

революции. И в этом действительно заключалась бы прямая подсказка: ведь «Ода» — это «психологический портрет» вполне конкретного героя. Герой этот — Че Гевара, сильная, мятущаяся личность с трагической судьбой. Чистые помыслы и руки, обгаренные кровью, — суть коллизии, ставшей здесь скрытой драматургической фабулой сочинения.

Композиционные векторы формы, о которых мы много рассуждали, с драматургической точки зрения — «векторы судьбы» романтического героя. Жизнь этого героя трагически обрывается, и после «минуты молчания» (вот выразительный смысл генеральной паузы!) в отстраненном, холодноватом тембре кларнета звучит траурная песнь, надгробная эпитафия герою. Только здесь и проясняется жанровое определение: перед нами *траурная ода*.

... Необходимо ли слушателю знать, каким именно путем продвигался композитор в реализации своего замысла? Может быть, и нет, коли уж сам автор не предлагает ему такой информации. Нужно ли музыковеду пытаться точно определить суть композиторского метода, выводящего на первый план абстракцию структурных закономерностей, скрыто направляемых при этом эмоциональным восприятием окружающего мира? Наверное, тоже нет, ибо, как верно заметил О. Уайльд, «определить — значит ограничить».

В таких случаях ближе к сути оказывается опять же вольная метафора, с помощью которой мы и попытались обсуждать тонкие вопросы художественного творчества. Надо думать, что такое «сближение» с подтекстом музыкального произведения прежде всего отвечает потребностям исполнителя, озабоченного поиском адекватной авторскому замыслу интерпретации.

«Лирическая геометрия» в музыке Эдисона Денисова — это, на наш взгляд, верно подмеченная у него «остановка на духовной концепции света и красоты»¹. И на фоне экспрессионистски истерзанного искусства XX в. утверждение аполлонического начала, гедонизм как «поиск новой красоты» — не есть ли это чувство надежды на следующий XXI век и пророчество дня грядущего, когда всеобщей потребностью станет именно стабилизация мироощущения, а Хаос вновь явится средством оттенения Гармонии как высшего идеала искусства?

¹ Холотов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. - С. 50.

[68]

Глава 5

О КОМПОЗИТОРСКОЙ ТЕХНИКЕ И ЯЗЫКЕ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ



Название данной главы заимствовано: под ним некогда предполагал опубликовать сборник своих теоретических исследований А. Шнитке. Замысел этот остался неосуществленным, однако сходную задачу выполнили другие замечательные творцы музыки, уже в названиях своих книг подчеркнувшие особую роль вопроса о композиторской технике. Назовем здесь лишь те из них, которые доступны русскоязычному читателю: О. Мессиян. «Техника моего музыкального языка», Ц. Когоутек. «Техника композиции в музыке XX века», Э. Денисов. «Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники».

Связь понятий «музыкальный язык» и «композиторская техника» обрела в XX в. особое значение. На исходе XIX в. в музыкальном искусстве утверждалось представление об исчерпанности возможностей прежнего языка, в особенности много дискутировали в ту пору о кризисе классикоромантической звуковысотной организации. Пример тому — знаменитая книга Э. Курта «Романтическая гармония и ее кризис в опере Р. Вагнера „Тристан и Изольда“». Бросок к «новым берегам» предпринимался в разных видах искусства, и повсюду это сопровождалось повышенным интересом к техническим новациям. Поиски велись не только эмпирически, — теоретическая мысль, как нам уже известно, порой даже опережала художественную практику. В частности, опубликованная в 1908 г. книга Б. Яворского «Строение музыкальной

69

речи» содержала такие предвидения грядущего, как теоретическое обоснование гемитоники, как идею автономии 12 ступеней и т.п.

Примат техники в творческом процессе оказался свойствен не только авангарду, что вполне понятно в свете декларирующих его принципы манифестов, но и модерну, культивирующему

идею исторического Синтеза. Как писал Г. Рид, «традиция в искусстве — это не принятие веры, а знание техники»¹. И в этом смысле как модерн, так и постмодерн уже изначально предлагали художнику «экзамен» на технологический универсализм.

В сфере гуманитарных наук методологически особенно впечатляюще развивалась в начале XX в. филология. Характерно, что в 20-е гг. одним из базовых в ее лексиконе стало понятие *прием*, выводящее на первый план проблему метода применительно к области литературного языка. Несколько позже в этом же направлении устремились и исследования музыки как вида искусства. Соответственно пришла пора уточнять соотношение основополагающих понятий — *техника*, *метод* и *система*. В предисловии к вышеназванной книге Ц. Когоутек определил свою задачу как «объективное повествование о системах, методе, способах сочинения музыки». Общепринятого разграничения этих понятий, впрочем, нет и поныне. Мы, например, нередко пользуемся как синонимами выражениями *серийная техника*, *серийный метод*, *серийная система*. В то же время существуют и определенные предпочтения в выборе тех или иных словосочетаний. Принято, в частности, говорить о: *технике* — ритмической, алеаторической, кластерной, рядов, тропов, синтетаккордов и т.п.; *методе* — симфоническом, «венском» и «нововенском», статистическом и т.п.; *системе* — тональной, модалной, осмогласия, функций музыкальной формы и т.п. Можно, казалось бы, проигнорировать эти лингвистические детали, всецело полагаясь на удобную для каждого конкретного случая конвенцию. Тем паче, что еще в античную эпоху, как мы помним, имели место принципиально разные толкования терминов: *метод* как путь познания (Плутарх) и *метод* как прием (Плотин). Однако нельзя игнорировать смысловые оттенки, значение которых подчеркивают, рассуждая о своей музыке, композиторы. Разве не побуждают к вдумчи-

¹ Read H. Icon and Idea. — P. 43.

вому размышлению о сути сказанного более чем авторитетные суждения такого рода:

«Хочу утвердить новую систему организации звука, которая приходит на смену классической системе» (Н. Рославец).

«У меня не *система*, а лишь *методу* означающий модус применения верно вычлененной формулы» (А Шёнберг).

«Поднять технику на уровень идеи!» (П. Булез).

Нам уже ранее приходилось вести речь о *методе* как понятии философском, связанном с определенными типами мышления. Обратив внимание на только что приведенный девиз П. Булеза, можно с очевидностью зафиксировать область смыслового пересечения понятий «метод» и «техника». Об этом же свидетельствует и название ранее упоминавшейся статьи А. Шнитке «Новое в методике сочинения: статистический метод». Технике в искусстве XX в. придается значение большее, чем основе ремесла. В сфере техники разгорается борьба за приоритет (до сих пор не утихает полемика: кто же первым фактически изобрел додекафонную технику?), техника рассматривается как критерий классификаций (в дальнейшем мы вернемся к этому вопросу при обсуждении проблемы музыкальной формы), отношение композитора к технике ставится во главу угла при разграничении стилей, направлений (вспомним цитировавшееся выше суждение В.Тарнопольского о соотношении авангарда и постмодерна).

Техника, таким образом, порой может быть уподоблена надводной части айсберга, каковым является *метод*. Эта обозримая часть свидетельствует о масштабе явления, но далеко не всегда демонстрирует его скрытый смысл. Нередко подобная ситуация бывает связана с так называемыми «авторскими» техниками, — своего рода ноу хау конкретного композитора, самостоятельно определяющего для себя «правила игры». За игрой, однако, может скрываться нечто большее, вплоть до оригинальной эстетико-философской концепции. В качестве примера сошлюсь на особую технику композиции, которую использовал в некоторых своих произведениях Ю. Буцко. Техника эта столь оригинальна и продуманна, что уже давно стала детально исследованным музыковедами феноменом. В ее основе — парадоксальный синтез принципов додекафонии и... ладовой системы знаменного распева!

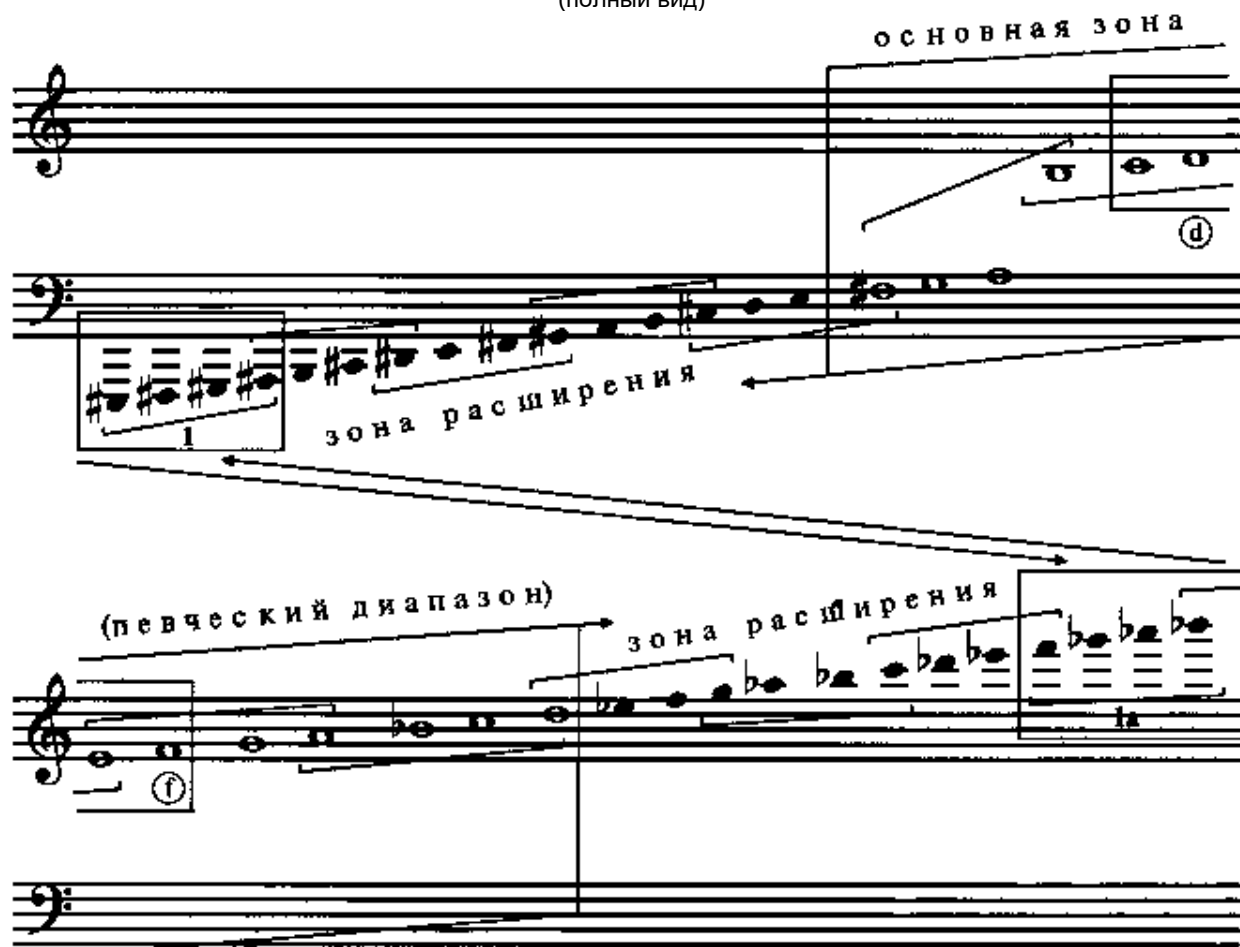
Исходная идея внешне очень проста: композитор получил в качестве «строительного материала» своего рода звуковысотное поле, продолжив в обе стороны звукоряд свойственного

знаменному распеву цепного (обиходного) лада. Возникла, таким образом, двенадцатитоновая организация с закономерным распределением звуков по регистрам (чего не предполагалось в

додекафонии). Такая основа музыкальной ткани предоставляла естественную интонационную возможность для оперирования характерными попевками знаменного распева, рассредоточенными при этом в особом искусственно спроектированном пространстве. Их полифонические наложения, регистровые сопоставления, выстраивания в вертикаль создавали фактуру, далекую от первоисточника, от четко локализованной звуковысотной монодии знаменного распева.

ЗВУКОРЯД ЗНАМЕННОГО ЛАДА В РАСШИРЕНИИ

(полный вид)



Грандиозный по масштабам инструментальный цикл Ю. Буцко «Полифонический концерт» целиком выдержан в этой технике, представляя множество «проекций» почерпнутого в культуре далекого прошлого материала. И подобный замысел имеет свое концептуальное обоснование. Вынужденно схематизируя авторскую позицию, попытаюсь передать ее основную суть.

72

Как известно, петровская эпоха оказалась переломной для развития отечественной музыкальной культуры. На смену многовековой традиции знаменного распева патриаршим указом вводилась практика партесного пения, имеющая европейские корни. Сохранение насильственно вытесняемой культуры стало одной из задач раскольников, бежавших от петровских реформ в глухие северные леса, среди которых и поныне обнаруживаются фольклорными экспедициями образцы строго сохраняемых в неизменности духовных песнопений.

И здесь напрашивается волнующая гипотеза: какой же могла бы стать естественная дальнейшая эволюция культуры знаменного распева, уже совершившего к тому историческому моменту принципиально новый шаг от одноголосия к многоголосию? В каких самобытных формах могла бы обретать себя под влиянием этой продолженной традиции русская композиторская школа? Что понималось бы в таком случае сегодня под словами «русская полифония» и «русская гармония»? «Полифонический концерт» Ю.Буцко — это *произведение-исследование*, музыкально аргументирующее эту гипотезу. Это еще один пример художественного *договаривания* давно угасшей традиции сугубо современным, специально сконструированным языком.

Взгляд на нотный текст произведения, таким образом, может скользить по его поверхности, не сразу проникая в смысл зафиксированного графически. Техника композитора тоже не всегда правильно распознается по внешним признакам. В одной из своих теоретических статей Альфред Шнитке сделал в связи с этим важное замечание: «Для сути техники важно не то, **как** реализованы намерения композитора, но прежде всего **каковы** они, что является первоначальной *единицей мышления* — краска или линия, тембр или нота. Внешне сходные 60-строчные партитуры Лигети и Пендерецкого созданы совершенно противоположными способами — для одного первым представлением о будущей музыке является ее полифоническая ткань, тембровое же воплощение — производный фактор; для другого же сочинение начинается с тембрового плана, реализуемого при помощи многоголосия»¹.

¹ Шнитке А. Klangfarbenmelodie — «Мелодия тембров» (рукопись).

К этому вопросу нам предстоит специально вернуться в следующей главе, посвященной проблеме *текста* в современной музыке. А пока продолжим выяснение важных терминологических соответствий. Оттолкнемся теперь от противопоставления А. Шёнбергом *метода* и *системы*, столь существенного, судя по вышеприведенному его высказыванию.

Сам Шёнберг предложил название своему открытию: *Метод сочинения двенадцатью лишь между собой соотносящимися тонами*. Подчеркивая достоинства своего метода, Шёнберг ранее других мог заметить и таящиеся в нем опасности. Он, в частности, писал: «Я всегда больше композитор, нежели теоретик. Когда я сочиняю, я отбрасываю все теории и продолжаю работу лишь в том случае, если освободился от их влияний. Мне представляется настоятельной необходимостью предостеречь своих друзей от догматизма»¹.

С противопоставлением *системы* и *метода* связано озадачившее многих дистанцирование Шёнберга от послевоенного авангарда. Дистанцирование, впрочем, было взаимным, свидетельством чего явилась содержательная в теоретическом плане статья П. Булеза под названием «Шёнберг мертв»². Лидер Второго авангарда резко критикует основоположника Первого авангарда по следующим позициям:

1. Открытия Шёнберга, как считает Булез, в главном и основном — морфологические. Нововенская школа, безусловно, обрела свой синтаксис, свой язык. Но при этом додекафонные изыскания велись Шёнбергом не в том направлении. Булез упрекает главу нововенской школы в глубинном непонимании серийных функций как таковых. «Феномен серии не был замечен Шёнбергом, — написано в статье, — не была обнаружена область специфических серийных структур».

2. Постыдными пережитками в сочинениях Шёнберга называются мелодия с аккомпанементом, контрапункт главного и побочного голосов (Hauptstimme и Nebenstimme), — все это в новых условиях письма не более чем «атавизм в фактуре». Критикуется и приверженность Шёнберга к классическим схемам музыкальных форм, следствием которой стано-

¹ Цит. по: Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. — М., 1976. -С. 158.

² Существует русский перевод этой статьи с научными комментариями В.Цыпина, опубликованный в сб.: Музыка. Миф. Бытие. - М.: Изд. МГК им. П.И.Чайковского, 1995.

вится «недопустимый разрыв: классические схемы полностью уничтожают организующие потенции, заложенные в новом языке». Поскольку эти два мира несовместимы, закономерен и художественный итог, жестко определенный Булезом как нескладный «романтико-классицизм». Булез тут же указывает и альтернативу этому ошибочному пути, которую связывает с продолжением веберновской линии. Главное при этом: 1) порождение структуры из материала; 2) распространение серийности на микроинтервалы, нестабильные интервалы, звукокомплексы; 3) распространение принципа серии на четыре параметра звука (высота длительность, громкость и тембр).

К данной проблематике Булез возвращается в своих теоретических работах неоднократно, прослеживая эволюцию музыкального структурализма и выделяя в ней два логически самостоятельных этапа. Первый связан с принципом «дополнительного структурирования», то есть взаимодействия первоначальной и дополнительной организации. Второй — с принципом «глобального структурирования», то есть с организацией всех категорий формы согласно исходным схемам.

Движение от первого ко второму и есть суть сопряжения *метода* и *системы*. Завоевание нововенцев — в освоении принципа звуковысотных связей, ныне именуемого ортодоксальной додекафонией. Это действительно новый синтаксис, пришедший на смену прежнему, это фундамент нового, теоретически обоснованного языка, получившего широкое распространение. Метод Шёнберга связан с принципом «дополнительного структурирования». Дополнительность заключается у него в попытке базироваться на старой полифонической технике, в удерживании позднеромантического типа фактуры и ритмики, в ориентации на классические композиционные схемы. Последнее, кстати сказать, было свойственно всем нововенцам, включая и Веберна, который утверждал: «...Мы пишем именно в классических формах — они ведь не исчезли. Все созданные классиками развитые формы мы находим и в новой музыке»¹. Следом за ортодоксальной додекафонией наступает постдодекафонный этап, связанный с обогащением технического арсенала новыми приемами развития (ротация, пермутация, интерполяция, сегментирование серии, «мосты» как способ

¹ Веберн А. Лекции о музыке. Письма. - С.49.

75

сочленения проведений серии и т.п.). И это уже есть грань, за которой неизбежен переход от *метода* к *системе*, грань, через которую не пожелал переступить Шёнберг. Далее — тотально серийная (сериальная) система, воплощающая принцип «глобального структурирования», подчиняющая решительно все параметры звука единому модулю организации. Шаг за эту грань сделали композиторы Второго авангарда, не замедлив терминологически подчеркнуть обретенное на своем пути. «**Новейшая музыка**» — этим понятием было предложено провести разделительную черту между тесно связанными, но далеко не тождественными художественными явлениями в сфере авангарда. Отличие *метода* от *системы* — в герметизме последней. Система позволяет обрести унифицированный музыкальный язык нового типа. «Сериализм дал мне синтаксис», — говорил Булез. Одним из следствий распространения серийной системы стало утверждение «паневропейского» (фактически же — шире, чем только европейского) языка, своего рода «строгого стиля» музыки XX в. Лидерство П. Булеза в этот момент было отражено вошедшим в обиход термином, выражающим особый принцип построения многопараметровой композиции. Под термином «булезовский ряд» стало подразумеваться выстраивание всех параметров звука по единой хроматической шкале. Общеизвестное художественное воплощение этот принцип получил в сочинении Булеза «Структуры» для двух фортепиано, написанном в том же 1952 г., что и статья «Шёнберг мертв». В авторском комментарии к этому сочинению есть интересная и существенная деталь, демонстрирующая взаимосвязь творческих поисков в разных областях искусства: «Мне хотелось дать первой «Структуре» название картины П. Клее «У границы плодородной земли». Эта картина главным образом сконструирована из горизонтальных линий и нескольких наклонных, так что возможности развития сильно ограничены. Первая «Структура» была совершенно сознательно сделана по аналогии с ней... Я хотел использовать потенциал данного материала, чтобы выяснить, как далеко может зайти автоматизм в музыкальных взаимоотношениях, применив при этом только самые простые из изобретенных мной форм — в отношении динамики, например»¹.

¹ Boulez P. Conversation with Celestine Deliege. - London, 1976. - P. 55.

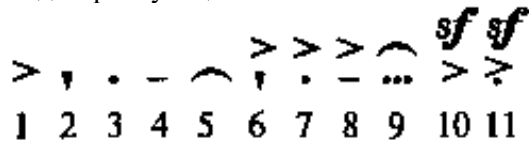
76

Интересно, что в этом знаменитом своем сочинении Булез сделал по-французски элегантно, внешне незаметный, но весьма значимый жест: лежащая в основе «Структур» звуковысотная серия заимствована из ранее написанного сочинения учителя Булеза — О. Мессиана. И это заимствование — не просто дань уважения Мессиану, но и признание его приоритета в открытии того, что волею судьбы получило название «булезовский ряд»! Дело в том, что еще в 1950 г. Мессиаан написал фортепианный цикл «Ритмические этюды», в котором не только применил, но и прокомментировал словесно тот самый принцип структурирования различных параметров звука. Одному из этюдов, имеющему симптоматичное название «Лад длительностей и интенсивностей», предпослана прелюдия, разъясняющая принцип музыкальной организации:

ЛАД ДЛИТЕЛЬНОСТЕЙ И ИНТЕНСИВНОСТЕЙ

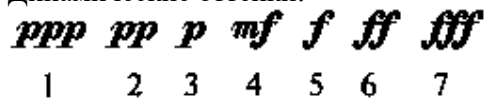
В этой пьесе применен лад из 36 высот, 24 длительностей, 12 видов артикуляции и 7 динамических оттенков. Пьеса целиком написана в этом ладу.

Виды артикуляции:



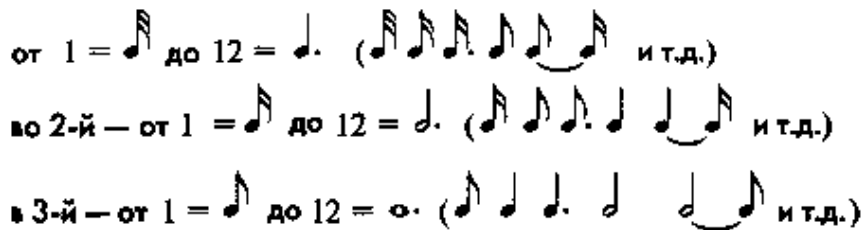
(с присоединением нормальной артикуляции — без обозначения — всего 12 видов).

Динамические оттенки:



Тоны: лад диапазоном свыше шести октав разделяется на три области (мелодические последования по 12 тонов), перекрещивающиеся между собой. Одноименные тоны различаются высотой, длительностью и силой звучания.

В 1-й области части длительности хроматически расширяются



77

Всего 24 длительности:



Лад таков:



НАЧАЛЬНАЯ СЕКЦИЯ «СТРУКТУР»

Первая область лада звучит в верхнем регистре фортепиано (на верхней нотной строке), вторая — на средней, третья — в нижнем регистре. — ОМ.



78

Как видим, здесь уже налицо ситуация «глобального структурирования» музыкальной ткани: длительности и динамические оттенки звуков организованы на основе хроматической шкалы, звуковысотность и артикуляция звуков подчиняются соответственно предустановленному серийному порядку¹. Один из трех используемых в этюде звуковысотных рядов Булез и перенес символически в свои «Структуры», выстроив на его основе чрезвычайно сложную сериальную конструкцию:

	α	es	d	a	as	g	fis	e	cis	c	b	f	h	α
Pes		1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	Rh
Pd		2	8	4	5	6	11	1	9	12	3	7	10	
Pa		3	4	1	2	8	9	10	5	6	7	12	11	
Pas		4	5	2	8	9	12	3	6	11	1	10	7	
Pg	c	5	6	8	9	12	10	4	11	7	2	3	1	
Pfis		6	11	9	12	10	3	5	3	1	8	4	2	
Pe		7	1	10	3	4	5	11	2	8	12	6	9	c
Pcis		8	9	5	6	11	7	2	12	10	4	1	3	
Pc		9	12	6	11	7	1	8	10	3	5	2	4	
Pb		10	3	7	1	2	8	12	4	5	11	9	6	
Pf		11	7	12	10	3	4	6	1	2	9	5	8	
Ph	α	12	10	11	7	1	2	9	3	4	6	8	5	α

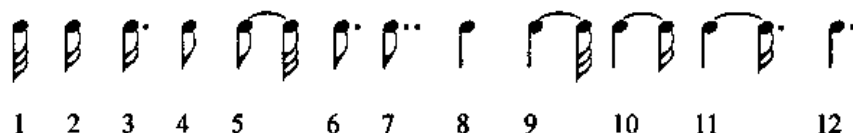
	β	<i>es</i>	<i>e</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>h</i>	<i>c</i>	δ	<i>d</i>	<i>f</i>	<i>fis</i>	<i>gis</i>	<i>cis</i>	<i>g</i>	β
<i>Ies</i>		1	7	3	10	12	9	2	11	6	4	8	5		<i>Rtg</i>
<i>Ie</i>		7	11	10	12	9	8	1	6	5	3	2	4		
<i>Ia</i>		3	10	1	7	11	6	4	12	9	2	5	8		
<i>Ib</i>		10	12	7	11	6	5	3	9	8	1	4	2		
<i>Ih</i>		12	9	11	6	5	4	10	8	2	7	3	1		
α <i>Ic</i>		9	8	6	5	4	3	12	2	1	11	10	7		
<i>Id</i>		2	1	4	3	10	12	8	7	11	5	9	6		
<i>If</i>		11	6	12	9	8	2	7	5	4	10	1	3		
<i>Ifis</i>		6	5	9	8	2	1	11	4	3	12	7	10		
<i>Igis</i>		4	3	2	1	7	11	5	10	12	8	6	9		
<i>Icis</i>		8	2	5	4	3	10	9	1	7	6	12	11		
<i>Ig</i>		5	4	8	2	1	7	6	3	10	9	11	12		
	β							δ							β

¹ Показательно, что в своей теоретической статье «Изобретение и открытие» К. Штокхаузен называет «Ритмические этюды» Мессиана истинным открытием, ибо здесь найден синтез серийной техники с модальной ритмической техникой, а также дана оригинальная интерпретация григорианской нотации.

79

Исходя из основного вида и инверсии этой серии, Булез составил две транспозиционные таблицы («А» и «Б»), предназначенные для выведения всех последующих форм серии.

Главное значение этих таблиц состоит в определении производности серий невысотных параметров от основной высотной серии. Различные ритмические формы серии длительностей (серии «d») образуются в результате чтения горизонтальных или вертикальных строк таблицы с подстановкой соответствующих по порядковому номеру длительностей «хроматического ряда»:



Для пояснения данного принципа приведу начальную секцию «Структур» (см. с. 81).

В партии I фортепиано излагается основной вид высотной серии от звука *es* (*Pes*), ритмически организованный серийным рядом длительностей, соответствующих по части «Б» таблицы ряду *RIh*.

80

Piano I	Часть А Сумма транспозиций Р серии «в» по <i>Ies</i>* Сумма пермутаций RI серии «д» по <i>RIh</i> серии «в» Серия «и» в форме а) Серия «а» в форме (3)	Часть Б Сумма транспозиций RI серии «в» по <i>RIg</i> Сумма пермутаций I серии «д» по <i>Rh</i> серии «в» Серия «и» в форме с) Серия «а» в форме 8)
Piano II	Сумма транспозиций I серии «в» по <i>Pes</i> Сумма пермутаций R серии «д» по <i>Rg</i> Серия «и» в форме b) Серия «а» в форме а)	Сумма транспозиций R серии «в» по <i>Rh</i> Сумма пермутаций Р серии «д» по <i>RIg</i> Серия «и» в форме d) Серия «а» в форме у)

* То есть первые тоны этих транспозиций образуют «сверхсерию», соответствующую Ies.

Схема 4

П. БУЛЕЗ. СТРУКТУРЫ. Iа

Trés Modéré (♩ = 120)

Piano I

fff
legato sempre

Piano II

quasi p *sempre*

Часть А				
Piano I	Раздел I	IIa	IIb	IIc
	Très modéré	Modéré presque vif		
	$\text{P}_1; \text{RI}_{12}; \text{ffff}; \text{○}$ $\text{P}_3; \text{RI}_9; \text{mf}; \text{sffz}$	$\text{P}_7; \text{RI}_{11}; \text{mf}; \text{○}$ $\text{P}_{10}; \text{RI}_{10}; \text{fff}; \cdot$ $\text{P}_{12}; \text{RI}_3; \text{fff}; \text{норм.}$		
Piano II	$\text{I}_1; \text{R}_5; \text{quasi p}; \text{норм.}$ $\text{I}_3; \text{R}_6; \text{ppp}; \text{—}$	$\text{I}_2; \text{R}_8; \text{ppp}; \text{норм.}$ $\text{I}_4; \text{R}_4; \text{quasi f}; \cdot$	$\text{I}_5; \text{R}_3; \text{quasi f}; \text{○}$	
III		IVa	IVb	V
Lent		Modéré presque vif		Très modéré
$\text{P}_9; \text{RI}_6; \text{quasi p}; \text{sffz}$ $\text{P}_2; \text{RI}_1; \text{quasi p}; \cdot$ $\text{P}_{11}; \text{RI}_7; \text{fff}; \text{норм.}$		$\text{P}_6; \text{RI}_2; \text{fff}; \text{—}$	$\text{P}_4; \text{RI}_8; \text{mf}; \text{>}$ $\text{P}_8; \text{RI}_4; \text{mf}; \text{—}$	$\text{P}_5; \text{RI}_5; \text{ffff}; \text{>}$
$\text{I}_6; \text{R}_9; \text{ffff}; \text{—}$ $\text{I}_7; \text{R}_2; \text{ffff}; \cdot$ $\text{I}_8; \text{R}_1; \text{quasi f}; \text{○}$		$\text{I}_9; \text{R}_7; \text{quasi f}; \text{sffz}$	$\text{I}_{10}; \text{R}_{11}; \text{ppp}; \text{>}$ $\text{I}_{11}; \text{R}_{10}; \text{ppp}; \text{sffz}$ $\text{I}_{12}; \text{R}_{12}; \text{quasi p}; \text{>}$	

Часть Б				
Раздел VI		VII	VIII	IX
Lent		Modéré presque vif	Très modéré	Modéré presque vif
Piano I	RI ₅ ; I ₁₂ ; <i>ppp</i> ; $\ominus$ $\begin{smallmatrix} \textcircled{2} & \boxed{6} \end{smallmatrix}$	RI ₆ ; I ₉ ; <i>mp</i> ; $\ominus$ $\begin{smallmatrix} \textcircled{6} & \boxed{12} \end{smallmatrix}$	RI ₁₁ ; I ₈ ; <i>f</i> ; $\searrow$ $\begin{smallmatrix} \textcircled{9} & \boxed{1} \end{smallmatrix}$	RI ₉ ; I ₆ ; <i>mf</i> ; $\searrow$ $\begin{smallmatrix} \textcircled{7} & \boxed{9} \end{smallmatrix}$
	RI ₈ ; I ₁₁ ; <i>pp</i> ; $\searrow$ $\begin{smallmatrix} \textcircled{3} & \boxed{1} \end{smallmatrix}$			
	RI ₄ ; I ₁₀ ; <i>pppp</i> ; $\ominus$ $\begin{smallmatrix} \textcircled{1} & \boxed{12} \end{smallmatrix}$			
Piano II	R ₁₂ ; P ₆ ; <i>mf</i> ; $\ominus$ $\begin{smallmatrix} \textcircled{7} & \boxed{6} \end{smallmatrix}$	R ₁₀ ; P ₄ ; <i>pppp</i> ; $\searrow$ $\begin{smallmatrix} \textcircled{1} & \boxed{2} \end{smallmatrix}$	R ₈ ; P ₁₁ ; <i>mp</i> ; $\ominus$ $\begin{smallmatrix} \textcircled{6} & \boxed{6} \end{smallmatrix}$	R ₆ ; P ₉ ; <i>ppp</i> ; $\searrow$ $\begin{smallmatrix} \textcircled{2} & \boxed{9} \end{smallmatrix}$
	R ₁₁ ; P ₈ ; <i>pp</i> ; $\ominus$ $\begin{smallmatrix} \textcircled{3} & \boxed{6} \end{smallmatrix}$			
		R ₉ ; P ₆ ; <i>f</i> ; $\searrow$ $\begin{smallmatrix} \textcircled{9} & \boxed{2} \end{smallmatrix}$	R ₇ ; P ₂ ; <i>ppp</i> ; $\ominus$ $\begin{smallmatrix} \textcircled{2} & \boxed{6} \end{smallmatrix}$	R ₅ ; P ₁₂ ; <i>mp</i> ; $\searrow$ $\begin{smallmatrix} \textcircled{6} & \boxed{1} \end{smallmatrix}$

X	XI
Lent	Très modéré
RI ₁₀ ; I ₄ ; <i>mp</i> ; $\searrow$ $\begin{smallmatrix} \textcircled{6} & \boxed{7} \end{smallmatrix}$	RI ₃ ; I ₃ ; <i>pppp</i> ; $\searrow$ $\begin{smallmatrix} \textcircled{1} & \boxed{7} \end{smallmatrix}$
	RI ₇ ; I ₂ ; <i>pp</i> ; $\searrow$ $\begin{smallmatrix} \textcircled{3} & \boxed{9} \end{smallmatrix}$
	RI ₁ ; I ₁ ; <i>ppp</i> ; $\searrow$ $\begin{smallmatrix} \textcircled{2} & \boxed{9} \end{smallmatrix}$
R ₄ ; P ₁₀ ; <i>f</i> ; норм. $\begin{smallmatrix} \textcircled{9} & \boxed{5} \end{smallmatrix}$	R ₃ ; P ₃ ; <i>pppp</i> ; норм. $\begin{smallmatrix} \textcircled{1} & \boxed{5} \end{smallmatrix}$
	R ₂ ; P ₇ ; <i>pp</i> ; $\searrow$ $\begin{smallmatrix} \textcircled{3} & \boxed{1} \end{smallmatrix}$
	R ₁ ; P ₁ ; <i>mf</i> ; $\searrow$ $\begin{smallmatrix} \textcircled{7} & \boxed{9} \end{smallmatrix}$

83

В партии II фортепиано соответственно излагается инверсия высотной серии от *es* (*Ies*) в совокупности с ритмической серией, читаемой по части «А» таблицы как *Rg*.

Различные формы серии ступеней интенсивности (серии «и») выводятся по таблицам уже иным способом. Они читаются по диагональным строкам таблицы цифрами, взятыми в кружок и подставляемыми к соответствующему «хроматическому ряду»:

pppp ppp pp p quasi p mp mf quasi f f ff fff ffff
 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

Таким образом, получаются четыре формы серии интенсивностей:

a)	12	7	7	11	11	5	5	11	11	7	7	12
	<i>fff</i>	<i>mf</i>	<i>mf</i>	<i>fff</i>	<i>fff</i>	<i>quasi p</i>	<i>quasi p</i>	<i>fff</i>	<i>fff</i>	<i>mf</i>	<i>mf</i>	<i>fff</i>
b)	5	2	2	8	8	12	12	8	8	2	2	5
	<i>quasi p</i>	<i>ppp</i>	<i>ppp</i>	<i>quasi f</i>	<i>quasi f</i>	<i>fff</i>	<i>fff</i>	<i>quasi f</i>	<i>quasi f</i>	<i>ppp</i>	<i>ppp</i>	<i>quasi p</i>
c)	2	3	1	6	9	7	7	9	6	1	3	2
	<i>ppp</i>	<i>pp</i>	<i>pppp</i>	<i>mp</i>	<i>f</i>	<i>mf</i>	<i>mf</i>	<i>f</i>	<i>mp</i>	<i>pppp</i>	<i>pp</i>	<i>ppp</i>
d)	7	3	1	9	6	2	2	6	9	1	3	7
	<i>mf</i>	<i>pp</i>	<i>pppp</i>	<i>f</i>	<i>mp</i>	<i>ppp</i>	<i>ppp</i>	<i>mp</i>	<i>f</i>	<i>pppp</i>	<i>pp</i>	<i>mf</i>

Из сравнения с 12-ступенным «хроматическим рядом» интенсивностей видно, что в этих формах серии вообще отсутствуют две ступени интенсивности: 4 - *p* и 10 - *ff*. Учтя это, Булез строит последнюю из невысотных серий — артикуляционную серию (серию «а») — всего из десяти произвольно взятых приемов артикуляции:

1	2	3	5	6	7	8	9	11	12
>	≥	.	норм.	∩	,	<i>sfz</i> Δ	≥	=	^

84

Их пермутации в таблицах читаются по диагонали цифрами, взятыми в квадрат, в результате чего получаются также четыре следующие серийные формы:

α)	5	5	11	3	12	11	3	12	8	1	8	1
	норм.	норм.	=	.	^	=	.	^	<i>sfz</i> Δ	>	<i>sfz</i> Δ	>
β)	12	12	8	3	5	8	3	5	11	1	11	1
	^	^	<i>sfz</i> Δ	.	норм.	<i>sfz</i> Δ	.	норм.	=	>	=	>
γ)	6	6	2	2	6	6	9	1	5	5	1	9
	∩	∩	≥	≥	∩	∩	≥	>	норм.	норм.	>	≥
δ)	6	1	12	12	1	6	9	9	7	7	9	9
	∩	>	^	^	>	∩	≥	≥	!	!	≥	≥

Все вышеописанные следы композиторской работы — это лишь начальный этап подготовки к созданию музыкального произведения. Точнее — это формирование его исходного материала. Материал, в отличие от привычной ситуации, **не задан извне** (ладогармонические средства, типы фактуры, ритмические фигуры и т.п.), а **создан изначально** самим композитором. В этом заключается один из важнейших принципов структурализма, что неоднократно подчеркивал К. Штокхаузен: «Выведение отдельного из целого исключает выбор материала, который уже предоформлен (организован). Это касается не только темы в набросках, но и каждого отдельного тона, который произведен — организован — определенным способом, т.е. фиксирован в его четырех измерениях»¹.

«Это означает, что когда я начинаю сочинять новую пьесу, то отбор как предоформленного звукового источника..., так и самого звукового материала должен быть уже организованным или структурированным, — это способ, которым должна быть структурирована вся пьеса. Это дает гарантию, что материал и форма являются одним и тем же. Материал уже не оформляется как заранее данный, материал создается, вы сочиняете свои собственные звуки»².

¹ Stockhausen K. Situation des Handwerks (Kriterien der «punktuellen Musik») // Texte... Bd.I. - S.19.

Можно, таким образом, говорить об особой технике организации звукового материала, строго подчиненной сериальной системе композиции. Следствием отрицания прежних канонов композиции стал новый, предельно жесткий канон. И неудивительно, что отношение к нему в музыкальном мире было неоднозначным. Известный западный музыковед Х.Штуккеншмидт писал: «„сериальная техника" <...> является скорее спекулятивной, чем прагматической. Она не учитывает акустические условия, слуховую практику и поэтому часто вынуждена расплачиваться тем, что ее результаты недоступны слуху»¹. Особенно же существенно то, что самая беспощадная критика сериальной системы раздалась через некоторое время из уст самого Пьера Булеза, бесповоротно ушедшего от нее в новом направлении: «Сочинения этого периода также чрезвычайно негибки во всех своих аспектах; элементы в «магических квадратах», которые композитор в магических исканиях пытается забыть, яростно сопротивляются произвольно установленным, чуждым им схемам; они начинают мстить; сочинение теряет организацию; оно плохо звучит...»².

Интересно, что «обратные эффекты» сериализма — тотальная организованность на слух ощущается как хаос, предельный динамизм задуманных структурных преобразований оборачивается при восприятии музыки экстрактом статики — иногда специально обыгрывались композиторами с соответствующей художественной целью. Сошлюсь на конкретные примеры. Один из эпизодов Первой симфонии А. Шнитке (тт. 63-75) передает образ вселенского Хаоса — грозной, неудержимой силы, противостоящей Человеку. И строгая сериальная техника, использованная здесь, оказывается безошибочно найденным средством.

Парадоксальное, казалось бы, соседство сериальности и фольклора в известном сочинении Э. Денисова «Плачи» также тесно связано с основной идеей автора: раскрыть философский аспект древнего обряда, представляющего самый сгусток человеческих переживаний. Двуплановость драматургии заключается в том, что мы видим художественного героя то

¹ Цит. по: *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. -С. 181.

² *Boulez P.* *Boulez on Music Today*. - Cambridge (Mass.), 1971. - P.25.

непосредственным участником обряда, полностью погруженным в его эмоциональный строй, то сторонним наблюдателем, предавшимся раздумьям о великом таинстве ухода человека из жизни, философствующим на вечную тему бренности бытия. Композиционный ритм сочинения непосредственно отражает эти смены позиции, художественно обосновывая переходы от тонко переданной манеры народного интонирования к аскетизму и отрешенности сериальных конструкций.

Другое сочинение Денисова — «Пять историй о господине Кёйнере» — интересный пример обращения к сериальности как к средству выражения **иронии** литературного текста Б. Брехта. Третья часть этого цикла, под названием «Форма и материал», представляет аллегорическую притчу, рассказанную г-ном Кёйнером: «Господин К. увидел картину, в которой предметам была придана очень странная форма. Он сказал: «Некоторые художники смотрят на мир как философы. В заботах о форме теряется сущность предмета. Однажды я работал у садовника. Он вручил мне садовые ножницы и велел постричь лавровое дерево. Дерево стояло в кадке и выдавалось напрокат по праздникам. Поэтому оно должно было иметь форму шара. Мне это долго не удавалось. Все время получалось так, что я срезал слишком много то на одной, то на другой стороне. Когда наконец получился шар, он был слишком маленьким. Садовник огорченно сказал: „Хорошо, это шар, но где же лавр?“»

Гротеск музыкального решения заключается здесь в том, что скрупулезно высчитанная на основе принципа «булезовского ряда» сериальная структура представлена композитором как олицетворение формалистики и выхолощенности смысла.

Не следует, однако, упрощать ситуацию, склоняясь к любому из полярных мнений о сериальной системе композиции. В культуре помимо ценностей художественных есть ценности исторические. Есть логически необходимые этапы эволюции культуры, без которых не аккумулируется энергия для достижения новых художественных вершин. В сегодняшнем концертном репертуаре, к примеру, практически отсутствует наследие знаменитой в середине XVIII в. Мангеймской школы.

Мангеймцы отошли в тень Венской классической школы, воспользовавшейся их радикальными открытиями и вырвавшейся далеко за пределы их стилистических границ.

Серийная *система* стала намеренной абсолютизацией серийного *метода* и тем самым представила в «стерильном» состоянии новую концепцию творческого процесса, главной

87

особенностью которой является фаза **предкомпонирования** текста музыкального произведения. Эта концепция складывалась еще в начале XX в., в особенности прочно утвердившись в творчестве композиторов-нововенцев. Новизна и необычность этой концепции были сразу замечены и стали предметом оживленной дискуссии. Частью этой дискуссии явился нашумевший роман Т. Манна «Доктор Фаустус», музыкальная линия которого выстраивалась под профессиональным наблюдением друга писателя — крупнейшего авторитета в сфере Новой музыки Т. Адорно. И, наверное, словами Адорно говорит в романе один из главных его персонажей:

«Любопытная вещь... получается что-то вроде сочинения музыки до ее сочинения. Материал нужно распределить и организовать до начала настоящей работы; спрашивается, какая же работа, собственно, настоящая?»

Этот риторический вопрос, вложенный в уста литературного героя, высвечивает важную сторону шёнберговского метода¹, наводя на философские размышления о сущности творчества. Но не только о Шёнберге здесь может идти речь. По словам Дьердя Лигети, например, творческий процесс для композитора «начинается с постижения внутренним слухом будущего произведения не как отвлеченно-конструктивного целого, а как конкретного музыкального феномена. Далее следуют этапы письменной фиксации — сначала с помощью рисунков, схем, затем — средствами вполне традиционной нотации. В это время многое в исходном замысле меняется, но сама идея остается неприкосновенной»².

Дальнейшее углубление в эту проблему, однако, выводит нас за пределы обсуждения композиторской техники и языка современной музыки и может быть продолжено в следующих главах, посвященных проблеме *текста* и проблеме *формы*. В данной же главе в заключение необходимо осветить вопрос о воззрениях на технику и музыкальный язык, свойственных тем композиторам, которые концептуально противопоставили себя структурализму. Причем имеются в виду именно принципиально новые художественные явления в музыкальной культуре второй половины столетия.

¹ Именно Шёнберг, как известно, был прототипом главного героя романа «Доктор Фаустус», композитора Адриана Леверкюна.

² Лигети Д. В поисках синтеза музыки и драмы (по страницам зарубежной печати) // Сов. музыка. 1975. № 3. С. 132.

88

Структуралистской «эстетике избегания» (уклонения от связанных с прежним музыкальным опытом слуховых ассоциаций) была противопоставлена идея парадоксального обыгрывания этих ассоциаций. Хорошо знакомые элементы синтаксиса помещались в новый контекст, включались в новый режим восприятия, что в корне меняло их первоначальный смысл. «Двойное дно» у внешне хорошо знакомого — это родовый признак постмодернизма, также целенаправленно вырабатывавшего свой специфический язык.

Техникой техник называют иногда музыкальную полистилистику. Это одно из наиболее важных художественных явлений, относящихся к эстетике «*новой простоты*», само название которой — очевидная провокация: простота здесь кажущаяся — знакомые элементы языка прошлых эпох вступают в принципиально новую связь, образуя то самое «двойное дно», новую семантику текста произведения. В следующей главе, специально посвященной проблеме текста, мы подробнее остановимся на вопросах, связанных с музыкальной полистилистикой. А сейчас сосредоточим внимание на другом проявлении «новой простоты», не менее обсуждаемом и вызывающем споры, — на **музыкальном минимализме**.

Так же как эстетика кубизма, сегодня привычно ассоциирующаяся у нас с изобразительным искусством, на самом деле зародилась в литературных парижских кругах, так и эстетика минимализма (Minimal Art), зародившись в искусстве изобразительном, была затем перенесена в искусство музыкальное, где и получила широкое распространение. Путь музыкального минимализма пролегал из Нового Света в Старый. Именно в Америке сложилась первоначально школа минимализма (к ее основоположникам относят Дж. Кейджа, М. Фелдмана, Ла Монте Янга),

базирующаяся на новой оригинальной концепции антиавангарда. В центре этой концепции — идея наделения старого приема принципиально новой семантикой. Классико-романтический музыкальный язык как средство продуцирования новых текстов имел в XX в. разные сферы распространения. Основная среда его обитания — так называемая попсовая эстрада, и по сей день живущая на «проценты с капитала», то бишь манипулирующая штампами музыки прошлого, худо-бедно усвоенными слухом широкой аудитории. Недалека от этого по сути и музыкальная

89

графомания, конъюнктурно выполнявшая соответствующий социальный заказ. Художественно-осмысленное использование элементов классико-романтического музыкального языка в композиторском творчестве XX в. всегда представляет тот или иной синтез, направленный на реализацию выношенной автором идеи. Тем самым создается фактически новый язык, особым образом связанный с успевшей «остыть» музыкальной традицией.

В самом термине «минимализм» подсказана основа сочинения музыки. В фокус внимания помещается минимум небольших по масштабу элементов, длительное восприятие которых (вплоть до полной потери ощущения времени) погружает слушателя в состояние близкое трансу. Парадокс заключается в том, что многократно повторяемые элементы а priori знакомы слуху, но знакомы в контексте совсем иного, динамически концентрированного развития. Здесь же они становятся своего рода «заклинанием», постепенно вызывающим состояние медитации, сходное с возникающим при созерцании горящей свечи.

Минимализм как *метод* имеет различные концептуальные обоснования. Таковым, например, может служить описанный К. Леви-Стросом особый метод формульного мышления — *бриколаж*. Суть его в том, что результат достигается оперированием готовым набором формул, то есть традиционными элементами, путем их перемещения, причем сверх этого набора ничего не существует. Обоснования минимализма иногда приобретают религиозную окраску, будучи связанными с идеей очищения духа, отрешением от суетности жизни и т.п. В исповедальном тоне выражена эта позиция в дневниковых записях А. Пярта: «Форма должна создавать ощущение бесконечности... Каждое звено должно обладать своим собственным дыханием... Нельзя торопиться. Надо взвешивать каждый шаг от одной точки до другой на нотной бумаге... Качество зависит от искренности и смирения. Ни о чем другом не надо заботиться. Это и есть настоящая смелость... Чего стоит один звук, одно слово? Этот бесконечный поток, текущий мимо наших ушей, притупил наш воспринимающий аппарат. Бережно относиться к каждому звуку, слову, поступку...»

Подчеркну, что эти строки самым прямым образом связаны с музыкой Пярта, они — ключ к ее правильному постиже-

90

нию. Модус созидания и модус восприятия музыки должны совпадать.

В иных случаях минимализм манифестируется как возврат к праоснове музыки, к ее первоначальному смыслу, утраченному несколько столетий назад, на рубеже Нового времени. За этим — идея «новой анонимности» искусства, растворения авторского начала в коллективном бессознательном. Композитор В. Мартынов видит в этом повороте колеса истории эпохальную грань и предлагает термин «opus post» (послеопусная музыка) для характеристики новой стадии эволюции культуры.

Американский же минимализм иногда рассматривают как отражение особенностей ритма жизни человека индустриального общества. Точнее — отражение ощущений человека, проводящего долгие часы на работе подле конвейера, мультиплицирующего одну и ту же операцию.

Характерный подвижный темп американской минималистской музыки действительно сродни движению ленты конвейера, становящейся фоном для размышлений стоящего перед ней человека. Аналогом одинаковых деталей, чередой плывущих перед его взором, являются короткие музыкальные построения — *паттерны* (от англ. pattern — модель, выкройка). На первый взгляд в этом потоке не происходит никаких изменений, но на самом деле необходимо лишь настроить свой слух на улавливание микрособытий, на едва заметные детали, постепенное накопление которых и создает крупный план развития.

Подобный режим восприятия обеспечивается соответствующей композиторской техникой. Прием многократного повтора паттерна лежит в основе так называемой *репетитивной техники*. Ее суть в целенаправленном развитии в масштабе интонационных микрособытий. К таким микрособытиям

могут относиться изменения тембра, ритмики, звуковысотности, плотности фактуры и т.п. Развитие на основе одного паттерна готовит появление другого и так далее. Выстраивающаяся цепь паттернов логически осмысленна. Эта логика вполне доступна рациональному анализу, но необходимо подчеркнуть, что адекватное восприятие такой музыки предполагает рерационализацию сознания. Необходимо войти в режим «некритического слушания», отдать себя во власть звукового потока, лишенного резких очертаний. Интересно, что в репетитивной технике есть и грани соприкосновения с техникой серийной: переход от паттерна

91

к паттерну может осуществляться по принципу ротации порядка звуков. Начальный паттерн, таким образом, соотносится с производными аналогично соотношению основной и производных форм серии.

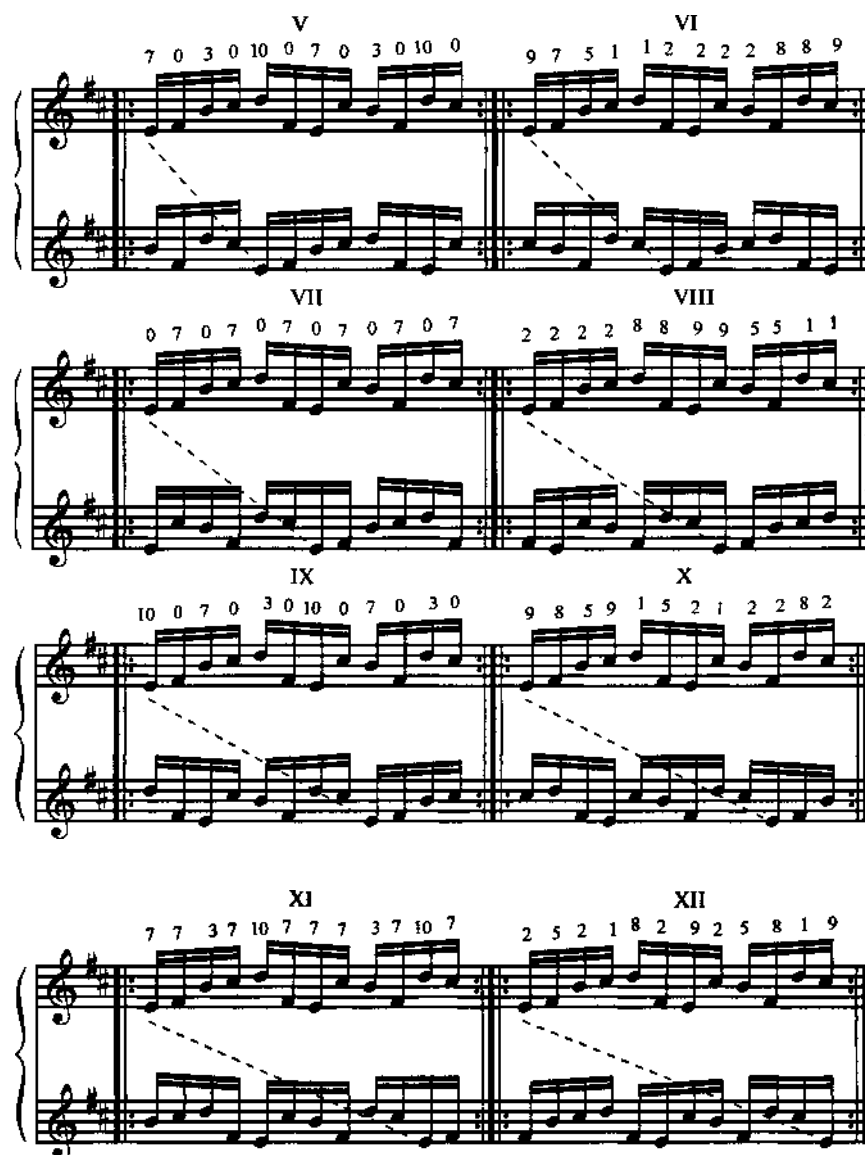
В сфере минимализма есть и свои «авторские» техники. К таковым, например, относится *техника фазового сдвига*, изобретенная С. Райхом. Находка была чисто случайной: Райх поставил одну и ту же музыкальную запись для одновременного воспроизведения на двух магнитофонах. И поскольку регулировка лентопротяжного механизма на магнитофонах не вполне совпадала, он вскоре обнаружил особый акустический эффект, связанный с плавным опережением одной пленки другой. Увеличивающиеся несовпадения атак звука сперва воспринимались как тембровое явление (своего рода «утолщение»), а затем стали осознаваться как явление ритмического порядка (возникла учащенная и постоянно смещаемая пульсация). Еще далее монодия стала незаметно перерождаться в полифонию, так как из начального унисона голоса разошлись уже на целую ритмическую долю, образуя канон.

Примером применения техники фазового сдвига может служить пьеса С. Райха «Piano Phase». Она исполняется двумя пианистами, начинающими играть в унисон паттерн из 12 звуков. Один из пианистов все время играет свой паттерн в неизменном темпе, а другой периодически предпринимает едва заметное *accelerando*, уходя вперед. Плавный «обгон» приводит к канону со сдвигом сначала на один звук паттерна, затем на два и так далее. Всякий раз фазовый сдвиг рождает новые звуковые комбинации при сохранении общего характера звучания. Пьеса завершается после того как пианист, 12 раз уходивший вперед, в итоге вновь сливается со своим партнером в унисонном созвучии.

С. РАЙХ. PIANO PHASE

The image displays the musical score for 'Piano Phase' by Steve Reich, showing four systems of piano music. Each system consists of two staves (treble and bass clef) connected by a brace. The music is written in 4/4 time and features a repeating pattern of eighth notes. Above the staves, fingerings are indicated by numbers 0 through 10. The systems are labeled I, II, III, and IV. System I shows the initial pattern with fingerings 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0 0. System II shows the pattern shifted by one eighth note, with fingerings 9 2 5 2 1 8 2 9 2 5 8 1. System III shows the pattern shifted by two eighth notes, with fingerings 10 7 7 7 3 7 10 7 7 7 3 7. System IV shows the pattern shifted by three eighth notes, with fingerings 2 8 2 9 8 5 9 1 5 2 1 2. Dashed lines connect the fingerings between the two staves of each system, illustrating the phasing effect.

92



93

Дальнейшее расширение технического арсенала привело к выходу за границы минимализма как первоначально подразумевавшегося метода. Возникли художественные явления, применительно к которым не вполне подходит утвердившаяся терминология. В особенности это связано с развитием минимализма в Европе, где была с интересом воспринята и усвоена техника заокеанского происхождения, но применение ей нашлось уже в связи с совсем иными художественными идеями¹. Тот же А. Пярт, в частности, возражает против отнесения его музыки к минимализму, хотя связи с минимализмом здесь, конечно же, очевидны. Подводя итог краткому обзору данного направления в композиторском творчестве, можно заключить, что сложность явления — не в самих приемах, составляющих технический арсенал, а в открывшихся посредством этих приемов возможностях совершенно по-иному воспринимать музыку, в настройке восприятия на особый, далекий от привычного режим погружения в ауру звука. Здесь возникают вполне обоснованные параллели и со старинной европейской музыкой (остинатные полифонические формы), и с культурой Востока (учение Дзэн, традиция индийской раги и т.д.). Наполняются новым смыслом, сохраняя при этом свою значимость, важнейшие категории музыки — форма, содержание,

¹ Говоря о «технике заокеанского происхождения», не следует забывать отдельные примеры прямого ее предвосхищения в самой Европе. В частности, в 1963 г. по инициативе Дж. Кейджа была впервые (!) исполнена написанная за 40 лет до этого пьеса французского композитора Э. Сати «Vexations» («Притеснения»). Эта пьеса для фортепиано представляет одну страницу нотного текста, которую предписано играть 840 раз. В исполнении участвовало несколько пианистов, сменявших друг друга через каждые шесть часов.

94

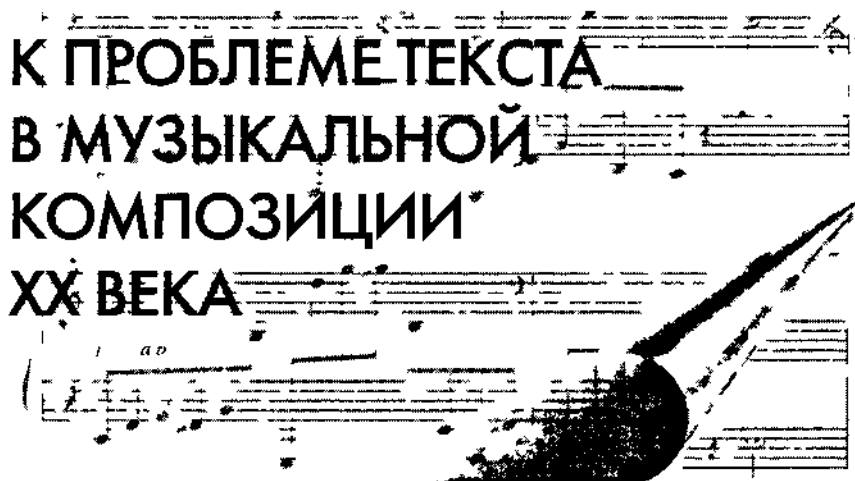
гармония, ритм, фактура. Перед тем как продолжить обсуждение этих вопросов в следующих главах, целесообразно на конкретном примере по возможности подробно рассмотреть эти

новации. С этой целью мы обращаемся к едва ли не самому знаменитому, манифестному сочинению из наследия американского минимализма — пьесе под названием «In C» Т. Райли. Анализ этого сочинения вынесен в приложение III к основному тексту книги.

[95]

Глава 6

К ПРОБЛЕМЕ ТЕКСТА В МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ XX ВЕКА



Постановка вопроса, вынесенного в заглавие, и в самом деле с неизбежностью вытекает из совокупности всех сделанных ранее наблюдений. В музыкальном наследии XX в. обнаруживается множество весьма специфических явлений, расширяющих наше традиционное представление о *тексте произведения*. И следует разобраться — в чем это чисто музыкальные явления, а в чем это явления более общего порядка.

Припомним сперва, а также и дополнительно привлечем в круг своего рассмотрения некоторые внешние моменты, которые осознаются нами как расширение понятия «текст».

- Текстом, выходящим из-под пера композитора, оказывались не только ноты, но и цифровые таблицы, матрицы, схемы, рисунки и т.п. Таким образом, получали фиксацию различные этапы творческого процесса, и каждый соответствующий своей задаче специфический текст нес определенную информацию о художественной идее произведения. В зависимости от масштабного уровня организации музыки (созидание исходного звукового материала, индивидуальных синтаксических структур, композиционно-драматургического плана) все тексты подобного рода можно понятийно представить как *фоническую, синтаксическую, композиционную модель*¹.

¹ Подробней познакомиться с этим вопросом на конкретных музыкальных примерах можно в главе «Композиционная модель в современной музыкально-творческой практике», включенной в книгу автора «Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества» (М., 1996).

- Специфическим текстом музыкального произведения можно считать его *авторский анализ*. Без него зачастую невозможно разобраться в конструктивной основе произведения, правильно подойти к исполнению, прослушиванию последнего. В некоторых случаях *авторский анализ* даже может претендовать на художественное прочтение, наподобие текста художественного манифеста. Примером может служить «Лекция о Ничто» Дж. Кейджа, впервые исполненная автором в 1949 г. именно в качестве **музыкального** произведения. Этот словесный комментарий, выдержанный в репетитивной технике, воздействует на слушателя аналогично воздействию минималистского музыкального произведения. Его смысл автор раскрывает уже в самом начале: «Не будет ли лучше всего пояснить, что такое структура, на примере данной лекции, занимающей звуковое пространство в течение примерно сорока минут?»

- Музыка без нот и вообще без всяких средств графической фиксации — это весьма характерное явление современной музыкальной культуры. Такова, в частности, электронная музыка, реализуемая композитором самостоятельно в соответствующе оборудованной студии. Такая музыка представляет исключительно звуковой феномен, ее анализ — это анализ *акустического текста*, то есть анализ на слух, специальные методики которого в педагогической практике еще не разработаны. Материальный носитель акустического текста — магнитная пленка, грампластинка или компакт диск. Следует подчеркнуть, что **звукозапись** — это поистине

эпохальное изобретение XX в. Если не иметь в виду механические органчики, музыкальные шкатулки и прочие любопытные диковинки более далекого прошлого, то звукозапись — это впервые в истории полученная практическая возможность абсолютно точно воспроизвести исполненную музыку. Поэтому звукозапись является еще и особенно удобным для научных целей текстом, что, к примеру, подтверждается расшифровками фольклорных экспедиционных записей. Звукозапись, наконец, ныне стала основным видом текста в таких бесписьменных формах музицирования, как джаз и рок. С ее помощью музыканты и разучивают чужие композиции, и создают собственные.

- Особым режимом общения композитора с исполнителем является *алеаторика*, также подразумевающая специфические виды текстовых обозначений. Рисунки, графичес-

97

кие символы дополняют либо вовсе заменяют традиционный нотный текст, активизируя и направляя в нужное русло инициативу музыканта-исполнителя. Степень свободы исполнителя дозируется композитором, образуя шкалу приемов, на одном полюсе которой — полный контроль композитора над спектром возможностей, предоставленных исполнителю («контролируемая алеаторика» по терминологии В. Лютославского), на другом — сознательно допускаемая композитором анархия («свободная алеаторика» по терминологии Дж. Кейджа).

- Действо на сцене в момент исполнения музыки — один из планов ее выражения. Визуальный аспект восприятия иногда становится особо существенным в соответствии с конкретным художественным замыслом. Исполнитель приглашается к сотворчеству, становясь актером и делая персонажем разыгрываемой сцены свой музыкальный инструмент. Новый жанр *инструментального театра*, характеризующийся художественной персонификацией тембров, передвижением музыкантов по сцене, различными манипуляциями с инструментом и т.п., тоже создает особый род текста, имеющего синтетическую природу. В особых случаях текст превращается в *action*, в символический ритуал на сцене, авторская предопределенность которого ограничивается названием произведения и кратким напутствием исполнителю. Самым знаменитым примером такого рода является пьеса Д. Кейджа под названием «4'33"». В течение четырех минут тридцати трех секунд пианист, находящийся на сцене, должен, не прикасаясь к клавишам, «музицировать», умело управляя реакциями слушательской аудитории, звуки которой (смех, реплики, аплодисменты, свист и т.п.) становятся материалом, заполняющим единое пространство сцены и зала.

- Новое качество обрел в XX в. союз *слова и музыки*. Вокальная музыка как сфера издавна ведомой между ними с переменным успехом борьбы за главенство, безусловно, сохраняет свое значение. Но дополнительно к этому *слово* обретает в музыке XX в. и совсем новые функции. Оно становится фундаментом конструкции инструментального произведения, оставаясь при этом непроизносимым вслух. Причем имеется в виду не хорошо всем знакомая литературная программность в инструментальной музыке, а именно конструктивно-смысловая основа произведения. Начальным этапом композиторской работы предстает в таких случаях детальный

98

филологический анализ конкретного вербального текста, выявленная структура которого транспонируется при помощи соответствующих методик на музыкальный материал. Один из первых примеров сочинений такого рода — «Иродиада» (1944) П. Хиндемита, инструментальное сочинение, являющееся своеобразным переводом на язык музыки поэмы Ст. Малларме. Литературный текст стал в данном случае композиционной моделью при создании музыки. В этом танцевальном сочинении для сцены Хиндемит искал особую пластику языка, отражающую по возможности более полно стиль поэзии Малларме. В предисловии к нотному изданию «Иродиады» композитор написал: «Столь разнообразная музыкальная декламация, которой все же недостает человеческой непосредственности пения, но которая может пользоваться блестящей и хрупкой искусственностью инструментального звучания, — не является ли она именно тем выразительным средством, которое более всего соответствует великолепному, нервно-напряженному, хрупкому и искусственному произведению Малларме?»

Интерес к структуре вербального языка как к модели для музыкальной композиции в дальнейшем все чаще проявлялся композиторами. Обычно задача такого рода представляла для них единичный эксперимент, связанный с созданием произведения-исследования¹. Однако сравнительно недавно возникла возможность говорить и о появлении целой композиторской школы, согласованно разрабатывающей оригинальную технику сочинения на основе вышеописанного принципа.

Группа московских композиторов, целенаправленно продвигаясь в данном направлении, избрала для определения своей общности новый термин — *криптофония*². Текст одного из сочинений, строго выдержанных в технике криптофонии, — Прелюдии А. Райхельсона, — приведен в приложении IV к этой книге. Выбор данного примера обоснован наличием авторского

¹ Детальный анализ одного из таких произведений, «Камерных вариаций» (1974) В.Екимовского предложен в моей книге «Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества».

² Описание творческих установок этой группы композиторов, в числе которой С. Невраев, И. Соколов, А. Райхельсон и др., см. в ст.: *Сниткова И.* «Немое» слово и «говорящая музыка» (очерк идей московских криптофонистов) // Музыка XX века. Московский форум. Материалы научных конференций. Научные труды МГК им. П.И.Чайковского. — СПб.25. -М., 1999.

словесного комментария, сопровождающего внешне совершенно обыкновенную нотную запись. Речь во всех этих случаях, как мы видим, идет о новых функциях словесного текста, вовлекаемого в музыку. Среди таковых имеет смысл выделить особую функцию, которую можно назвать *суггестивной* (функцией внушения). Примеры проявления такой функции весьма разнообразны. В частности, в глубоко трагическом сочинении А. Кнайфеля «Agnus Dei» сокрыта (для слушателя) нотографическая тайна. Рядом с нотным текстом помещены строчки из потрясающего документа нашей эпохи — предсмертного дневника Тани Савичевой, девочки, оказавшейся одной из многих невинных жертв блокадного Ленинграда. Эти слова не произносятся вслух, о них не догадывается публика, но они призваны вызвать тот самый «ком в горле» у исполнителей, который наполняет звучание музыки подлинной болью и состраданием.

Суггестивная функция словесного текста лежит в самой основе так называемой *интуитивной музыки*. Разъясняя этот предложенный им термин, К. Штокхаузен говорит: «Интуиция есть надрациональное <...> Интуитивное в тесном смысле — как я употребляю и понимаю его — внечеловеческая область, которая воздействует на нас благодаря колебаниям и постоянно нас бомбардирует. Эти колебания формируются очень точно и побуждают нас к определенным действиям. Если войти в определенное состояние, когда ни о чем не размышляют, тогда становишься приемником такого рода сверхличных колебаний. И если особенно упражняться в такого рода действиях, то можно из этого сделать музыку. Однако это может осуществить только совершенно определенная категория музыкантов. Большинство так действовать не может, это очень трудно для них»¹.

Войти в это «определенное состояние» и должен помочь совершенно особый словесный текст, заменяющий собой все прочие способы записи музыки. В своем монументальном циклическом сочинении под названием «Из семи дней» Штокхаузен в качестве одной из частей предлагает исполнителям лишь следующий словесный текст, настраивающий их на нужную волну медитирования: «Оставь все, мы были на неправильном пути./ Начни с себя самого./ Ты — музыкант./ Ты можешь

¹ Из интервью, данного К.Штокхаузенем голландским музыкантам в 1973 г. (См.: *Stockhausen K. Texte...* - Bd.I. - S. 503).

превратить в звуки все колебания мира. / Если ты твердо веришь в это и отныне больше /не сомневаешься в этом, начинай с простейших упражнений./ Стань совершенно спокойным, пока не перестанешь / думать, желать, чувствовать...»

Предметом обсуждения в таких случаях должен быть уже не музыкальный текст в традиционном смысле слова (его не существует!), а коллективный творческий акт, действие, достигающее или не достигающее в силу ряда обстоятельств поставленной цели — духовного слияния с «универсумом». Концепция «интуитивной музыки» устраняет практически все привычные категории, относимые к музыке, вплоть до самой категории «искусство». Она претендует на синкретическую целостность мировосприятия, но сталкивается с необходимостью искусственно стимулировать эту целостность.

Итак, зададимся теперь вопросом о том, как соотносится во всем вышеперечисленном музыкальное и немзыкальное. Прежде всего попробуем взглянуть на все обнаруженные новации как на очередную страницу истории широко понимаемой **нотации**. Авангардная музыкальная нотация XX в. имеет синтетическую природу, возвращая из забвения многое из уже встречавшегося в далеком прошлом. Среди хорошо забытого старого — древнегреческая буквенная нотация, невменная нотация, мензуральная нотация. В сочинении Д. Шнебеля «Глоссарий», например,

соседствуют готические буквы словесного текста, элементы невменной и мензуральной нотации, классической и авангардной нотации. Музыка во все времена обращала человека к истинным духовным ценностям — так можно условно представить идею этого сочинения. Заметим, однако, что возвращение в художественную практику давно вытесненных из нее приемов нотации — парадокс с точки зрения теории информации¹. Исторический переход от одного типа нотации к другому — это не замена менее совершенного способа фиксации музыки более совершенным, а следствие обнаружения новых ориентиров творчества, отражение качественного скачка в художественном мышлении. Поэтому каждый новый тип нотации — это всегда

¹ Кстати сказать, далеко не единственный в области искусства. См. об этом ст.: Лотман Ю. Каноническое искусство как информационный парадокс // Проблема канона в древнем и средневековом искусстве Азии и Африки. Сб. статей. - М., 1973.

101

одновременно и обретение, и утрата. Колесо истории способно на новом витке вернуть художника к идеям, воплощение которых побуждает его к «изучению старых архивов».

И даже у самых радикальных новшеств авангардной нотации при ближайшем рассмотрении обнаруживаются соответствующие прототипы. Так, в нынешней «музыкальной графике» явственно проступает древняя *пиктография*, язык рисунка. Традиция пиктографической записи музыкальных звучаний существовала в Древнем Египте, о чем поведали расшифрованные изображения на надгробных плитах.

Запись музыки посредством графических изображений в некоторых случаях оказывается более точно и доступно передающей ее характер, нежели привычный нотный текст. Можно говорить в связи с этим об особой функции музыкальной графики — *кларитивной* (проясняющей).

Оригинальным подтверждением сказанному может послужить эксперимент, предпринятый Э. Каркошкой в сочинении «Кватрология». Сетую на то, что чтение нотной записи современной музыки является трудной и зачастую неприятной задачей, которая отнимает массу времени и сама по себе сложнее, чем слушание, композитор использовал особый род текста — нечто среднее между нотами, графическим рисунком и комментарием музыки. Такой текст (Каркошка называет его «*Norheft*» — «Тетрадь для слушания») вручается каждому слушателю и разъясняет ему характер и назначение использованных в сочинении средств (см. вклейку в конце главы).

Даже беглый взгляд на графический вариант текста произведения, исполняемого по обычным нотам струнным квартетом, сразу позволяет ощутить динамику музыкального развития, кульминационные всплески и обрывы звучания, дление одного состояния и вторжение нового материала¹. «*Norheft*» в руках слушателя становится для него своеобразным самоучителем в области нового музыкального синтаксиса: визуально прослеживаемый параллельно с прослушиванием музыки «*Norheft*» заранее готовит восприятие к череде музыкальных событий, делает это восприятие более активным.

Самоценность визуально воспринимаемого музыкального текста отмечалась, можно сказать, всегда. В эпоху барокко

¹ Можно вспомнить в связи с этим колебания Э. Денисова относительно адекватной художественному замыслу системы записи кульминационного эпизода «Оды» для кларнета, фортепиано и ударных.

102

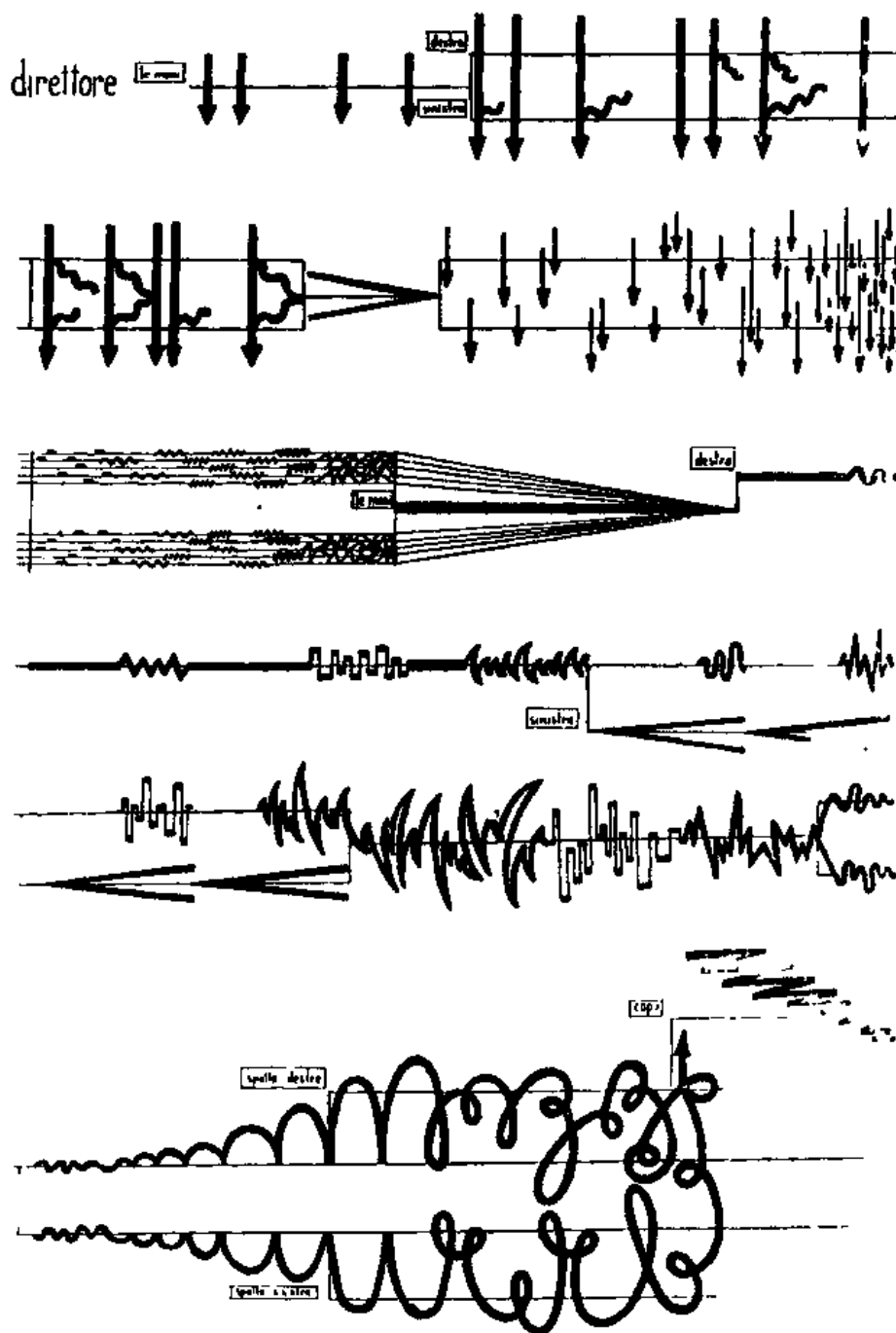
даже существовал термин *Augenmusik* — музыка для глаз. Пиетет к записанному тексту свойствен и классико-романтическому искусству. «Я могу судить о качестве музыки, лишь бросив взгляд на ее запись», — сказал как-то И. Брамс. Но в XX в. эта самоценность достигла апогея. Примером тому может служить нашумевшая выставка партитур Дж. Кейджа в Нью-Йорке, развешанных по стенам для обозрения публикой наподобие живописных полотен.

Своеобразный вариант *идеографии* (языка символов) представляют современные партитуры, логически продолжающие линию исторического развития нотации путем пополнения ее новыми знаками, отражающими особенности нынешнего музыкального языка. Эти необычные знаки имеют отношение к микрохроматике, ритмике, особым приемам звукоизвлечения и т.п. Многие современные нотные издания снабжены предваряющим текст «толковым словарем» использованной символики, без которого музыканты-исполнители не могут приблизиться к пониманию авторского замысла. Идеографическая запись тоже имеет весьма давнюю историю — слоговая запись музыкальных звуков была обнаружена на глиняных табличках в Древнем

Вавилоне. Стихотворный текст снабжался на них дополнительными знаками, предписывающими соответственное музыкальное сопровождение.

Возрождается даже *хейрономия* — система фиксации музыки, которая произошла от символических движений рук, свойственных восточным танцам. Вся мелодия в них «рисовалась» в воздухе, причем пластика рук позволяла передать самые разнообразные и очень тонкие ее характеристики. Язык музыкального жеста, лежащий в основе дирижерского искусства, стал своего рода мостом между письменной и бесписьменной культурой. Интересно обыграно это обстоятельство в сочинении В. Екимовского под названием «Balletto». У этого сочинения два текста: один предназначен для дирижера и представляет образец музыкальной графики. Это своего рода партитура, горизонтальные линии которой относятся к соответствующим частям тела (голова, торс, руки, ноги), а расположенные на этих линиях графические символы информируют о требуемом характере телодвижений, жестикуляций. Перед оркестрантами же (их состав может быть любым) вовсе нет никаких нот (см. с. 104). Для них текст сочинения — это сценическое поведение маэстро, наблюдая за которым каждый импровизирует свою партию.

"БАЛЕТТО". ФРАГМЕНТ КОМПОЗИЦИИ



Музыкальная предыстория новаций XX в., таким образом, очевидна. Но интересно обдумать также и связи этих новаций с общекультурными процессами нашего времени. Мы постоянно вели речь об особых видах текстов и особых их функциях. Именно эта проблема стала кардинальной в семиотике — современной науке о знаках и знаковых системах. Семиотика, в свою очередь, сильно повлияла на развитие гуманитарных наук, в особенности на литературоведение и музыковедение.

В набросках крупного исследования, задуманного М.М. Бахтиным на рубеже 50-60-х гг., многократно появляются мысли такого рода: «Где нет текста, там нет и объекта для исследования и мышления <...> Текст — первичная данность (реальность) и исходная точка всякой гуманитарной дисциплины <...> Каковы бы ни были цели исследования, исходным пунктом может быть только текст»¹.

В бахтинских записях нельзя не увидеть развития идей, относящихся еще к первой трети века: понятие «текст» было выведено на авансцену науки русской формальной школой, ОПОЯЗом,

Пражским лингвистическим кружком. Однако Бахтин существенно расширяет понятие «текст», подразумевая под ним всякий связный знаковый комплекс. Показательна в этом смысле одна из его фраз: «Человеческий поступок есть потенциальный текст»². Отсюда и проистекает проблема, всячески подчеркиваемая Бахтиным — проблема границ текста и функций текста.

Научный прогноз Бахтина совпал с тенденцией, отчетливо проявившейся в искусствоведении последней четверти века. Можно условно определить ее как переход от «формализма» к «функционализму». В этой связи целесообразно обратиться к трудам другого выдающегося ученого — Ю.М. Лотмана. В книге «Анализ поэтического текста» Лотман, в частности, писал: «Эволюция формальной школы была связана со стремлением преодолеть имманентность внутри текстового анализа и заменить метафизическое представление о «приеме» как

¹ Первая публикация этих материалов (посмертная) была осуществлена под названием «Проблема текста. Опыт философского анализа» (Вопросы литературы, 1976, № 10). Повторную публикацию см. в сб. трудов М.М. Бахтина «Эстетика словесного творчества» (М., 1979; под названием «Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа»).

² Бахтин М. Эстетика словесного творчества. - С. 286.

105

основе искусства диалектическим понятием художественной функции»¹.

Ориентация современных семиотических исследований художественной культуры особенно хорошо видна в последней книге Ю.Лотмана «Культура и взрыв»:

«Существенное отличие современного структурного анализа от формализма и раннего этапа структурных исследований заключается в самом выделении объекта анализа. Краеугольным камнем названных выше школ было представление об отдельном, изолированном, стабильном самодовлеющем тексте. Текст был и константой, и началом, и концом исследования. Понятие текста по существу было априорным.

Современное семиотическое исследование также считает текст одним из основных исходных понятий, но сам текст мыслится не как некоторый стабильный предмет, имеющий постоянные признаки, а в качестве функции: как текст может выступать и отдельное произведение, и его часть, и композиционная группа, жанр, в конечном итоге — литература в целом»².

И хотя в этой книге (как и у русских формалистов, как и у Бахтина) предметом обсуждения остается материал художественной литературы, уровень обсуждения проблемы позволяет включить сюда явления, отмечаемые в музыкальной культуре.

Многое объясняет, например, предложенное Лотманом разделение текстов по функциональному признаку на два вида, образно определенных им как «текст-письмо» и «текст — узелок на память». Если первый вид текста призван сообщить нам некую новую информацию, то второй лишь напоминает в нужный момент про информацию, уже известную нам из предшествующего опыта. Обе эти функции свойственны и музыкальным текстам, причем в историческом развитии нотации постепенно выявлялся перевес информативной функции над мнемонической³. С этим связана, в частности, все большая детализация записи музыки, чем особенно отмечены нотные тексты XIX и XX вв.

¹ Лотман Ю. Анализ поэтического текста. — Л., 1972. — С. 17.

² Лотман Ю. Культура и взрыв. - М., 1992. - С. 178-179.

³ Мнемонические виды старинной нотации (готические невмы, русские крюки) сегодня ставят нас перед непростой проблемой достоверной расшифровки их смысла, передававшегося когда-то из поколения в поколение, а затем утраченного вследствие вытеснения их другими видами нотации.

106

Возрастание объема информации, передаваемой композитором исполнителю и слушателю, в свою очередь активизирует иные функции текста, в частности уже упоминавшуюся кларитивную. В современной музыке эта функция обретает разные формы воплощения. Выше уже отмечались особые приемы музыкальной графики, а также «словари символов», предвещающие прочтение основного музыкального текста. Кларитивную функцию может нести и включенный в основной текст музыкального произведения его вербальный компонент. А. Пуссером, например, в сочинении «Repons» предпринято параллельное комментирование происходящего в музыке путем наложения на нее словесного текста М. Бютора. Причем основная задача этого текста — разъяснение формы сочинения.

Одна из глав последней книги Ю. Лотмана имеет название «Текст в тексте». Она посвящена интересной и многогранной проблеме интертекстуальности, особо актуальной для всего постмодернистского искусства конца XX в. Раскрывая суть этой проблемы, Лотман последовательно рассматривает соотношение понятий «текст — контекст», «текст — подтекст», «текст — не-текст»¹. Каждая из этих пар весьма значима и в искусстве музыкальном. В особенности это касается такого крупного художественного явления, как *полистилистика*. Называя полистилистику «техникой техник», нужно вслед за П. Булезом подразумевать здесь «технику, поднятую на уровень идеи». Концептуализм — основа полистилистики, в замысловатой игре с разностильными моделями всегда сокрыт пафос иносказания. Знакомые внешние очертания таких моделей — лишь зацепка для восприятия, импульс для мысли, погружающейся в многослойную семантику приема. В полистилистике находит концентрированное выражение одна из важнейших эстетических установок постмодернизма, зафиксированная в понятии *авторитет текста*. Это понятие означает уровень насыщенности данного текста «запрограммированными» автором ассоциативными связями с другими художественными произведениями, репрезентирующими определенную культурную традицию. Это, выражаясь

¹ Первые две пары понятий нам более знакомы; поясняя последнюю, Лотман ведет речь о различных примерах вовлечения не-текста в текст: отношение рамы к картине, пьедестала к скульптуре.

107

фигурально, отражение текста в сложной системе зеркал, коими являются памятники художественной культуры, знание которых ценителями искусства заведомо предполагается. В этом смысле постмодернизм, при всей кажущейся доступности языковых средств, ориентирован прежде всего на хорошо подготовленную, «университетскую» аудиторию. Полистилистика предлагает такой режим восприятия, такой способ слушания музыки, в основе которого лежат аналитические мыслительные операции. Но по сравнению с сериализмом сознание переключено здесь в иную плоскость: от улавливания абстрактных отношений между звуковыми конструкциями — к извлечению из ранее накопленного художественного опыта и к осмыслению в новом контексте конкретных музыкальных знаков. Текст произведения, пожалуй, можно сравнивать здесь с адресной записной книжкой, листая которую человек невольно пробуждает в себе цепь ассоциаций, воспоминаний, эмоций. Разгадывание установленных композитором принципов отбора материала и мотивировки его комбинирования в данном тексте — основа художественной оценки слушателем полистилистического музыкального произведения. Историко-культурный обзор событий — это своего рода «сверхтема» полистилистики. Степень панорамности такого обзора может варьироваться. «Полет через стили и эпохи», как правило, становится драматургической основой крупных по форме произведений. По-видимому, самый первый пример такого рода — ныне почти забытая Шестая («Историческая») симфония Л. Шпора. Второе авторское название этого сочинения — «Четыре эпохи в истории музыки». Каждой эпохе отвечает одна из частей цикла, написанная в соответствующем стиле: I часть — «Эпоха от 1720 г. Бах — Гендель»; II часть — «Эпоха от 1780 г. Гайдн — Моцарт»; III часть — «Эпоха от 1810 г. Бетховен»; IV часть — «Новейший период в истории музыки». Обратим внимание на дату создания этого произведения — 1839 год! Это самое начало периода эклектики в европейском искусстве, и Л.Шпор удивительным образом предвосхитил дальнейшее развитие событий. Перед нами симфоническая концепция, выражающая со всей очевидностью ностальгический взгляд в Прошлое. Взгляд художника, воспринимающего Настоящее как глубокий кризис. Свидетельство тому — то, как написан Финал симфонии: он написан... намеренно

108

плохо, — это весьма редкий для своего времени пример гротеска, карикатуры в музыке. «Нить Истории, ведущая к Кризису Современности» — эта же фабула лежит в основе III части одного из самых знаменитых полистилистических сочинений — Симфонии для 8 певцов и оркестра (1968-1969) Л. Берлио. И трудно, пожалуй, найти лучшее подтверждение связи музыкальной эклектики XIX в. с музыкальной полистилистикой века XX. Данная часть целиком основана на цитатном материале из музыки XIX—XX вв. Обычный состав симфонического оркестра дополнен двумя саксофонами, электрогитарой, электроклавишином и вокальным октетом «Свингл Сингерс», прославившимся своими виртуозно исполняемыми модернизациями классики. Весь разностильный материал охвачен многочисленными скрытыми смысловыми связями, на основе которых вырастает трагическая концепция этого сочинения. Симфонию Берлио

пронизывает ностальгическая тоска по невозвратимой в нынешнем мире гармонии и цельности классического искусства. Выбор цитат и аллюзий далеко не случаен. Все они спаяны между собой интонационно, но это лишь самый внешний слой предусмотренных композитором связей. Узнав включенный в сочинение инородный материал и заметив его интонационное родство с контекстом, просвещенный слушатель погружается в мир собственных ассоциаций, ранее полученных им художественных впечатлений, размышляет о символическом значении тех или иных элементов текста.

И оказывается, что каждое заимствование из чужой музыки рождает в симфонии свой ореол литературных, философских, религиозных ассоциаций. Сквозь цитируемые в симфонии музыкальные темы, таким образом, просвечивают полные высокого смысла темы гуманистического искусства, безжалостно оттесняемые и искажаемые силами бездуховности и жестокости. Намеренно незавершенная форма III части символизирует оборвавшуюся нить гуманистической традиции, теряющуюся во все более хаотическом нагромождении звуковых образов современного мира.

А. Шнитке выполнил подробный и глубокий анализ III части Симфонии Берио¹, в котором он попутно сформули-

¹ Этот анализ является содержанием статьи «Третья часть симфонии Л.Берио. Стилистический контрапункт.

Тематическое и формальное единство в условиях полистилистики. Расширение понятия тематизма», к сожалению, до сих пор не опубликованной на русском языке.

109

ровал свое собственное представление о полистилистике: «Полистилистику часто понимают как некое механическое взаимодействие разных способов выражения, приемов речи, творческих манер и т.д. Мне кажется, далеко не всегда это так. Часто в творчестве композитора происходит взаимодействие некоего центрального, основополагающего, *лично стилизованного начала* — и, так сказать, периферийных стилизованных ветвей, отблесков и отголосков внешнего мира. Сплав одного с другим, *внешнего с внутренним* (конечно, четкой разграничительной линии между ними провести нельзя) и образует ту сложную субстанцию, которую слишком легко иной раз именуют полистилистикой.

Сам термин, мне кажется, не отражает всех тонкостей процесса сочинения музыки. Поясню: в этом *роле* надо уметь различать главное и второстепенное; оно, это самое *роле*, бывает обычно определенным образом сформировано и организовано, отнюдь не представляя собой случайного, хаотичного переплетения неких чужеродных стилизованных линий».

Шнитке ясно продемонстрировал на примере Симфонии Берио соотношение понятий «текст - контекст» и «текст - подтекст». Близкие по сути художественные решения можно найти и во многих музыкальных произведениях самого Шнитке. Нам осталось теперь познакомиться с третьей парой выделенных Ю.Лотманом понятий: «текст — не-текст». Примером вовлечения не-текста в текст может послужить начало Первой симфонии Шнитке.

В обычной ситуации концерта *не-текстом* является подготовка исполнителей к выступлению: выход на сцену, рассаживание по местам, настройка инструментов. Именно этот стереотип восприятия особым образом и использован Шнитке: привычное разыгрывание и настройка усаживающегося на сцене оркестра вдруг оборачиваются парадоксальным началом симфонии, а последующее появление на сцене дирижера — уже этапом драматургической завязки действия. Это удивительное начало Первой симфонии на премьере под управлением Г. Рождественского было, по согласованию с композитором, дополнено еще одним интересным приемом.

Непосредственно перед симфонией Шнитке была исполнена «Прощальная» симфония Й. Гайдна, завершающаяся, как известно, поочередным покиданием музыкантами сцены. И далее, без антракта, сцена опять стала наполняться музыкантами, подчеркнуто демонстрирующими свои обычные для

110

первого выхода на сцену манипуляции. Для опытного и наблюдательного посетителя концертов это уже был знак ожидания чего-то необыкновенного. Два самостоятельных и при этом наделенных особым внемузыкальным смыслом произведения слились в едином «сверхтексте»! А. Шнитке, как принято считать, принадлежит и сам термин «полистилистика». Выступая в 1971 г. с докладом на Международном конгрессе ИСМЕ в Москве, Шнитке огласил свой «манифест полистилистики», — так стали называть совсем не вписывающийся в идеологию советской эпохи текст, долгое время ходивший по рукам в машинописных копиях и полностью опубликованный

лишь в 1990 г. в приложении к монографии о композиторе¹. Этот текст очень важен для понимания существа явления, а также для получения достоверного представления о творческих исканиях самого Шнитке и его раздумьях в период работы над Первой симфонией. Поскольку он дан в приложении I и к данной книге, мы можем ограничиться кратким, предваряющим его прочтение комментарием.

Далеко не все в этом тексте выражено композитором с утвердительной интонацией, ибо, как он сказал, «особенности сегодняшней ситуации в том, что еще одно измерение музыки найдено, но неизвестны его законы». Сама полистилистическая тенденция может рассматриваться либо как качество любой музыки, либо как особое качественное отличие лишь определенной. Тем не менее Шнитке очень ясно говорит о «технологических» и «психологических» предпосылках полистилистики, а также раскрывает ее концептуальную основу.

Особый интерес представляет выстроенная им «шкала приемов» полистилистики, с приведением соответствующих музыкальных примеров. Выделены основные типы приемов: *цитата* и *аллюзия* («на грани цитаты, но не переступая ее»). Шнитке избегает схематизма, делая существенные оговорки, в частности — об аллюзии: «Классификация здесь невозможна, возможны лишь примеры». К производным типам приемов отнесены *коллаж*, *адаптация* («вариация» на стиль, технику).

Большое внимание уделено «планированию полистилистического эффекта» — тому, какие цели им могут преследоваться, а также какими средствами он может достигаться. При этом подчеркивается роль интонационной проработки

¹ См.: Чигарева Е., Холопова В. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. - М., 1990.

111

материала: «Вне мотивных связей невозможно существование разностильного сочинения»¹. Итак, техника полистилистики — это целая шкала приемов, имеющих различный «радиус действия», разные семиотические функции. На сегодняшний день этот вопрос уже является достаточно полно исследованным теоретически, причем не только музыковедами, но и самими композиторами. К. Штокхаузен, например, разграничивая два вида полистилистики — «симбиотическую» и «коллажную», подчеркивает тем самым различия в характере связи элементов текста. Иногда налицо именно сплав разностильных элементов, и тогда есть возможность говорить об их синтезе. Иногда взаимодействие этих элементов осуществляется более «дистанционно», и в таких случаях действительно может быть оправдано заимствование из биологического лексикона — «симбиоз». Наконец, подчеркнутая неряшливость элементов, парадоксальность коллажных сопоставлений возвращает нам старый термин «эkleктика». Возвращает, впрочем, опять же в новом смысле, замеченном многими, но еще не отстоявшемся в четких определениях. Прежнее негативное представление об эkleктике как механическом заимствовании отдельных элементов на основе произвольного выбора уступило место поискам особой системности в этом явлении.

«Не беспринципность, а глубокое убеждение в необходимости выбирать «стиль» сооружения в соответствии с конкретным заданием приводит к многостилью эkleктики», — пишет Е. Кириченко² об архитектурном направлении 1830-1890-х гг. И в таком понимании термин «эkleктика» выходит на уровень общеэстетических категорий, вслед за терминами «ренессанс» или «классицизм». Выяснение же того, что здесь суть «глубокое убеждение», стало одним из активно обсуждаемых вопросов современного искусствоведения.

Сложность еще и в том, что и здесь мы постоянно сталкиваемся с сущностным различием внешне сходного (вспомним

¹ Именно этот вопрос находится в центре внимания Шнитке при вышеупомянутом анализе Симфонии Л.Берно: «... интонационные связи становятся внешним фактором, помимо них действуют более глубинные связи между элементами, которые тоже заслуживают рассмотрения именно как тематические связи. Ведь тематическую функцию здесь выполняет не только экспозиционный, слышимый «надводный» пласт музыкального материала, но и «неэкспозиционный», подразумеваемый «подводный» груз ассоциаций, аналогий, косвенных соответствий».

² Кириченко Е. Москва на рубеже столетий. - М., 1977.- С.21.

112

КВАТРОЛОГИЯ

evolution und metamorphose I

равной мере, и Густава Малера. Это — тайная весть нашему времени, заключенная в музыке Айвза и Малера»².

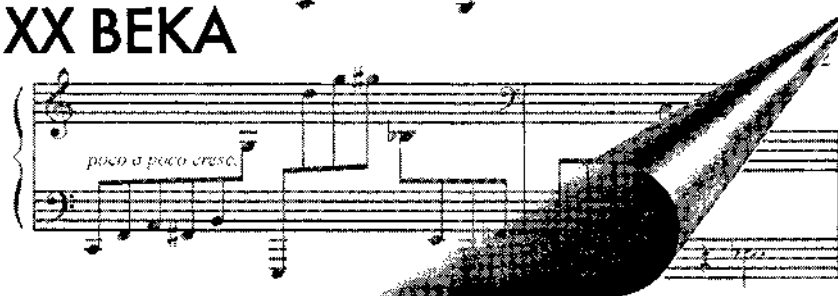
Для того чтобы в этом убедиться, обратимся к подробному анализу пьесы Ч. Айвза «Вопрос, оставшийся без ответа». Нотный текст и анализ пьесы вынесены в приложение V к книге.

¹ Gustav Mahler und die musikalische Utopie. Ein Gespräch zwischen Gyorgy Ligeti und Clytus Gottwald // Neue Zeitschrift für Musik, 1974. №5. S.291.

² Там же.

Глава 7

КАТЕГОРИЯ ФОРМЫ В МУЗЫКЕ XX ВЕКА



На многое из уже изложенного выше нам предстоит теперь взглянуть еще с одной позиции. Общеизвестно, что проблема художественной **формы** — одна из самых сложных и спорных вообще, относительно же культуры XX в. дискуссия о форме ныне разворачивается с особой остротой. В центре этой дискуссии само понимание сущности художественной формы. Здесь находят продолжение и ранее высказывавшиеся по этому поводу суждения обобщенно-метафорического плана (вспомним фразу М. Глинки: «Форма — это красота»), и попытки строго научно поставить вопрос (сошлемся на лаконичное утверждение Л. Выготского: «Художественная форма — система стимулов, строго рассчитанных на определенную реакцию воспринимающего»). Даже очень беглый обзор всего наиболее существенного в этом плане потребовал бы отдельной книги. Поэтому ограничим свою задачу выборочным рассмотрением лишь наиболее специфичного для музыкальной культуры XX в.

Это означает, что мы по необходимости оставляем вне поля своего зрения явления безусловно важные и ценные, вошедшие в сокровищницу музыкальной культуры, в частности — наследие композиторов, творческая позиция которых прямо связана с феноменом «договаривания». Непосредственное продолжение листовских и вагнеровских традиций Р. Штраусом, традиций П. Чайковского С. Рахманиновым, таким образом, выносятся за рамки данной главы, хотя интереснейшие

проблемы музыкальной формы, конечно же, могут стать здесь предметом обсуждения. Вместе с *постромантизмом* мы оставляем в стороне и *неоромантизму* обращенный к договариванию традиции уже «по ту сторону» авангарда (симфоническое творчество В. Сильвестрова, А. Караманова и др.). Здесь могут быть раскрыты уже иные аспекты проблемы отношения к традиции, отразившейся в зеркале новой эпохи. Наконец, не придется нам вести речь и о последних крупных композиторских *монотипах* XX в., например о музыке С. Прокофьева, Д. Шостаковича. Не порывая с классической традицией, эти композиторы выразили дух современности, выработав при этом свой, безошибочно узнаваемый язык. Для каждого из них характерны свои особенности формообразования, свое прочтение унаследованных музыкальных форм.

Вынужденно дистанцируясь от рассмотрения прямых преломлений классической традиции, мы понимаем «классическое» в широком смысле слова, в частности относим сюда характерное для

многих композиторов XX в. обращение к жанрам и формам эпохи барокко¹. При этом мы подразумеваем, что прослеживание «новой жизни» в контексте музыки XX в. таких старинных жанров, как пассакалия, concerto grosso и т.д., равно как и соответствующих им принципов формообразования, представляет несомненный интерес.

Наш краткий комментарий, касающийся проблемы музыкальной формы, будет связан лишь с той областью прямого композиторского апеллирования к традиции, которая была особо отмечена в предыдущей главе, — с полистилистикой. Игра со знакомыми стилистическими моделями, ведомая по правилам, продиктованным сугубо современной художественной задачей, должна, разумеется, выявить и столь же современный взгляд композитора на музыкальную форму. И именно здесь наиболее заметна порой «ностальгия» по стилю, воплощающему гармоничное мироощущение, стилю устойчивому и цельному. Не раз на эту тему очень проникновенно высказывался А. Шнитке, ссылаясь при этом и на творчество других, идейно близких ему композиторов. В статье, посвященной Стравинскому, он писал: «И тут нам становится понятным весь косвенный

¹ Напомню, что «неоклассицизм» как музыкальное направление XX в. тоже не был ориентирован лишь на образцы наследия классицистской эпохи. Стилистическими моделями для И. Стравинского, например, были сочинения К. Джемсуальдо, Д.Б. Перголези, П. Чайковского и т.д.

115

трагизм музыки Стравинского — трагизм, проистекающий из принципиальной невозможности повторить сегодня классическую форму, не впадая при этом в абсурд. Наивная глубокомысленность и риторическая философичность классического музыкального прошлого не могут возродиться сегодня в прежних монументальных формах. Возможно лишь пародирование великих форм или поиски новых...»¹. А вот мысль, относящаяся к Симфонии Л. Берио: «Как невозможно вернуть этим прекрасным воспоминаниям реальную жизненность, так невозможно и восстановить разрушенную потрясениями идеологических демистификаций и изъеденную скептической рефлексией тотального скептицизма живую музыкальную форму (если иметь в виду именно форму, а не конструкцию)»².

Элементы классической музыкальной формы, таким образом, в условиях полистилистики тоже становятся *знаками*, вовлеченными в новый контекст, а стало быть, наделенными дополнительными значениями сообразно драматургическому замыслу сочинения. В III части Симфонии Л. Берио, например, выстроена конструкция гигантского рондо, главной особенностью которого является рефрен — цитируемая музыка Скерцо Второй симфонии Г. Малера. Привлечение именно данного музыкального материала глубоко символично (эта многоплановая символика прекрасно раскрыта Шнитке в его аналитической статье), но уникальность композиционно-драматургического решения заключается еще и в том, что в чередовании рефрена нет обычных для рондо повторов. Музыка Малера не используется фрагментарно, она мыслится как непрерывный на протяжении всей III части контрапункт, который лишь периодически «уходит под воду», накрываемый волнами развития иного материала, а затем вновь и вновь «всплывает» в соответствующих местах собственного, как бы не прерывавшегося развития. Внешне узнаваемая структура рондо разворачивается в особом «стереофоническом» пространстве.

Итак, основной задачей данной главы станет некоторое приближение к пониманию таких проблем музыкального формообразования, которые рождены практикой композиторов,

¹ Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы. - М., 1973. - С. 402.

² Шнитке А. Третья часть «Симфонии» Л.Берио. Стилистический контрапункт. Тематическое и формальное единство в условиях полистилистики. Расширение понятия тематизма. (Рукопись).

116

намеренно далеко отклонившихся от «столбовой дороги». Мы сконцентрируем внимание в первую очередь на явлениях, относительно которых Э. Кршенек писал: «Очевидно, что для этой музыки не подходят такие понятия, как «тема», «развитие», «разработка» и, в конце концов, такие всеобщие категории, как «контрапункт», «полифония» и подобное»¹. Поскольку эта фраза заимствована из статьи под названием «Что такое серийная музыка?», вернемся для начала к уже ранее рассматривавшимся, но под другим углом зрения, явлениям.

Ведя речь о музыкальном структурализме, мы отмечали проблему расхождения видимого и слышимого. Музыкальная ткань А. Веберна, например, графически строго выстроенная по принципу канона, на слух не воспринимается как имитационная полифония. На первый план восприятия выведены иные признаки, важнейшей координатой фактуры стала «диагональ»: элементы музыкальной ткани оказываются разведенными в звуковом пространстве благодаря особой роли невысотных параметров, прежде всего тембра. Перед нами, таким образом, принципиально новый тип синтаксической организации. Но при этом Веберном настойчиво декларируется приверженность к классическим формам, а в собственной музыке указываются параллели с их основными функциями: «Ряд в его первоначальном виде играет теперь такую же роль, как раньше «основная тональность», «реприза» естественно возвращается к нему. Мы «кадансируем» в том же тоне! Эта аналогия с более ранними структурными принципами поддерживается совершенно сознательно, и таким образом опять становится возможным перейти к более крупным формам»².

В суждениях такого рода Веберн неукоснительно следует по стопам А. Шёнберга, в этом проявляются общие установки Нововенской школы. Один из учеников Веберна, Ф. Гершкович, ставший в 60-е гг. духовным наставником многих неконформистски настроенных советских композиторов (среди них А. Волконский, А. Шнитке, Э. Денисов, С. Губайдулина, В. Суслин и др.), продолжал развивать эти же мысли. Называя додекафонию «тональностью в состоянии невесомости»³, Гершкович утверждал, что «додекафоническая система находится в том же положении относительно тональной системы,

¹ Цит. по: Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. — С.164.

² Веберн А. Лекции о музыке. Письма. — С.79.

³ Гершкович Ф. О музыке. — С.215.

в котором тональная система находилась относительно семиладовой системы средневековья»¹. Отсюда и аналогичные веберновским прямые параллели: «Взаимоотношениями серийных транспозиций воспроизводятся взаимоотношения ступеней тональной системы»².

Рассматривая ранее этот вопрос в связи с проблемой композиторского метода, мы уже познакомились с резко критической по отношению к Шёнбергу позицией П. Булеза. В более спокойном тоне, но по существу сходно выражал по этому поводу свои мысли и Д. Лигети: «Можно сказать, что Стравинский применяет обычный материал при новом способе работы с ним, в то время как у Шёнберга новый атональный материал заключен в весьма традиционный музыкальный процесс»³. В этой цитате обратим внимание на затронутую проблему соотношения *формы* и *материала*, на которой имеет смысл теперь остановиться специально.

В современном искусствознании *форма* чаще всего мыслится как парная категория, но если прежде вкупе с ней фигурировало, как правило, *содержание*, то теперь чаще ведется речь о паре *форма — материал*. На первый взгляд произошло лишь возвращение к исторически более раннему представлению: двуединство формы и материала обсуждалось еще Аристотелем и Платином. Фактически же в этом скорее следует видеть уточнение категории *содержания*, введенного в научный обиход Г. Гегелем, но введенного, что важно, не в качестве парной категории, а в качестве элемента триады: «Содержание имеет, во-первых, некоторую форму и некоторый материал, принадлежащие ему и существенные для него; оно их единство. <...> Содержание, во-вторых, — это то, что тождественно форме и материи, так что форма и материя суть как бы лишь безразличные внешние определения. Они положенность вообще, которая, однако, в содержании возвратилась в свое единство или в свое основание»⁴.

«Изолированное» обсуждение связи *формы* и *содержания* в советской эстетической и философской литературе, как известно, стало инструментом искоренения «формализма» в искусстве, что, в свою очередь, привело к вульгаризации сложной научной проблемы. Единство же *формы* и *материала* как

¹ Гершкович Ф. О музыке. — С.246.

² Там же. - С. 214.

³ Цит. по: Blick in die Zeit // Melos, 1971. Н.5. S. 213.

⁴ Гегель Г. Наука логики. — М., 1971. - С. 83.

некое *содержание* художественного высказывания — это именно то, что обычно и волнует истинных художников. И подтверждение тому можно обнаружить в словах самых разных по устремлениям композиторов:

«Форма всякого произведения тесно связана с материалом, из которого она строится. Смотря по тому, из дерева или камня вы будете строить дом, форма этого дома будет разная, хотя каждый материал заключает *in potentia* бесконечное число форм, но он в то же время полагает определенные границы этим формам» (С. Танеев)¹. «Музыкальная форма есть результат логического обсуждения музыкального материала» (И. Стравинский)².

Можно вспомнить тут и уже цитировавшуюся ранее фразу К. Штокхаузена — «материал и форма являются одним и тем же». В этом отождествлении подчеркнута качественно новая связь разных граней творчества, в особенности проявляющаяся при попытках добиться соответствия формы целого исходному звуковому материалу. Именно такая задача во весь рост встает перед композитором в *сонорной* музыке, применительно к которой действительно не работает весь традиционный терминологический аппарат. Сонорная музыка может послужить и убедительной иллюстрацией несовпадения видимого и слышимого: детально выписанные партитуры, визуально воспринимаемые как полифоническая ткань, для слуха оказываются недифференцированным красочным звуковым потоком с неуловимо меняющимися характеристиками. Сонорная музыка открыла новую область музыкального языка, выразилась в появлении особой техники — «сонорики».

В главе 2 данной книги приводилось развернутое высказывание С. Губайдулиной, в котором сонорное сочинение Д. Лигети «Атмосферы» было представлено как начало новой эпохи в истории музыки — эпохи «хорошо темперированной сонорности» (П. Мещанинов). С этого момента композитор сознательно проник в микромир звука, исследуя его природу. Причем впервые он получил возможность сделать это посредством электронных приборов, и неудивительно, что техника сонорики получила особое развитие именно в сфере электронной музыки.

¹ Сергей Иванович Танеев. *Личность, творчество и документы его жизни*. — М., 1925. — С.74.

² Стравинский И. *Диалоги*. — С. 227.

На первых порах обретение нового материала застало композиторов врасплох: как и нововенцы, они стали «примерять» его к относительно привычным композиционным схемам. Это свойственно, в частности, весома заявившим о себе в 50-х гг. польским композиторам — К. Пендерецкому, В. Лютославскому, Г.М. Гурецкому, К. Мейеру и др. И все же нет, видимо, резона в корне отвергать этот путь, — в нем заложена своя историческая закономерность и на нем тоже достигаются высокие художественные результаты. Интересное обоснование такой позиции дал Ю.Н.Холопов: «„Сонорная музыка“ <...> сама по себе никак не связана с классическими формами, — пишет он, — но всегда является свободной фантазией, сочиняемой автором композиции «формой в воздухе» <...> Содержание музыки и даже сама ее интонация подчас новы настолько, что прежние формы, выросшие на основе совершенно иного интонационного материала, были бы чисто внешним расположением материала, чистой схемой, а не формой. Показателен «Трен» Пендерецкого: по внешним очертаниям он может быть понят как сонатная форма, но содержание его столь чуждо классической тональной интонационности, что форма как сонатная совершенно не воспринимается»¹.

Вывод Ю.Н. Холопова в итоге таков: «Именно потому, что никакие классические формы *не имеют отношения* к интонационной сущности новых форм, они *не противоречат* друг другу» а следовательно, могут и свободно соединяться вместе»².

Принципиальная нерядоположность классических и «новых» форм и — как следствие! — возможность их свободного соединения в одном художественном тексте — парадоксальный момент в аргументации Ю.Н.Холопова. По крайней мере вся предшествующая история музыки не дает нам подобных примеров. И закономерное стремление к непротиворечивой гармонии в отношениях *формы* и *материала* было со временем проявлено композиторами также и в сфере сонорной музыки. Наиболее последовательно продвигались в данном направлении представители так называемой «спектральной школы». Основоположниками этой ныне уже распространившейся

во многих странах школы стали французские композиторы, образовавшие в 70-х гг. творческую группу под названием «L'Itineraire» (группа «Маршрут»), во главе с Ж. Гризе,

¹ Холопов Ю. Хрестоматия по гармоническому анализу: Ч. 3. - М., 2004.

² Там же.

120

Т. Мюраем и Ю. Дюфуром. Члены этой группы, уже в начале своей совместной деятельности получившие горячую поддержку О. Мессиана, разработали целостную концепцию художественной формы, основанную на использовании в музыкальной композиции порождающих свойств звукового материала¹. Исходной моделью формы на всех ее масштабных уровнях стал *спектр звука*, закономерности которого, точно зафиксированные приборами, отражает *сонограмма* — особый графический текст, позволяющий исследовать звук в динамике его развития, от фазы атаки до полного затухания. «Жизнь звука», таким образом, может быть представлена как модель музыкальной формы, обретающей особую пространственную организацию.

Существенно, что, начиная свою работу в окружении электронных приборов, композитор в дальнейшем, при сочинении спектральной музыки, волен оперировать не только синтезаторами, но и обычным симфоническим оркестром, применяя при этом соответствующую технику инструментального письма. Ж. Гризе называл этот метод «инструментальным синтезом» или «структуризацией тембров в инструментальной музыке». Фактически возникла принципиально новая техника оркестровки, детально разработанная теоретически и продемонстрированная на практике многими художественно полноценными произведениями. Наибольшей известностью среди них пользуется оркестровая пьеса Гризе «Parties» («Обертоны»), являющая собой целую энциклопедию приемов спектральной техники. Исходной моделью для данной композиции послужил звук *Е* большой октавы в тембре тромбона. Из сонограммы этого звука выведены решительно все элементы музыкальной формы. Особый ритм этой формы задан волнами напряжения и разряжения в характере звучания, маятникообразным движением в сторону прояснения или замутнения спектральной структуры (в терминологии Ж.Гризе — *гармонического* либо *энгармонического* спектра).

¹ Сама эта идея, можно сказать, носилась в то время в воздухе, привлекая к себе внимание самых разных композиторов. Приведу в качестве примера высказывание С. Губайдулиной: «Структура должна быть найдена из звукового феномена, исходя из самого материала данного сочинения. Новое отношение к звуку основано на внутреннем строении самого звучания. Исходя из свойств звука, можно найти и структуру сочинения». (Цит. по: *Спасов Б. Систематика методов сочинения в творчестве композиторов социалистических стран. Дипломная работа. - МГК им. П.И.Чайковского, 1975. - С. 4.*)

121

По аналогии с известным выражением Б. Асафьева «форма как процесс», в таких случаях можно обсуждать «процесс как форму», обнаруживая в этом процессе закономерности, заложенные в самой природе. Музыкальное формообразование, таким образом, перешло на нериторическую основу, стало отражением принципов эволюции живой материи, цикличности природных явлений и т.п. Соответственно понятию «развитие» возвращается его оттесненный учением о риторике смысл: движение от элементарного к сложному, от аморфности к структурности, от эмбриона к жизнеспособному организму.

Такая тенденция, разумеется, заявляла о себе и задолго до появления сонорной музыки, и подтверждающие это примеры могут быть самыми разными. Ч. Айвз в сонатах и симфониях многократно воплощал особый неклассический принцип тематического развития. Его суть в поэтапном структурировании заведомо известных американскому слушателю тем возрожденческих духовных гимнов и популярных маршей и песен, которые постепенно складываются из конгломерата своих отдельных интонационных оборотов. Если классическая (риторически организованная) форма предполагает изначальное предъявление темы как тезиса, подлежащего дальнейшему развитию (анализу), то в данном случае структурно оформленная тема появляется как резюме, как итог развития.

Подчеркну, что заведомой известностью тематизма определяется в данном случае особая коммуникативная ситуация, обеспечивающая активную направленность слушательского восприятия. Подобная же ситуация является характерной для джазовой импровизации, в которой музыкант иногда сразу приступает к «развитию», обоснованно рассчитывая, что искушенный в

джазе слушатель и без подсказки догадается, какая из популярных мелодий положена в основу импровизации. Аплодисменты, вспыхивающие в зале после первых же тактов музицирования, являются подтверждением ясности для публики намерений музыканта. Тема импровизации проводится в основном своем виде лишь в самом конце выступления, становясь знаком его завершения. Родственная коммуникативная ситуация определяет и особенности формообразования в баховских хоральных кантатах. Характерным их признаком является *schlichter Choral* (простой хорал) — тема, данная в конце сочинения как итог длительного и предваряющего ее появления варьирования.

122

Экспонирование канонизированной темы протестантского хорала не требуется в начале кантаты именно в силу ее подразумеваемой общеизвестности. Появление же темы хорала в простейшем аккордовом изложении в последней части кантаты не просто является знаком окончания, но и несет важную этическую функцию: в конце церемонии богослужения прихожане присоединяют свои голоса к звучанию профессионального церковного хора, символически приобщаясь тем самым к Царству Небесному.

Следует заметить, что в современной музыке неклассический принцип «обращенного тематического развития» не исключает сохранения внешних признаков классической музыкальной формы. Пример такого рода мы находим в I части Второй симфонии Б. Чайковского, драматургический замысел которой связан с закономерным появлением в репризе сонатной формы четырех цитат из известных классических произведений. Три цитируемые композитором темы готовятся на протяжении всего предшествующего развития, еще одна естественным образом вытекает из интонационного развития в связующем фрагменте, помещенном между цитатами. Идея постепенного собирания разбросанных в партитуре кратких интонаций в структурно оформленную тему подсказана слушателю еще в заключении экспозиции, способствуя его ориентации в последующих событиях.

Иная коммуникативная ситуация связана с музыкальными произведениями, в которых выращиваемая тема представляет своего рода «неологизм»¹ и слушатель не знает заранее, какова же конечная цель предначертанного ему композитором пути. «Тезис» не вынесен за скобки, он отсутствует в принципе. Мотивировка выбора художественных средств нередко обретает при этом философский оттенок; процессы, постигаемые человеком в живой природе, становятся моделью развития и в музыке. Отмечая это, В.Н.Холопова пишет о новом типе музыкально-драматургического мышления, «когда композитор словно искусственно моделирует

¹ Основание для употребления подобной метафоры дают наблюдения над современной композиторской практикой. В частности, М. Кагель в сочинении «Анаграммы» воспользовался методом «аналитической трансляции» (термин композитора) для выведения новых слов из имеющихся звуков. Обыгрывание в музыке абсурдистских диалогов из несуществующих слов характерно и для других композиторов, заинтересованно отнесшихся к идеям и достижениям структурной лингвистики.

123

естественную спонтанную импровизационность (в духе народного музицирования), благодаря чему вместо традиционного, заданного изначально тематического материала и формы-композиции как постройки по авторскому «инженерному проекту» возникает «стихийный» процесс, подобный биологическому росту живого организма из первичной клетки»¹. Моделью тематического развития в музыке может стать и сам процесс мышления, непредсказуемого движения мысли: «...музыка, — пишет В.В.Медушевский, — способна модельно воспроизводить непроизвольно развертывающийся процесс спонтанного мышления, не ориентированного на необходимость его выражения в упорядоченном виде (как в случае повествовательной драматургии), — так возникает медитативная драматургия, наиболее ярко представленная в симфоническом творчестве Шостаковича»².

Примером музыки такого рода может послужить Третий фортепианный концерт Р. Щедрина, который имеет подзаголовок, сразу же настраивающий слушателя на ожидание неординарного композиторского решения: «Вариации и тема». Тема концерта и в самом деле возникает в результате длительного процесса накопления ее интонаций, подспудно происходящего в условиях жесткого столкновения разных драматургических сфер. Эти интонации постепенно складываются во все более крупные по масштабу хоральные эпизоды, контрастирующие окружающему материалу и подготавливающие появление итоговой темы как закономерного логического

обобщения. Развитие, таким образом, расчленяется на ряд этапов, представляющих устремление к очередной кульминации, неожиданно прерываемой отстраненно звучащим хоралом. Завершающая концерт Тема подчеркнута неэкспозиционна: такая тема не может быть положена в основу нового круга развития, — это не тезис, а резюме, не эпиграф, а эпилог (если не эпитафия!). Тема отделена от предшествующих вариаций основательной цезурой и сама распадается на обособленные цезурами строфы, каждая из которых начинается

¹ Холопова В. Типы новаторства в музыкальном языке русских и советских композиторов среднего поколения // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. - М., 1982. - С. 161.

² Медушевский В. О музыкальных универсалиях // С.С.Скребков. Статьи и воспоминания. - М., 1979. - С. 202.

ТЕМА

43 **Rubato, ma tempo Sostenuto** (♩ = ca 66-72)

(p) legato

The musical score for the 'TEMA' section consists of five systems of staves. The first system (measures 43-48) is marked 'Rubato, ma tempo Sostenuto' and '(p) legato'. The second system (measures 49-54) continues the melody and bass line. The third system (measures 55-60) features a forte (f) dynamic and a crescendo leading to fortissimo (fff). The fourth system (measures 61-66) includes a piano (p) dynamic marking. The fifth system (measures 67-72) concludes the piece with a fermata on the final chord.

The musical score consists of five systems of staves. The first system (measures 44-45) shows a piano introduction with a melodic line in the right hand and a more active line in the left hand. The second system (measures 46-47) continues the melodic development. The third system (measures 48-50) features a sustained chord in the right hand and a melodic line in the left hand. The fourth system (measures 51-53) shows a melodic line in the right hand and a sustained chord in the left hand. The fifth system (measures 54-56) features a melodic line in the right hand and a sustained chord in the left hand. The score includes various dynamic markings such as *fff*, *ff*, *f*, *mf*, *p*, and *ppp*, as well as articulation marks like *Con Ped.* and *larga*. The tempo marking *molto* is also present.

126

с вершины-источника и, как глубокий вздох, истаивает в никнущих секундовых интонациях. Смысл такой концовки определяется драматургической идеей сочинения, которую М.Е.Тараканов образно охарактеризовал как «поиск утраченной Гармонии». Обреченная ирреальность этой Гармонии вытекает и из самого характера Темы, исполняемой оставшимся наедине с собой солистом, и из событий, непосредственно предшествовавших ее появлению. Сам автор так объясняет смысл этого момента: «Последняя вариация несет определенное слуховое противоречие — несмотря на диссонантность звучания, тема предстает перед слушателем уже без изменений. Но она, подобно вазе, словно раскололась на множество мелких кусочков, которые солист затем «склеивает» воедино»¹.

Направленность композиционно-драматургического развития, как видим, может приобретать некое дополнительное значение, и в особенности в тех случаях, когда знакомые функции

классической музыкальной формы себя уже не проявляют. Здесь, впрочем, можно заметить и прямую преемственность новых форм от форм классических: меняются лишь средства обеспечения векторной направленности развития. Средствами такого рода, знакомыми по классическим формам, были ритмическая диминуция и редукция, «фак-

¹ Цит. по: Тараканов М. Творчество Р. Щедрина. - М., 1980. -С. 214.

127

турное *crescendo*) (постепенное подключение голосов, педалей, дублировок), структурная прогрессия и регрессия (разрастание или сжатие разделов формы, в частности репризных), динамическая (громкостная) волна. В новых формах мы встречаем и иные приемы. Рассмотрим некоторые из них.

Если «классические» диминуция и редукция основаны на кратном делении длительностей (переход от целой ноты к половинной, затем к четвертной, восьмушке и т.д.), то теперь характерной становится ритмическая волна, воспринимаемая как плавное *accelerando* или *ritardando*. Фактически мы имеем дело с точно выписанной композитором агогикой, выразительным средством, прежде отдававшимся «на откуп» исполнителю. Такие ритмические *прогрессии* или, как их еще называют, *квантитативные ряды* могут охватывать краткое построение или достаточно протяженный раздел формы.

Примерами могут служить начало III части «Музыки для струнных...» Б. Бартока и № 6 из «20 взглядов на Младенца Иисуса Христа» О. Мессиана. Широкое распространение в современной музыке получили приемы, перенесенные из искусства слова — *аддиция* и *логогриф*. Они тоже стали средством обеспечения векторной направленности формы, причем порой и в весьма протяженных по масштабу ее разделах. Ранее уже упоминался скрипичный концерт С. Губайдулиной «Offertorium», примечательная особенность формообразования в котором — имеющий особое символическое значение логогриф (постепенное отсечение крайних звуков цитированной баховской темы при ее многократных повторениях). Примером мыслимого символически применения аддиции можно считать сочинение И. Стравинского «Потоп», где постепенное собирание всех звуков додекафонной серии, при каждом ее повторении, связано с образом заливаемой водой земли. Аддиция лежит и в основе индивидуального метода композиции Ф. Гласса, который в 1974 г. в сочинении под названием «Музыка в двенадцати частях»¹ продемонстрировал новые возможности репетитивной техники. Главное здесь заключается в направленном расширении паттернов путем их масштабного разрастания, добавления новых голосов, новых инто-

¹ Анализ этого сочинения содержится в опубликованной в русскоязычном переводе статье К. Байера «Репетитивная техника. История и эстетика „минимальной музыки“» (Сов. музыка. 1991. № 1).

128

национных элементов, что определено Глассом как *additive process* (процесс прибавлений). «Фактурное *crescendo*» в современной музыке нередко предстает как форма динамической (в широком смысле слова) волны, выстроенная посредством целого комплекса специфических технических приемов. Хорошим примером такого рода, демонстрирующим возможности техники сонорики, может послужить картина «Затмение» из балета Б. Тищенко «Ярославна». Вся эта картина в музыкальном отношении представляет собой постепенное разрастание полутонового кластера, опускающегося из вершины-источника подобно черной тени, заволакивающей землю. Тонкий, отрешенно-зловещий звук органа, ширясь и усиливаясь, перерождается в конце картины в неудержимый, всеподавляющий грохот. При создании этого «элементарного», почти нерасчленимого слухом сонорного эффекта композитором использован сложный комплекс точно рассчитанных средств.

Регистрово-динамическая прогрессия у органа — это лишь канва процесса, главное же осуществляется в постепенно добавляемых в зоне кластера голосах. Всю картину пронизывает ритм оцепенелого движения, по инерции продолжающегося после внезапно прервавшейся картины «Начало похода».



Вначале это чисто хореографический (визуально воспринимаемый) ритм, затем на его основе в завоеванном диапазоне органного кластера рождается мелодическая попевка, напоминающая стон-причитание. Затаенная сила этой попевки сказывается в противоречии низкого уровня

динамики (*pp*) и напряженного тембра кларнета-пикколо. Вторя ей, поочередно вступают два обычных кларнета, каждый на полтона ниже предыдущего. С этого начинается крупная часть картины, построенная по одному принципу: с каждым повторением ритмоформулы, расширяя регистровый диапазон, подключаются новые инструменты, причем способ подключения не остается неизменным. Если кларнеты сразу «застывали» каждый на своем высотном уровне, то гобои, флейты, трубы и валторны, исполнив свое первое звено, сами потом опускаются на полутон ниже, освобождая место для включения нового инструмента на том же самом высотном уровне.

129

Кларнеты со временем также уходят с «поверхности» кластера, освобождая место более пронзительным флейтам. Последними на мелодико-ритмическом оstinato вступают тяжелая медь и ударные, причем пульс подключения здесь ускоряется (ц. 122-123). В этот момент достигается динамический максимум — почти полный состав оркестра на *ff* и подключившийся второй орган. Далее начинается качественно новая фаза развития. Напряжение продолжает расти, но приобретает уже иной характер. Логику дальнейшего музыкального развития можно определить как «изживание темы», выражающееся в постепенном отсоединении оркестровых голосов от оstinato, также начавшемся сверху вниз и представляющем собой поочередный переход инструментов на свободно-алеаторические партии. Момент этого перехода композитор стремится сделать заметным, сопровождая его всякий раз динамическим указанием *fff*. Одновременно с этим «по следам» первого устремляется новый кластер у струнных инструментов, уже не связанный с мелодико-ритмическим оstinato.

Все это приводит к постепенному размыванию и ритмического каркаса, который в конце концов остается у одних ударных. Так исподволь утверждается новое качество звучания. Нарастающая «суматоха» в группе деревянных духовых, глиссандо у медных, струнных и арф способствуют созданию эффекта всеобщих стенаний.

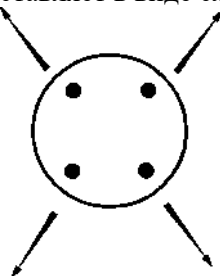
Внезапный обрыв этой кульминации (ц. 126) — начало заключительного раздела картины, где постепенно затихает, выравнивается, как судорожно бившееся сердце, ритмическое движение ударных и низких струнных инструментов, прерываемое «вздохами» флейты-пикколо и флажолетов скрипок.

Форма динамической волны дает возможность для взаимодействия разных видов композиторской техники. В сочинении Н. Корндорфа «Ярило» (1981), длительностью около 20 минут, вектором является развитие от однозвучия до двухоктавного кластера, от семиступенного лада до полной хроматики. При этом использован большой арсенал приемов — фактурных, ритмических, регистровых, динамических. Чисто сонорная кульминация, символизирующая сияние восходящего солнца, приветствуемого гомоном птичьих голосов, в заключении пьесы «уводится» оригинальным приемом микширования звука. Данное сочинение может рассматри-

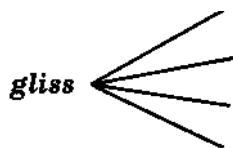
130

ваться и как причастное к эстетике минимализма: на всем его протяжении выдерживается вибрирующий устой — E-dur, в котором постепенно усиливается сияющий, экстатический характер.

Векторная организация формы в современной музыке бывает связана и с особыми, предписанными композитором приемами ее исполнения. «Антифоны» для струнного квартета С. Слонимского — это сочинение, представляющее собой путь, в буквальном смысле **пройденный** исполнителями от пространственной разобщенности (на обычном месте вначале находится один виолончелист, остальные музыканты играют за сценой) к пространственному «консонансу» — традиционному расположению квартета. Любопытно, что именно в этот же столь академический жанр привнесла сходные элементы инструментального театра С. Губайдулина. Структуру своего струнного квартета она графически представляет в виде следующей схемы:



«Все четыре инструмента, — поясняет автор, — вступают в разные взаимоотношения друг с другом. Основная идея состоит в *постепенной дезинтеграции*, отчуждении друг от друга. В структурном плане это выявляется в идее расширения <...> Квартет представляет собой ряд вариаций — варьирование пауз, длины звуков, взаимоотношений функций и т.д. «Тема» квартета начинается со звука *gis* у всех инструментов с увеличением и суживанием вибрато. «Тема» заканчивается глиссандо:



131

Уже здесь присутствует основная идея сочинения — дезинтеграция инструментов¹. Идея дезинтеграции многогранно представлена в данном сочинении, она обыгрывается в том числе и сценически: в заключительной вариации исполнители расходятся по углам сцены, демонстрируя безуспешность попыток совместного музицирования (играют при этом одновременно, но в разных темпах). «Все должны закончить по-разному, — указывает автор. — При каждом новом исполнении конец будет различным». Ряд вышеприведенных музыкальных примеров свидетельствует об интересной тенденции, проявившейся в музыке, обнаруживающей новые, неклассические принципы формообразования. Речь здесь об особой *семантике приема*, о насыщении чисто конструктивного, казалось бы, момента символическим, немusикальным смыслом, предполагающим активизацию ассоциативного мышления у слушателя. Причем наиболее интересны не внешне-изобразительные, а философски углубленные ассоциации, затрагивающие сущностные стороны бытия. «Жизнь — есть сопротивление энтропии, и в музыке это можно довести до логического конца». Этой фразой Н. Каретников комментировал композиционную основу своего концерта для духовых инструментов. Форма рондо выстроена здесь таким образом, что рефрены образуют линию конструктивных преобразований материала, а эпизоды — линию деструктивных. Нечто похожее уже встречалось нам при анализе «Оды» Э.Денисова. В данном же случае перед нами образец своего рода «перекрестной» композиции, стержнем которой является взаимодействие двух разнонаправленных векторов. Названия некоторых музыкальных произведений сами подсказывают такую заложенную в них структурную основу: «Kreuzspiel» («Перекрестная игра») К.Штокхаузена, «In Croce» («Крест-накрест») С.Губайдулиной, «Incontri» («Встречи») Л.Ноно, «Crescendo e Diminuendo» Э.Денисова. В каждом из перечисленных произведений наличествует особый, предусмотренный композитором немusикальный смысл. «Kreuzspiel» Штокхаузена, в частности, это манифестное сочинение, написанное в 1951 г., почти одновременно со

¹ Из авторского комментария к сочинению перед одним из его исполнений.

132

«Структурами» П. Булеза. Интересно, что и в нем есть «поклон» О. Мессияну: использован ритмический ряд из тех же «Ритмических этюдов». Космогоническая концепция мироздания — область постоянных размышлений Штокхаузена, непосредственно отражающихся в его творчестве. Идеи фундаментальной периодичности Космоса, обратимости Времени и связи Времени и Пространства — все это имеет прямое отношение к форме «Kreuzspiel», вплоть до конкретных ее деталей. В подробном авторском анализе сочинения постоянно встречаются комментарии такого рода: «Идея пересечения феноменов Времени и Пространства представлена в трех стадиях. В первой стадии фортепиано начинает в крайних регистрах и через регистровое пересечение постепенно вводится в действие 6 верхних и 6 нижних тонов, а затем все это обращается в противоположное движение, вновь достигая крайних регистров фортепиано»¹. Сложнейшая многопараметровая композиция символически отражает даже трансцендентную идею Бога как «сверхпринципа»: центр структуры нигде не показан, но именно он организует все связи.

Если векторный принцип организации формы в современной музыке имеет достаточно очевидные аналоги в музыке классической, то значительно более специфичен для музыки XX в. *модульный* принцип формообразования. Он также подразумевает возможность целостного охвата всего текста

произведения, особо акцентируя при этом структурное единство на всех масштабных уровнях формы.

Сама идея модуля как первоэлемента структуры, как зародышевой пропорции, пронизывающей все уровни конструкции, разумеется, не нова и не является прерогативой музыки. Модулем, к примеру, можно назвать большемерный кирпич, размеры которого лежат в основе всех архитектурных пропорций (включая декор) православных храмов, построенных в стиле «московского барокко». Однако выведение эмпирически освоенной идеи на уровень всесторонне проработанной универсальной концепции — это достижение именно XX в. И особую роль здесь сыграла книга знаменитого французского архитектора Ле Корбюзье «Модуль». Этот манифест-трактат оказал значительное влияние на развитие событий даже дважды: сперва в прямом предназначении, в архитектурном

¹ Цит. по: Woerner Karl H. Stockhausen. Life and Work. - Berkeley; Los Angeles, 1976. - Pp. 30-31.

133

конструктивизме 20-30-х гг., затем — в проекциях на другие области художественного творчества после публикации книги целиком в 1950 г. во Франции. Характерно, что во вступлении к книге много говорится о музыке, ее приоритете в модульной организации. И неудивительно, что труд Ле Корбюзье, опубликованный в тот самый «час X», завладел умами многих композиторов и стал для них своего рода мостом между первой и второй волнами авангарда. Девиз книги, с которого она начинается и который неоднократно повторяется на ее страницах — «Стандартизация: достичь статуса закона, открыть принцип, способный служить правилом». Этим путем, как мы уже знаем, продвигался от *метода* к *системе* и музыкальный структурализм середины века.

Прямым отголоском мыслей Ле Корбюзье являются, в частности, такие определения Штокхаузена: «Морфология — непрерывное пребывание среди зародышевых пропорций». Речь идет о «круговой организации, которая требует способности держаться в центре пропорционирования ядер, не выпадать из него. Наша перспектива: сочинять импровизацию в избранном поле пропорций»¹.

Модульная система композиции лежит и в основе спектральной музыки. Метод «инструментального синтеза» (по Гризе) основан на изоморфизме *микрофонии* и *макрофонии*, то есть на подобии природного спектра отдельно взятого звука и производного от этого спектра оркестрового звучания. Иначе говоря, модулем искусственно структурированного звука является естественный звук. Отсюда и совершенно особые контуры музыкальной формы. Характерно замечание Ж. Гризе по поводу его сочинения «Modulations»: «Формой этой пьесы является история тех звуков, которые ее, историю, составляют».

Из этого, в свою очередь, можно заключить, что чрезвычайно существенный для классико-романтической музыкальной формы вопрос **структурной иерархии**, сохраняя и в XX в. немалое значение, зачастую наполняется совсем иным смыслом. Исходное условие для выстраивания структурной иерархии формы связано с сегментацией текста, и в музыке классической традиции была выработана целая система факторов членения, обеспечивающая тонкие градации весомости цезур. Ранжирование классико-романтических форм опирается на

¹ Stockhausen K. Weberns Konzert für neun Instrumente op. 24 // Texte...- Bd. I.-S. 26.

134

четкое представление о нормативных уровнях взаимного контрастирования составляющих их разделов.

В XX в. сегментирование текста музыкального произведения может быть чрезвычайно условным. Проблема сложного соотношения дискретности и континуальности заключается не только в уже ранее обсуждавшемся противоречии видимого и слышимого. Субъективный фактор в слушательской оценке членения музыкальной формы порой специально предусматривается композитором. Этим, в частности, отличается концепция «*момент-формы*» Карлхайнца Штокхаузена. Форма такого рода по природе своей является бесконечной, в ее основе — принцип составленности из фаз развития различной протяженности — *моментов*. Под этим термином Штокхаузен подразумевает то или иное событие, взятое в единовременности. Индивидуальная характеристика *момента* сохраняется некоторое время, после чего появляется другой *момент* и так далее. В режиме «некритического слушания» момент-форма предстает как своего рода «сейчас-форма», — как пишет Штокхаузен, «ощущение момента приходит к каждому слушателю индивидуально и непостоянно»¹.

Сегментация текста музыкального произведения на основе неклассических функций формы, естественно, влечет за собой и потребность в особой терминологии. Композиторы сами ввели в обиход ряд новых терминов, обсуждая свою музыку: *сегмент, секция, фаза, форманта* — у Булеза; *момент, группа* — у Штокхаузена; *метабола* — у Ксенакиса и т.д. И думается, это более целесообразный путь осмысления новых принципов формообразования, нежели попытки расширительно трактовать традиционную терминологию. В музыковедческих работах встречаются, к примеру, такие термины, как «сверхмотив», «супермотив», «супермотивная форма» и т.п. Понятно, что классическое понимание *мотива* при этом остается далеко в стороне. Одним из первых с этим столкнулся, прокладывая новые пути в музыкальном формообразовании, К. Дебюсси, который писал: «Я хотел бы достичь, и я достигну, наконец, того, чтобы музыка действительно избавилась от мотивов и строилась, скорее, на одном постоянном мотиве, течение которого ничто не прервет»

¹ Stockhausen K. Texte... - Bd. I. - S. 21.

135

и который никогда не повторится. Тогда развитие формы будет логичным, уплотненным и дедуктивным»¹.

Форма-поток, представляющая струящееся бесцельное развитие, в котором при этом неуловимо сменяются фазы состояний-длений, это характерная для музыки XX в. новация². Это то самое «хорошо забытое старое», которое пришло в ответ на достигнутый предел концентрации интонационных событий, приближение к которому неуклонно осуществлялось в музыке на протяжении нескольких последних веков. Достаточно сравнить интонационную наполненность, внутреннюю контрастность главных партий в сонатных формах Й. Гайдна, В. Моцарта и Л. Бетховена, чтобы оценить очевидность этого процесса.

В воспоминаниях Л. Друэ о встречах с Бетховеном приводится примечательная фраза великого композитора: «Порою мне кажется, что я схожу с ума, помещая в одном сочинении столько материала, сколько хватило бы для создания двадцати»³. Для сравнения поместим рядом самонаблюдение И. Стравинского: «Я знаю, что некоторые разделы «Агона» содержат втрое больше музыки на один и тот же отрезок времени, чем некоторые другие мои вещи. Естественно, что новые требования более внимательного вслушивания меняют временную перспективу»⁴. Вышеупомянутый предел концентрации интонационных событий мы встречаем в музыкальных *микроформах* — особом типе структур, «балансирующих» на грани синтаксиса и композиции. В масштабе времени, соответствующем восприятию синтаксических грамматик (в объеме оперативной памяти), обнаруживают себя процессы, характерные для широкого разворота музыкального развития (предполагающие включение механизма долговременной памяти), для формы-

¹ Цит. по: Кюрегян Т. Новые формы изложения в музыке советских композиторов 60-70-х гг. // Теоретические и эстетические проблемы советской музыки. Сб. научных трудов МГК им. П.И. Чайковского. — М., 1985. — С. 27.

² Приведу характеристику, данную К. Штокхаузеном одному из своих наиболее известных сочинений: «„Контакты“ являются целым, исполняемым как непрерывно текущее единство, и не подразделяются на предложения, большие разделы, как симфония Брукнера с ее цезурами, паузами для отдыха» (Stockhausen K. Momentform // Texte... - Bd. I. - S. 194.

³ Цит. по: Thayer A.W. Ludwig van Beethovens Leben. Hrsg. Von H. Deiters und H. Riemann. - Bd. 2. - Leipzig, 1910. - S. 200.

⁴ Стравинский И. Диалоги. - С. 245.

136

композиции. Иначе говоря, логика композиционного уровня организации музыки «свернута» на синтаксический уровень, высшее отражается в низшем.

Здесь также возникает особая грань соприкосновения с традицией. Для того чтобы чутко уловить композиционную логику в отношениях элементов синтаксического уровня, эту логику нужно а priori хорошо знать. Здесь предполагается тот самый адорновский «слушатель-эксперт», воспринимающий музыку структурно. Форма не только складывается у него на глазах, но и безошибочно узнается по предыдущему опыту.

В микроформах принцип «всё — главное» определяет весомость каждого элемента ткани, каждого мотива. Именно так обстоит дело в музыке А. Веберна. «Здесь каждый вздох — как роман», — написал в предисловии к изданию веберновских «Багателей» А. Шёнберг. И встречавшаяся уже

нам фраза Веберна — «мы пишем именно в классических формах, они ведь не исчезли» — в данном случае может ввести в заблуждение. Отражение классических композиционных структур в его микроформах — это явление совершенно особого рода.

В классических формах ситуация, при которой мотив замещает собой тему, характерна для *развивающих* разделов. В разработках бетховенских сонатных форм направленность развития выражается в поэтапном разъятии темы на интонационные элементы, тема «сжимается» до мотива. В микроформах же XX в. мотив уже в *экспозиционной* фазе наделяется правами темы. В классических формах мотив может репрезентировать тему, то есть имеет место апперцепция, извлечение из слушательской памяти образа целостной, ранее экспонированной темы данного произведения. В микроформах подразумевается иное, они апеллируют к памяти об эталонах классической формы как таковой. Здесь мотив изначально возведен в статус темы.

Если подходить к этому с позиций жанра, то можно отметить появление в музыке XX в. нового типа миниатюры. Век романтизма оставил нам миниатюру как «остановленное мгновение», XX век — миниатюру как «микрокосмос». Адекватная слушательская установка — важнейшее условие для полноценного восприятия любой музыки. Так и здесь, повторю вслед за Стравинским, микроформы, предъявляя нам «новые требования более внимательного вслушивания, меняют временную перспективу». Убедиться в этом поможет анализ пьесы № 3 op.7 А. Веберна, помещенный в приложении VI.

137

Напомним, что задачей данной главы было лишь выборочное рассмотрение самых специфических для музыки XX в. проблем формообразования, коснусь в заключение вопроса о **классификации** музыкальных форм. Всеобъемлющей классификации, охватывающей единым оценочным критерием все формы XX в., не существует. Выстроить такую классификацию попросту невозможно — слишком разнопорядковые явления приходится соотносить друг с другом. Отдельные же области современного композиторского творчества охвачены относительно строгими классификациями, некоторые из них имеет смысл кратко охарактеризовать.

Можно выделить два уровня таких классификаций: один связан с выведением на первый план *техники*, другой — *метода* композиции. Отчасти эти уровни пересекаются, что определяется уже обсуждавшимся выше соотношением понятий *техника* и *метод*. Примером классификации музыкальных форм по видам используемой в них композиторской техники может служить предложенная К. Штокхаузен. Имея в виду прежде всего свою собственную музыку, Штокхаузен указывает 27 видов техники.

Классификация, совмещающая ориентацию на *технику* и на *метод*, была детально проработана Э. Денисовым¹. Обсуждая возможности техники алеаторики, он выделил три вида музыкальных форм:

1. Форма стабильна, но ее отдельные структуры мобильны.
2. Структуры стабильны, но их взаимоотношения в форме предполагают множественную реализацию.
3. Мобильны и структуры, и форма.

Примером ориентированной на собственную музыку композиторской классификации, опирающейся на понятие *метод*, может служить предложенная Я. Ксенакисом. Уже сами названия глав его книги² складываются в классификацию: 1-я: «Свободная стохастическая музыка»; 2-я: «Марковская стохастическая музыка»; 3-я: «Музыкальная стратегия»; 4-я: «Свободная стохастическая музыка с применением компьютера»; 5-я: «Символическая музыка».

¹ См.: Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. — М., 1986.

² Xenakis J. Formalised Music. Thought and mathematics in composition. -Bloomington-London, 1971.

138

Ксенакис приводит также интересную классификационную «Таблицу связи», в которой прослеживает путь своей мысли от «исходного принципа» через «метод реализации» к «музыкальным произведениям, созданным на основе данного метода».

Исходный принцип	Индетерминизм	Область совместного действия ("bi-pole")	Детерминизм	
Метод реализации	Свободная стохастика, материализованная в программе компьютера	«Марковские цепи»	Теория игр	Теория групп
Музыкальные произведения, созданные на основе данного метода	Analogie A. Analogie B. Syrmos	Achorripsis St/10-1, 080262 St/48-1, 240162 Atress Morsima— Amorsima	Duel Strategie	Akrata Nomos Alpha Nomos Gamma

Среднее звено этой таблицы, собственно и являющееся классификацией, позволяет говорить о различных типах *композиционных моделей*, лежащих в основе формы конкретных сочинений. *Метод* мыслится здесь как обособление в творческом процессе фазы «предкомпозиции», с характерной для нее сциентистской установкой мышления.

Пренебрегая привычным классификационным правилом единого критерия, можно, однако, поставить вопрос об *общей типологии* современных музыкальных форм. Так, в частности, поступает В.С.Ценова¹, выделяя пять логических ступеней выстраивания критериев музыкальной формы: 1) звуковой материал; 2) его интонационные свойства; 3) способы развития материала; 4) расположение материала во времени (его

¹ См.: Ценова В.С. О современной систематике музыкальных форм // *Laudamus*. — М., 1992.

диспозиция); 5) связь между элементами материала (стабильная или мобильная).

На этой основе формулируются соответствующие критерии систематики музыкальных форм: 1) тип звукового материала; 2) интонационные свойства материала; 3) тип процессуальности формы; 4) тип диспозиции формы; 5) степень стабильности музыкального текста.

В такую «мелкоячеистую классификационную сеть» действительно попадает практически вся современная творческая практика, что видно в предложенном В.С. Ценовой перечне:

1. По типу звукового материала различаются:

1.1. Формы с обычным музыкальным звуком (с определенными высотой, длительностью, также — тембром и громкостью).

1.2. Формы со звуками иного типа:

1.2.1. сонорными,

1.2.2. электронными (звуки электрогенератора), технически-модифицированными (звуки, препарируемые через специальную аппаратуру — магнитофон и усилители), конкретными (звуки окружающей среды, шумовые эффекты).

2. По интонационным свойствам материала различаются:

2.1. Тонально-тематические, то есть формы обычных параметров (традиционные формы гомофонной и полифонической музыки, в основе которых лежат факторы тональной функциональности, метроритма и тематизма).

2.2. Модальные формы, то есть исходящие из ладозвукорядных формул (попевки и др.).

2.3. Двенадцатитоновые, серийные формы.

2.4. Инопараметровые формы:

2.4.1. сонорные (выдвигается фактор тембра, основанный на определенной звучности),

- 2.4.2. ритмические (выдвигается фактор ритма),
- 2.4.3. динамические (выдвигается фактор динамики).
- 2.5. Формы с особым подходом к материалу: полистилевые, коллажные, алеаторные.

3. По типу процессуальности различаются:

- 3.1. Прерывные, складывающиеся формы (секционные, составные, состоящие из последования относительно самостоятельных разделов).
- 3.2. Непрерывные, развивающиеся формы (представляющие собой развитие одной данной мысли; также заключающие переход от одной мысли к другой, выведение побочной мысли из главной и их развитие во взаимодействии).

140

- 3.3. Отграниченные, замкнутые формы (с драматургической мотивировкой каждого момента формы, в особенности — окончания).
- 3.4. Неограниченные, открытые формы (непрерывно продолжающиеся, без определенного начала и предуказанной точки окончания).

4. По типу диспозиции различаются:

- 4.1. Формы, развивающиеся только по горизонтали — монодические (простейшие виды песен).
- 4.2. Формы, развивающиеся по горизонтали (и вертикали) — гомофонные (к ним относятся рондо, сонатная форма, сложная трехчастная и т.д.).
- 4.3. Формы, развивающиеся по вертикали (и горизонтали) — полифонические (к ним относятся формы фуги, канона, пассакалии).
- 4.4. Формы, развивающиеся по горизонтали, вертикали и в расслоенном пространстве — стереофонические (к ним относятся формы, использующие движение звука в пространстве в качестве ведущего фактора содержания).

5. По степени стабильности музыкального текста различаются:

- 5.1. Стабильные формы (с закрепленной связью между элементами композиции).
- 5.2. Мобильные формы (с незакрепленной, меняющейся от исполнения к исполнению связью между элементами):
 - 5.2.1. мобильные на уровне ткани (меняются отдельные элементы — ритм, мелодика, интонационный комплекс);
 - 5.2.2. мобильные на уровне общей структуры (вариантен порядок разделов формы).
- 5.3. Импровизированные формы:
 - 5.3.1. с заранее заданной структурой и материалом;
 - 5.3.2. без заранее заданных структуры и материала¹.

Есть основания согласиться с итоговым резюме В.С. Ценовой: «...только многоплановая систематика, предназначенная охватить и логически дифференцировать все современные музыкальные формы с учетом их разнородности, может отразить реальную ситуацию в области современного формотворчества и даже подсказать композитору новые пути творчества»².

¹ См.: Ценова В.С. О современной систематике музыкальных форм // *Laudamus*. — М., 1992. — С. 113.

² Там же.

141

Заключение

Подытоживая обзор основных особенностей музыкальной композиции XX в., следует вновь напомнить, что еще не обретаена та необходимая историческая дистанция, которая позволит естественно воспринимать его наследие как наследие *прошлого*. Картина музыкальной культуры XX в. как цельного этапа истории лишь начинает для нас прорисовываться. Век, завершивший собою тысячелетие, во многих отношениях мыслится подводящим черту. И он же дарит нам новое ощущение Времени, приоткрывая завесу будущего. Искусство — чуткий барометр, и в прозрениях истинных художников человечество всегда обретало видение мира во всем его богатстве. Сегодня уже можно достаточно отчетливо представить себе основные парадигмы художественного мышления XX в. Это то, что нашло воплощение в разных видах искусства, в том числе и в музыке. Поэтому многие, казалось бы, специфически музыкальные явления необходимо оценивать в общем контексте культуры.

Особо свойственная XX в. историзация сознания выразилась в актуализации огромных пластов культуры, не просто присутствующих в музейном пространстве, но непосредственно отражающихся в творчестве современных художников. Понимание основ музыкальной композиции XX в., таким образом, находится в прямой зависимости от уровня нашей общей эрудиции.

Важной особенностью музыкальной композиции минувшего века является апогей традиции, восходящей к античности: структурализм предстал как абсолютизация культуры *ratio*, стимулировав одновременно развитие принципиально иных подходов к осмыслению мира. Сферой экспериментов, направленных на достижение строго рассчитанной, тотальной организации всех элементов музыкальной ткани, стала так называемая «многопараметровая композиция», впервые уравнивая в правах с издавна считавшимися фундаментом формообразования высотой и длительностью звука иные звуковые характеристики: громкость, тембр, пространственную локализацию.

Обсуждение в нынешнем искусствоведении вопросов формы, жанра и т.п. перешло в особую плоскость в связи с

142

изменившимся в корне представлением о понятии *произведение искусства*. Пересечение принципов композиции и импровизации воплотилось в так называемых «вариабельных», «открытых» формах, заново и непредсказуемо выстраиваемых при каждом исполнении соответствующей музыки. Возникла особая коммуникативная ситуация в общении композитора, исполнителя и слушателя, обеспечиваемая техникой алеаторики.

Особый статус техники в современном композиторском творчестве связан с концептуальным смещением от классико-романтического *opus perfectum et absolutum* (произведения совершенного и законченного) к аклассическому *opus unicum* (произведению беспрецедентному). Техника становится индивидуальной не только на уровне авторского стиля, но и на уровне отдельно взятого произведения. По мнению А. Шнитке, именно «Стравинский впервые достиг той смысловой конкретности техники, которая приводила к точному решению поставленной задачи. Отныне для каждого произведения устанавливаются свои «правила композиции», обусловленные не отвлеченной интеллектуальной дисциплиной школы, а конкретной образной необходимостью»¹.

Максимальная степень отдаления принципов современного музыкального формообразования от классических основ выразилась в отрицании аристотелевского постулата: «целое есть то, что имеет начало, середину и конец». Музыка *без начала* (*non initio*) и *без конца* (*non finito*) означает отказ от привычной для нас «системы координат», известной по формуле Асафьева I - M - T (*initio - motus - terminus*). В свою очередь, то, что предлагается взамен, типологически соответствует таким отдаленным, на первый взгляд, сферам, как механизмы биологической эволюции (например, гомеостазис — механизм самосохранения), как режим медитации и т.п. Феномен *композиционной модели* музыкального произведения, как реально вычленимая стадия творческого процесса, позволяет обнаружить самые неожиданные источники композиторских решений².

¹ Шнитке А. Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского // Сб. Музыка и современность. - Вып. 5. - М., 1967. — С.221.

² Сонорная ткань сочинения Яниса Ксенакиса «*Pitoprakta*» (буквально — «действие вероятностей»), например, рассчитана на основе закона распределения частиц в газах Максвелла.

143

Вечная проблема Пространства и Времени, получившая в науке XX в. принципиально новое освещение, соответствующе отразилась и в искусстве. По словам В. Тарнопольского, композиторы работают в категориях современной им физики. Классицизму соответствовала ньютонова физика, Шёнбергу — теория относительности. Музыкальная ткань в XX в. увлекла композиторов в свое «новое измерение», в свое *сонорное пространство*. Это одна из важнейших основ постмодернизма, связанных, как пишет И. Стоянова, с ощущением «засасывающего погружения в самую глубь звуковой материи»¹. Первоосновой формообразования становится «синтетический звуковой объект» — воспринимаемая слухом звуковая материя, являющаяся непосредственным продуктом деятельности композитора. «Синтетический звуковой объект» мыслится как свернутый процесс, пространственно-временная реализация которого и может быть представлена как форма произведения.

Эра «искусственного интеллекта», диалога человека с компьютером тоже наложила отпечаток на композиторскую работу. Электронная музыка, функционирующая в «реальном времени» (live electronic), значительно расширила представления о смысловом диапазоне высказывания языком музыки. На данном этапе, однако, истинная перспектива развития форм именно электронной музыки еще не раскрылась. Ощущается временный кризис, связанный с определенной, вполне объяснимой растерянностью перед бездной открывшихся перед композитором возможностей. Даже самые радикальные новации, тем не менее, по прошествии времени будут поставлены в ряд со всем им сопутствующим. И как когда-то творчество К. Джекьюальдо или К.Ф.Э. Баха казалось вырвавшимся далеко за пределы своих эпох, но впоследствии стало восприниматься как неотъемлемая их часть, так и нынешние «экстремальные» явления в области музыкальной композиции неизбежно будут осознаны как звенья неразрывной цепи — истории художественной культуры. Дело за «малым» — той самой дистанцией, позволяющей увидеть в исторической ретроспективе *наш прошлый XX век*.

¹ Stojanova J. Gli Anni 80 // Europa 50-80: Biennale. Settore Musica: 42 Festival internazionale di musica contemporanea. — Venezia, 1985. — P.95.

Приложения

Приложение I

А. Шнитке

ПОЛИСТИЛИСТИЧЕСКИЕ ТЕНДЕНЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКЕ¹

Последнее десятилетие отмечено широким распространением полистилистических тенденций в музыке. Коллажная волна современной музыкальной моды представляет собой лишь внешнее выражение нового плюралистического музыкального сознания, в своей борьбе с условностями консервативного и авангардного академизма перешагивающего через самую устойчивую условность — понятие стиля как стерильно чистого явления.

Огромное количество разнообразных приемов полистилистики в современной музыке еще не поддается классификации, примеры сознательного использования элементов «чужого» стиля современными композиторами самых разных школ и направлений бесчисленны. Единственное, что представляется возможным на сегодняшний день, это наметить два полярных принципа использования «чужого» стиля: *принцип цитирования* и *принцип аллюзии*.

Принцип цитирования давно известен и проявляется в целой шкале приемов — от воспроизведения стереотипных микроэлементов стиля иной эпохи или иной национальной традиции (мелодические интонации, гармонические последовательности, кадансовые формулы) до точных или переработанных цитат или псевдоцитат.

Несколько примеров (я намеренно ссылаюсь на авторов, диаметрально противоположных по эстетике): 1) Д. Шостакович. Трио — тема неоклассической пассакальи с цитирующими стиль музыки XVIII в. тонико-доминантовыми последовательностями и уменьшенным септаккордом. 2) А. Берг. Скрипичный концерт — цитирование баховского хорала (интонационно связанного с музыкальным материалом произведения). Борис Чайковский. Вторая симфония — цитата из «Страстей по Матфею» Баха. К. Пендерецкий. «Stabat mater» из «Страстей по Луке» — секундовый мотив-псевдоцитата из григорианского хорала как интонационная основа всего произведения. К. Штокхаузен. «Гимны» — суперколлажная мозаика современного мира. А. Пярт. «Pro et contra» — пародийная опора на кадансовые формулы барокко, регулирующие форму произведения.

Сюда же можно отнести и технику *адаптации* — пересказ чужого нотного текста собственным музыкальным языком (аналогично современным адаптациям античных сюжетов в литературе) или же свободное развитие чужого материала в своей манере.

¹ Текст сообщения, сделанного А. Шнитке на конгрессе ММС 8 октября 1971 г.

Например: И. Стравинский. «Пульчинелла» или «Canticum sacrum». Бах — А. Веберн. «Ричеркар». (Музыка Баха в политембровом преломлении.) А. Пярт. «Credo». (Ноты Баха, музыка Пярта.) Бизе — Р. Щедрин. «Кармен-сюита».

И наконец, сюда же относится цитирование не фрагментов, но *техники* чужого стиля, например воспроизведение форм, ритмики, фактуры музыки XVII — XVIII и более ранних веков у неоклассиков (Стравинский, Шостакович, Орф, Пендерецкий и многие другие) или приемов хоровой полифонии XIV–XVI вв. (изоритмия, hocketus, антифоновость) в сериальной и постсериальной музыке. Примеры: весь А. Веберн, начиная с ор. 21. К. Штокхаузен. «Группы», «Моменты». Х. Хенце. «Антифоны». С. Слонимский. «Антифоны». Э. Денисов. «Солнце инков», «Итальянские песни». Б. Тищенко. Соната № 3. А. Волконский. «Сюита зеркал».

Так возникают полистилистические гибриды 3—4 и более стилей. Например, «Аполлон Мусагет» Стравинского, античный неоклассицизм которого конкретно ассоциируется (как признает сам автор) с Люлли и Глюком, Делибом и Штраусом, Чайковским и Дебюсси. Или опера «Ваш Фауст» Анри Пуссера с тщательно регламентированной (в отличие от Стравинского) системой стилистических модуляций и стилистической полифонии.

Иногда взаимопроникновение элементов индивидуального и чужого стилей столь органично (как, например, в «Аполлоне Мусагете» Стравинского), что стирается граница, отделяющая цитату от аллюзии.

Принцип аллюзии проявляется в тончайших намеках и невыполненных обещаниях на грани цитаты — но не переступая ее. Классификация здесь невозможна, возможны лишь примеры: неоклассицизм как 30-х гг., так и современный — вспомним Стравинского или Турецкого, у которых почти весь нецитатный текст окрашен стилистикой прошлого (неуловимая парадоксальность Стравинского, например, вся построена на игре ассоциаций и намеренном смещении музыкальных времен и пространств). Следует также указать на широкое применение стилистических намеков и аллюзий в инструментальном театре (Кейдж, Кагель) или тончайшие флюиды полистилистики — в музыке столь противоположных композиторов, как Булез и Лигети, или — в нашей стране — Денисов, Сильвестров, Губайдулина.

Но допустимо ли слово «полистилистика» по отношению к неуловимой игре временных и пространственных ассоциаций, неизбежно навеваемых музыкой? Ведь в скрытом виде полистилистическая тенденция существует и существовала в любой музыке, ибо музыка стилистически стерильная была бы мертвой. Так стоит ли об этом говорить?

Говорить необходимо, потому что в последнее десятилетие полистилистика оформилась в сознательный *прием* — даже не

147

цитируя, композитор заранее *планирует* полистилистический эффект, будь то эффект шока от коллажного столкновения музыкальных времен, будь то скольжение по фазам музыкальной истории, или тончайшие, как бы случайные аллюзии.

Для широкого проникновения сознательно-полистилистической манеры в музыку последнего десятилетия есть предпосылки: как технологические (кризис неоакадемизма 50-х гг. с пуристскими тенденциями сериализма, алеаторики, сонористики), так и психологические (усиление интернациональных контактов и взаимовлияний, изменение представлений о времени и пространстве, «полифонизация» сознания в связи с возрастающим потоком информации и «плюрализация» искусства — вспомним хотя бы термины «стереофония», «полиэкрэн», «мультимедиа» и т.д.).

Элементы полистилистики существовали в европейской музыке издавна — не только открыто в пародиях и пастиччо, фантазиях и вариациях, но и в недрах моностилистических жанров (хотя бы образные контрасты музыкального театра или концепционно-драматического симфонизма). Но степень сознательности применения полистилистики не выходила за рамки «вариаций» на тему такого-то или «подражания такому-то». Вместе с тем прорыв к полистилистике обусловлен свойственной *развитию европейской* музыки тенденцией к *расширению музыкального пространства* (одноголосие — многоголосие — полифония — гармония — гомофония — смешанные типы фактур — мажоро-минорный лад — модуляция в другие тональности — многотемные формы — хроматизация мажороминора — атонализм — политонализм — «алеаторика» — «сонористика» и т.д. и т.п.¹).

Диалектически дополняющая тенденция — *к возрастанию органического единства формы* — выявляет законы освоения этого нового музыкального пространства (органум — фобурдон — мотет — имитационная полифония — темперация — функциональная гармония — тональное

единство и тональный план — сонатно-симфонический цикл — лейтмотивная техника — тематизация фактуры — додекафония — сериализм и т.д. и т.п.). Особенность сегодняшней ситуации в том, что найдено еще одно новое измерение музыки, но неизвестны его законы. Неизвестны законы стилистической полифонии и пределы ее восприятия слухом, а также законы стилистической модуляции. Неизвестно, где границы между эклектикой и полистилистикой, между полистилистикой и плагиатом. Проблема авторства усложняется не только формально-юридически, но и по существу: сохраняется ли индивидуальное и национальное лицо автора? (Думается, что авторская индивидуальность неизбежно проявится как в отборе

¹ Здесь и далее намеренно перечисляются нерядоположенные понятия, выстроенные в хронологическом порядке, так как каждое из них так или иначе отражает процесс расширения музыкального пространства.

148

цитируемого материала или в его монтаже, так и в общей концепции произведения. Во всяком случае суперколлажная симфония Л. Берлио достаточно свидетельствует как об индивидуальном, так и национальном облике автора — сочность коллажной полифонии здесь сродни удачным фонограммам итальянских неореалистических кинофильмов. К тому же элементы чужого стиля обычно служат лишь модуляционным пространством, оттеняющей периферией собственного индивидуального стиля.) Есть и иные сложности. Может быть, полистистика снижает абсолютную, внеассоциативную ценность произведения, порождая опасность музыкальной литературщины. Повышаются и требования к общей культуре слушателя — ведь игра стилей должна быть им осознана как намеренная.

Но при всех сложностях и возможных опасностях полистилистики очевидны и ее достоинства: расширение круга выразительных средств, интеграция «низкого» и «высокого» стилей, «банального» и «изысканного», то есть более широкий музыкальный мир и общая демократизация стиля. Субъективная страстность авторского высказывания подкрепляется документальной объективностью музыкальной реальности, представленной не только индивидуально-отраженно, но и цитатно.

В симфонии Берлио, посвященной памяти Мартина Лютера Кинга, апокалиптическое напоминание о нашей ответственности за судьбу мира выражено посредством коллажа цитат, то есть музыкальных *документов* различных эпох — как в документальной кинопублицистике.

Возникают новые возможности для музыкально-драматического воплощения «вечных» проблем — «войны и мира», «жизни и смерти» и т.д. Так, в опере Б.А. Циммермана «Солдаты» полистистика подчеркивает актуальность основной гуманистической идеи произведения для всех времен — это протест не только против конкретной немецкой военной машины XVIII в., погубившей героев пьесы Ленца, но и против милитаризма вообще и всегда. Именно полистилистичность музыки (где индивидуальный стиль автора переплетается с григорианским и протестантским хоралами, приемами полифонии XIV—XV вв., джазом, конкретной музыкой и т.д.) делает сюжетные ситуации типичными не только для сюжетного времени. Аналогичную философскую приподнятость над сюжетным временем сообщает полистистика оратории С. Слонимского «Голос из хора» — здесь размышления А. Блока об истории воплощены разнообразными средствами, начиная от хорового мотета в духе XVI в. и кончая сериальными и алеаторическими приемами. Вряд ли можно было бы найти столь же убедительное музыкальное средство для художественного выражения «связи времен», как полистистика.

[149]

Приложение II

Э. Денисов

«ОДА» ДЛЯ КЛАРНЕТА, ФОРТЕПИАНО И УДАРНЫХ

[Краткая авторская аннотация]¹

«Ода» для кларнета, фортепиано и ударных написана в январе 1968 г. и впервые исполнена в Малом зале Московской консерватории 22 января 1968 г.

Сочинение в целом построено на взаимодействии конструктивного и деструктивного начала. С одной стороны, серия, лежащая в основе сочинения, стремится к *распадению* на составные элементы, освобождению их от серийных связей и постепенному превращению этих элементов в образования, уже не связанные с серией, противостоящие ей и ведущие к разрушению серийной логики и к возникновению алеаторического участка — кульминации деструктивных тенденций.

Развитие деструктивности, отрыв отдельных участков от серии и их деформация приводят к постепенному возникновению музыкальной графики. Кульминационный эпизод целиком графичен.

С другой стороны (и это прежде всего относится к партии кларнета), существует непрерывное стремление к выявлению интонационно выразительных участков серии и к *мелодизированию* этих участков.

Интонации постепенно складываются во фразы, что окончательно реализуется в последнем разделе, где вся информация сосредоточивается в *одной мелодической плоскости*. Заключительное соло кларнета — не только итог развития музыкальных событий, но и окончательная реализация противоположных, *конструктивных* тенденций, противостоящих деструктивности.

[Авторский анализ]

«Ода» для кларнета, фортепиано и ударных инструментов написана в конце декабря 1967 — начале января 1968 г. Впервые исполнена в Малом зале Московской консерватории 22 января 1968 г. (Лев Михайлов — кларнет, Борис Берман — фортепиано. Валентин Снегирев — ударные инструменты). Состав ударных: 2 bongos, 3 tom-tom, 2 piatti sospesi (medio, basso), 1 campane неопределенной высоты, tam-tam profundo.

Форму сочинения в целом можно рассматривать как трехчастную и схематически изобразить следующим образом: A+B+C, где части B и C разделены генеральной паузой.

Первая часть A (тт. 1-33) сама по себе трехчастна (хотя репризы в точном смысле этого слова нет). Запишем схему ее как a+b+a₁.

Трехчастность — *способ трактовки* музыкальной материи.

¹ Предлагаемые тексты Э. Денисова подготовлены к печати В. Ценовой.

Первый раздел (тт. 1-6) точно фиксирован во всех компонентах и является структурно-стабильным. Вторым (тт. 7-18, Tempo libero) — сразу вводит мобильность в область ритма: структуры как будто находятся во взвешенном состоянии, так как свободно перемещаются в определенных пределах в музыкальном пространстве. Сами по себе они нотированы звуковысотно точно, но ритмически свободно-импровизационны. Тем самым звуковая материя сама становится *текущей*. Такты как таковые существуют, но лишь как способ координации взаимных действий исполнителей. Третий раздел (тт. 19-33) вновь возвращает стабильность структуры. Его можно считать своеобразной репризой: во-первых, репризой *состояния* (стабильность), во-вторых, частично и прямой репризой, ибо начальные структуры первого раздела (a) предстают в нем деформированными и развиваемыми (например, раздувание звука *cis* в т. 1 и сходное начало третьего раздела — звук *d* в т. 19).

При рассмотрении всех трех разделов первой части можно говорить о следующих основных тенденциях в развитии материала: первое — непрерывно проводимая линия к возникновению *мелодического* начала (здесь пока приходится говорить лишь о *тенденции* к возникновению мелодизма, ибо эта идея в части (a) остается практически нереализованной); второе — изолирование кларнета как солиста из остальной звуковой массы. Заявка на это дается еще в двух первых тактах, где кларнет раздувает ноту *cis*; в тт. 4—5 у кларнета появляется сольная фраза; в среднем разделе (b) кларнет практически равноправен с остальными инструментами; наконец, в третьем разделе (a₁) кларнет, по существу, играет один — остальные инструменты имеют структуры подчиненного значения (окончательно обе эти идеи будут реализованы в третьей части «Оды» — C).

Первая часть (A) отделена от второй (B) небольшой фермой. Благодаря смене характера звучания, ритма и динамики тт. 34—45, включая алеаторическую страницу, длящуюся около 30" (см. графическую страницу «Оды», с. 161)), можно рассматривать как среднюю часть всей «Оды» (B). По существу вся она является одной непрерывно поднимающейся и усложняющейся звуковой волной, в момент кульминации (т. 45) приводящей к *структурному* слою. Прогрессивная деформация звуковых структур, идущая по линии непрерывного усложнения не только самого ритма по горизонтали, но и по степени одновременного наложения и пересечения ритмических структур (реально уже существующих в различных временных плоскостях), приводит к возникновению диалектически нового качества — освобождению от фиксации в процессе реализации материала и к моменту взаимно некоординированных (вернее, координированных небольшим количеством условий) действий всех трех исполнителей. Структуры переходят в символы структур, и исполнители в момент наивысшего

эмоционального нарастания оказываются предоставленными самим себе — они могут свободно реализовать возникающие перед их глазами символы.

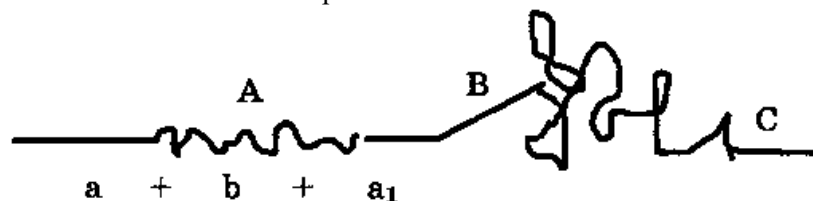
Эта страница, на которой доминирует музыкальная графика, возникает как итог внутренних взрывчатых сил музыкального материала, выходящих наружу в данном разделе. По существу здесь происходит *разрыв* музыкальной материи, и она становится практически некоординируемой и мобильной. Звуковой результат и время длительности определяются прежде всего не количеством предписанных групп и структур, а эмоциональным состоянием исполнителей в этом моменте формы и их ощущением формы как звукового целого.

После генеральной паузы (3") наступает последняя часть (С), отличающаяся от двух предыдущих прежде всего сменой *манеры изложения структур* — они возникают явно *мелодизированными* (окончательная реализация тенденции, намеченной в части А). Вместе с тем происходит переключение звукового материала в иную тембровую сферу. Из использованных ранее инструментов практически остается лишь один кларнет со своим большим и важным по смыслу соло (происходит концентрация всей информации в одной мелодической плоскости). Впервые вступают колокол и там-там (до этого тамтам использовался лишь в глиссандо металлическими палочками, что сохраняло нетронутым его основное звуковое качество). Рояль играет *только* на струнах (до этого он играл *только* на клавишах). И лишь тихие, возникающие трижды звучания тарелки создают своеобразный звуковой мост к первой части.

Таким образом, схематически форма «Оды» может быть записана так:



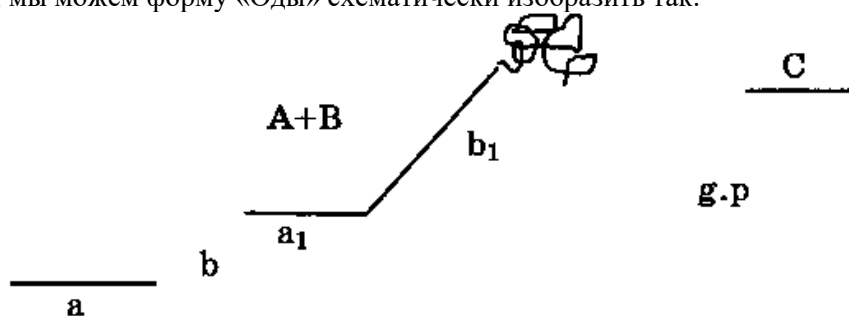
Или, учитывая степень мобильности материи:



Но существует явная связь между разделом b (серединой первой части) и второй частью В: в определенном смысле раздел b

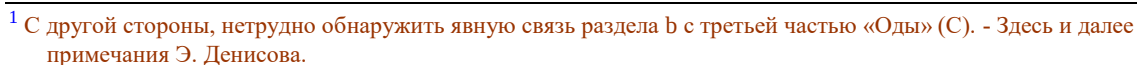
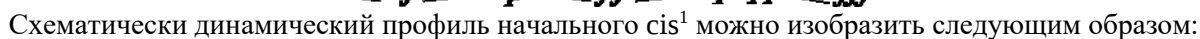
является *предвосхищением* части В, ибо уже в нем мы наблюдаем тот принцип изложения структур (сочетание точек и линий у всех инструментов), который будет доминирующим во второй части (В). Кроме того, что еще важнее, в разделе b возникает ритмическая мобильность, конечным итогом развития которой является мобильность *всех* компонентов музыкальной материи на алеаторической странице — импровизация на заданных группах. Идея, только намеченная в середине первой части (b), практически реализуется лишь в заключительном моменте части В, где возникает *кульминация мобильности* и слом звуковой материи¹.

Следовательно, мы можем форму «Оды» схематически изобразить так:

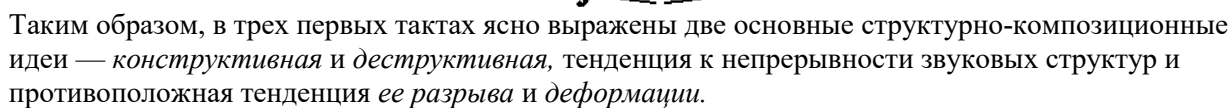


Таким образом, сочинение в принципе *двухчастно*, хотя внутри этой двухчастности и существует вполне реальная *трехчастность общей структуры*. Проследим теперь сквозную линию развития, делающую возможным возникновение графического эпизода.

«Ода» начинается с *cis* кларнета, длящегося два с половиной такта. Эта нота статична звуковысотно, но непрерывно деформируется динамически:



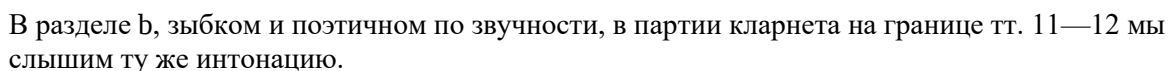
Сочетание звуковысотной неизменности и динамической деформации одного звука дает психологический импульс для *разрыва* этого состояния: возникающий пассаж 32-ми у рояля приводит к кластеру в высоком регистре, а ниспадающая ритмическая структура ударных разрушает это состояние, вызывая структурный разрыв. В конце т. 3 возникает изолированный звук *qes* у кларнета, дающий импульс к появлению звуков-точек.



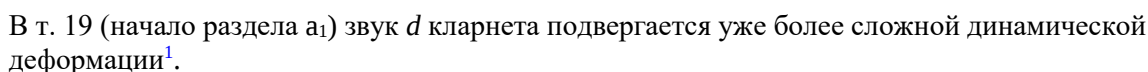
Оставив в стороне подробный тематический и структурный анализ сочинения, проследим кратко основные этапы развития этих двух тенденций, так как внутренняя диалектика «Оды» — в непрерывном *взаимодействии конструктивного с деструктивным*.

Рассмотрим первую тенденцию.

Вслед за протянутым *cis* кларнета и его «разрушением» следует изложение первой интонационно важной фразы (тт. 4—5).



В т. 15 возникает следующая важная мелодическая фраза (интонация 2), получающая в дальнейшем большое развитие.

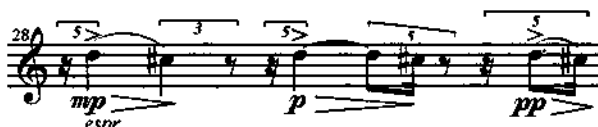




Графически схема этой деформации будет выглядеть иначе, чем схема первых трех тактов:



В т. 28 последовательно возникают три ритмических варианта первой интонации (ниспадающий полутон).



В следующем такте (т. 29) возникает новый важный этап деформации одного звука (в сочетании с новым вариантом нисходящего полутона): одновременно с динамической деформацией звука с у кларнета происходит и его звуковысотная деформация — звук расширяется с качанием вверх и вниз на $1/4$ тона².



¹ По существу это уже пятый этап последовательной динамической деформации одной ноты (см. тт. 1—3, 5—6, 10—11, 16—18).

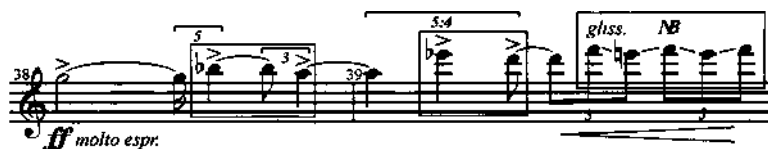
² Уже в первых тактах при изменении динамики происходит и изменение звуковысотности, практически почти незаметное для слушателя.

155

В т. 32 слышна яркая интонация 2 (ракоходный вариант).



Секвентное развитие первой интонации мы слышим в партии кларнета в части В (тт. 38-39).



Здесь это развитие проходит в три этапа¹. Интонация также интегрируется с приемом раскачивания звука вокруг заданной ноты (см. тт. 29—30).

И, наконец, перед решающим алеаторическим сломом (т. 45) нисходящий полутон расщепляется на две четвертитоновые интонации, что является следующим этапом развития первой интонации, а также синтезом обеих основных интонационных ячеек.

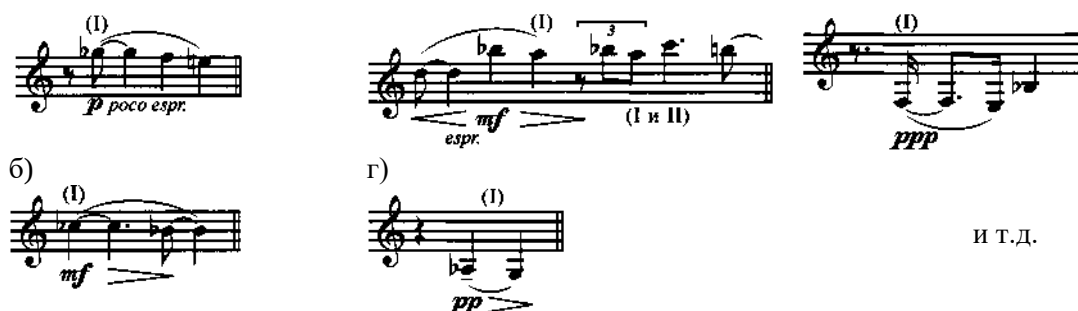


В третьей части (С) все ведущие интонации объединяются в единую линию, многократно обыгрываясь.

а)

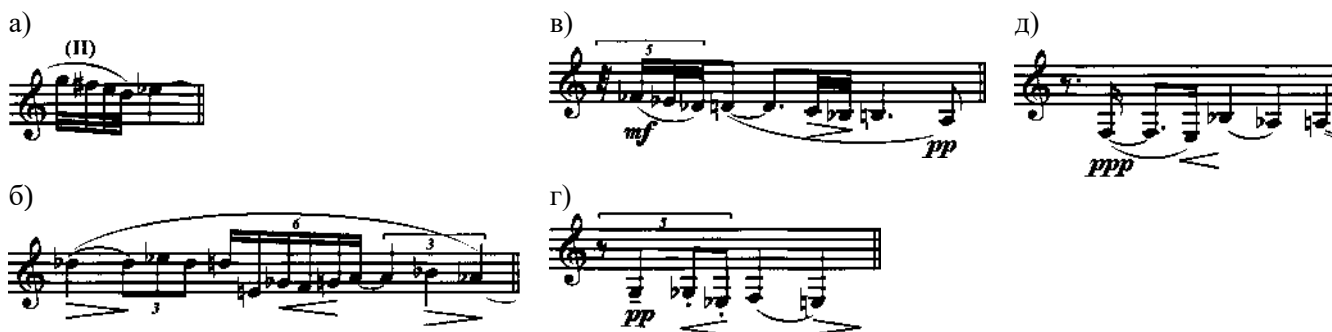
в)

д)



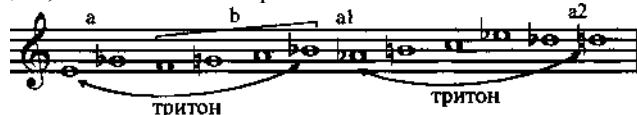
¹ См. три этапа ритмической деформации интонации в т. 28.

156



Заканчивается «Ода» трижды звучащим *d* у кларнета в трех ритмических вариантах (с «репризой» динамической деформации)¹.

Кроме этих двух основных интонаций, большое значение имеет многократно возникающий интервал увеличенной кварты. Источник возникновения этого интервала, так же как и двух ведущих интонаций «Оды», — начальная серия сочинения.



Как видим, серия включает три варианта интонации 2, как мы ее называли ранее, а оба шестизвучных сегмента ограничены интервалами тритона *e—b*, *as—d*). Кроме того, особую структурную роль играет гаммообразный участок серии².

При подробном серийном анализе «Оды» можно проследить без труда тенденцию ко все более и более явному расчленению 12-тоновой серии на отдельные участки (сегменты) и использованию их как самостоятельные звуковые структуры, обретающие все большую автономность. Эта тенденция приводит к несерийному алеаторическому фрагменту, использующему музыкальную графику, и очень свободному применению серии в третьей части (С).

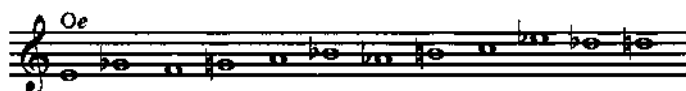
Возможность распада серии на автономно существующие структуры вытекает из их пермутаций при ее транспозиции³.

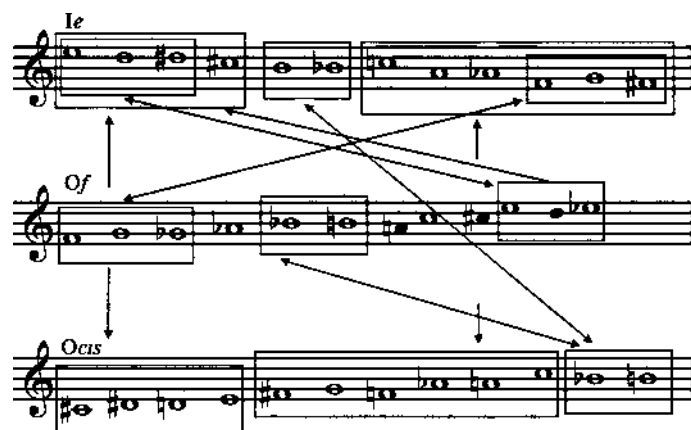
¹ Звук *d* кларнета в том же регистре начинается раздел *a1*.

² На развитии этой структуры мы не останавливались.

³ Для обозначения первоначального вида серии применим букву *O* (original — *фр.*), для ее обращения — *I* (universement — *фр.*). Маленькие буквы обозначают звуковысотное положение серии.

157



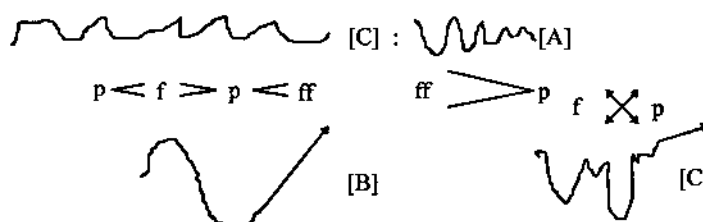


Можно столь же последовательно проследить и линию развития деструктивного начала, введенного в т. 3 «Оды». Остановимся кратко лишь на возможности появления в «Оде» графической страницы (см. с. 161).

Динамические деформации протянутых звуков приводят к возникновению символов типа:



(группа С, см. графическую страницу), а звуковысотные деформации (см. тт. 29 и 39) — к следующим символам:



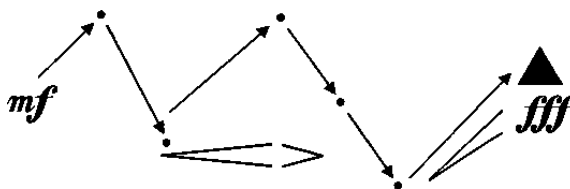
Из анализа самой серии можно легко увидеть возможность образования различных кластеров (от трех-четырёхзвучных до

158

полных 12-тоновых¹). Первый кластер возникает на кульминационной точке взлета фортепиано уже в т. 3. Удары по тарелке различными палочками также являются различного типа недетерминированными кластерами. Идея кластеров получает достаточно широкое развитие в «Оде», что дает толчок к возникновению следующих символов:



За исключением одной структуры в группе С, которая нотирована (и, следовательно, неисполнима на применимых в «Оде» ударных без определенной высоты звука), все остальные последования звука изображены на графической странице символически, как, например, следующее, где указана лишь относительная звуковысотность (скорее направление движения звуков в последовательности):



Одновременная импровизация трех исполнителей на основе находящихся перед ними звуковых символов ограничена не только *количеством* этих символов (по пять в каждой группе, исключая группу А), но и *характером* графики. Музыкантам предоставлены и весьма ограниченные рамки для перехода от одной группы структур к другой (в партитуре все возможности переходов обозначены стрелками). Исполнитель, начавший с группы А, оставит непременно одну из групп несыгранной, а исполнители, начавшие с групп В или С, вернуться (согласно «правилам игры») к той группе, с которой они начали свою «импровизацию». Графическая страница — *структурная кульминация деструктивных тенденций* эволюции музыкального материала в «Оде».

¹ Таким образом, кластеры не случайны: они логически вытекают из природы самой серии (то есть они также

Последняя часть «Оды» (С, Tempo *libro*) полностью противостоит предыдущему: все точно нотировано, и свободная на слух линия кларнета представляет лишь пример так называемого «выписанного *rubato*». В ней, как уже было сказано, происходит окончательная концентрация материала в одной *мелодической* плоскости. Интонационная значимость остальных инструментов минимальная, и они выполняют, по существу, функцию организованного фона, непрерывной *тембровой педали*. Этот раздел можно рассмотреть и как развитую коду — эпилог всего сочинения.

1968 (февраль) Лейтциг

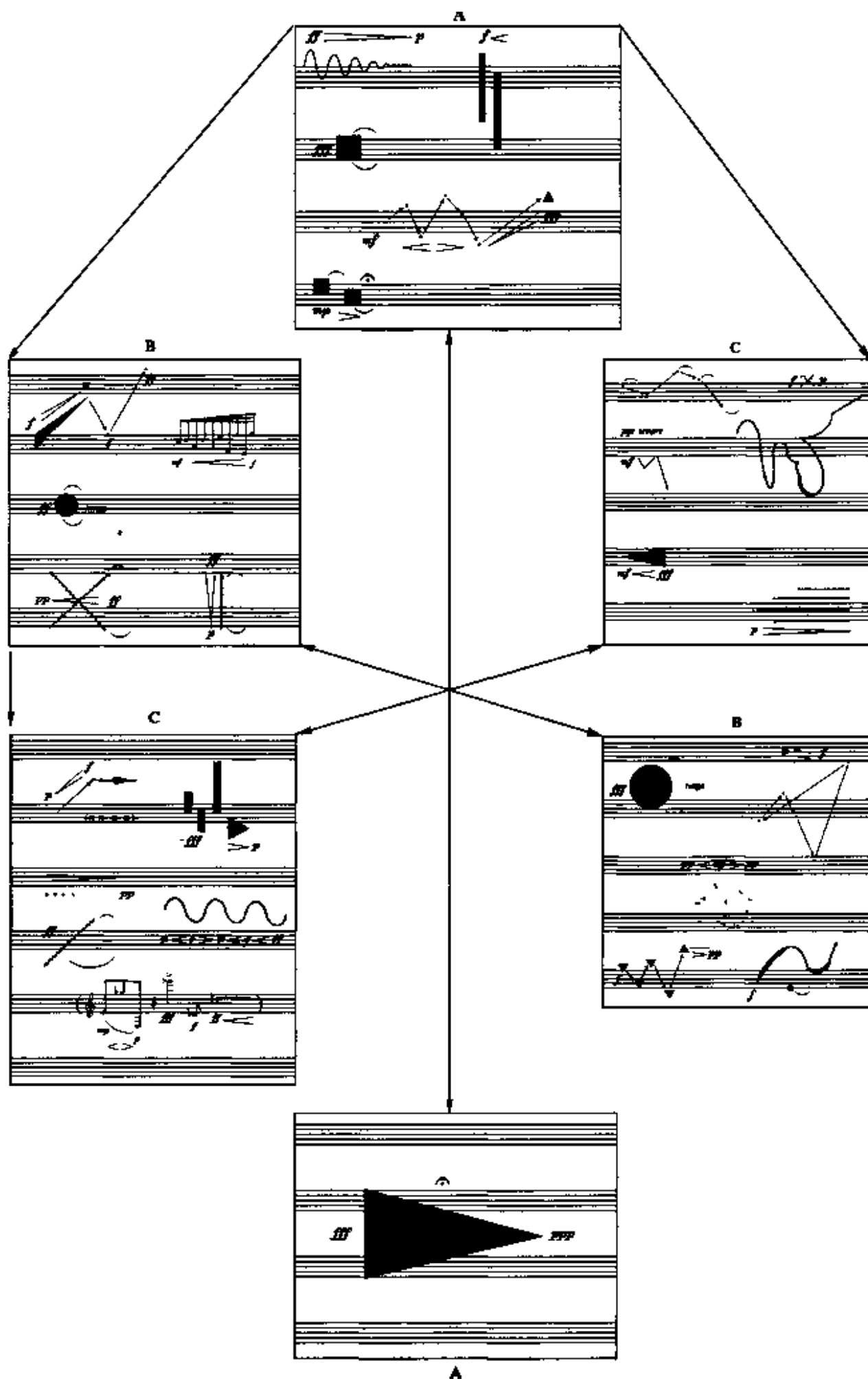
ГРАФИЧЕСКАЯ СТРАНИЦА «ОДЫ»

Авторское примечание

Исполнители договариваются заранее, с какой из групп (А, В, С) каждый начинает (если, например, ударник решает начать с А, то пианист может начать с одной из двух групп В, а кларнетист — с одной из групп С, или наоборот). Каждый должен сыграть 5 групп, причем у исполнителя, начавшего с группы А, одна из групп окажется нереализованной, а исполнители, начавшие с В и С, закончат той группой, с которой они начали (все возможные переходы от одной группы к другой указаны стрелками).

Каждая группа включает 5 структур (за исключением А), которые исполняются в произвольном порядке (без повторений). Те из структур, для которых исполнитель не сможет найти реализации (или структуры неисполнимые на данном инструменте — некоторые из них заключены в скобки), могут быть опущены (но в количестве, не превышающем одну-две структуры в каждой группе). Исполнители, начавшие с групп В и С, при возвращении к первоначальной группе исполняют структуры в ином порядке, чем первоначально. Этот фрагмент должен звучать естественным продолжением предыдущего, и переход с предыдущей страницы должен быть осуществлен без всякой паузы.

Заканчивается страница по знаку одного из исполнителей (кто первым исчерпает все 5 групп), причем момент снятия звука должен быть четким и очень определенным (ни в коем случае не оставлять отзвуков). Из ударных здесь могут быть использованы 2 bongos, 3 tom-tom, 2 piatti, а также различные типы *glissando* и *tremolo* металлическими и деревянными палочками на тамтаме. Каждая из групп длится 5"-15", но желательно организовать исполнение таким образом, чтобы каждый успел сыграть все 5 избранных им групп. В целом фрагмент должен длиться около 30"-40".



УСЛОВНЫЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ

♭ - понижение на $\frac{1}{4}$ тона♮ - понижение на $\frac{1}{4}$ тона♯ - повышение на $\frac{1}{4}$ тона~~~~ - колебание звука в пределах $\frac{1}{4}$ тона

— - cluster (все ноты в указанном диапазоне, взятые одновременно)

⊕ - удар ладонью по струнам фортепиано

↗ - glissando по струнам фортепиано

| | - glissando (ногтями или плектром) вдоль обмотки басовых струн фортепиано

↗ - одна нота следует за другой

| - взять одновременно

 - accelerando

 - ritardando

 - исполнять вне ритма и, как правило, очень быстро

НЕКОТОРЫЕ ИТАЛЬЯНСКИЕ ТЕРМИНЫ

bacchetti - деревянными палочками

feltro duro — палочками из твердого фильца

feltro morbido - палочками из мягкого фильца

asta metallica — металлической палочкой

al centro (c.) - по центру

al margine (m.) - у края

sul bordo (b.) - по краю

lascia vibrare - не глушить звук

sulla corde - игра на струнах рояля

battute col dito - удар пальцем

Э. Денисов. «Ода» для кларнета, фортепиано и ударных



The score is for Edgard Varèse's 'Ode' (Ode for Clarinet, Piano, and Percussion). It consists of several staves:

- Clarinetto ***: The top staff, featuring a melodic line with dynamic markings *pp*, *mf*, *p*, *ff*, *p*, *pp*, and *ff*. It includes a tempo marking of 60 and various articulations like slurs and accents.
- Piano**: The middle staves, showing a more complex texture with chords and moving lines. Dynamics include *p* and *ff*. There is a section marked *Ren.* (Ritardando).
- 2 Bongos**: A staff with a rhythmic pattern, marked *bacch. di legno* (batter on wood).
- 3 Tom-tom**: A staff with a rhythmic pattern, marked *bacch. di legno*.
- 2 Piatti sospesi**: A staff with a rhythmic pattern, marked *medio* and *basso*. It includes a section marked *ff secco* (very loud, dry).
- Campana ****: A staff with a rhythmic pattern, marked *f*.
- Tam-tam (profondo)**: A staff with a rhythmic pattern, marked *f*.

*) Партия кларнета написана in C, исполнять на кларнете in B.

**) Колокол произвольной высоты.

163

Cl. *espr* *pp* *ppp* *pp < mf > ppp < p > ppp*

P-no *pp* *leggero* *ppp* *pppp*

2 P-tti *pp* *felro morbido* *laschia vibrare* *bacch. di legno (c.) ppp*

164

Cl. *pp* *p* *mf* *p* *ppp* *p* *f* *ff* *pp*

P-no *pp* *pp* *ppp* *ff* *ff* *p* *sempre*

2 Bongos *bacch. di legno* *pp* *ppp* *mp* *p*

3 Tom-tom *pp* *mp* *mp* *p* *mp* *f* *p*

165

11 12 13 14 15

Cl. *espr* *mp* *p* *pp* *mp* *f* *mf*

P-no *f* *mp* *pp* *f* *pp* *f* *pp* *ppp* *ppp* *pp*

2 Bongos *p* *mf* *mf*

3 Tom-tom *medio*

2 P-tti *f*

166

16 17 18

Cl. *p* *mp* *pp* *p* *ppp* *pp* *pppp*

P-no *pp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *pppp*

P-fto *basso* *filtro morbido* *lasc vibr* *spegn*

19 20 21

Cl. *a tempo* *pp* *p* *pp* *mp* *pp* *p* *pp* *p* *pp* *pp* *mp*

167

Cl. 22 *pp* *pp* *p* *f* *molto espr.* *ff* 7:8 9:8 23 24 3 3 7:8

P-no *f* *8va*

2 P-tti *medio* *asta metallica* *f* *lasc vibr*

Cl. 25 *poco espr* *pp* *pp* *espr* *mf* 7:8 5 3 3 3 3

P-no *ff* *8va*

168

Cl. 28 *espr* *mp* *p* *pp* 29 30 *pp* *ppp* 5 3 3 5 5

P-no *p* *ppp* *8va*

2 Bongos *feltro duro*

3 Tom-tom *ppp* *ppp* *pp* 9:8

169

31 *espr.* *pp* *p* *pp* *ppp* *poco*

Cl. *pp* *p* *pp* *ppp* *poco*

P-no

Tom-tom (III) *pppp* *poco*

34 *Poco più mosso* *pp* *pp* *mf* *f* *ff* *p*

Cl. *pp* *pp* *mf* *f* *ff* *p*

2 Bongos

3 Tom-tom

2 P-tti *agitato p* *pp*

bacch. di legno

170

36 *ff* *mp* *f*

Cl. *ff* *mp* *f*

2 Bongos

3 Tom-tom

2 P-tti *f* *ff* *p* *lasc. vibr.*

p *mp* *pp*

37 *p* *mf* *f* *mp*

Cl. *p* *mf* *f* *mp*

2 Bongos

3 Tom-tom

2 P-tti *mp* *pp* *pp* *spgn.*

13:16

171

38

Cl. *ff* molto espr.

P-no

2 P-tti

Tam-tam

con asta metall.

bacch. di legno

lasc. vibr.

gliss.

ff

172

39

Cl. *gliss.*

P-no

2 Bongos

3 Tom-tom

bacch. di legno

ff

173

40

Cl.

P-no

2 Bongos

3 Tom-tom

2 P-tti

al centro

sul bordo

f *ff* *mf* *f* *ff* *mf*

f *ff* (secco) *mf* *f* (m.) *lasc. vibr.*

174

41

Cl.

P-no

2 Bongos

3 Tom-tom

2 P-tti

secco

(spegn.)

5:6

7:8

5 *ff* *f* *mf* *f* *ff* *p* *pp* *f* *mp*

lasc. vibr. *6:4*

175

This musical score is for the 'Sinfonia' section of the film score for 'The Godfather Part II'. It is a 5/4 piece in B-flat major. The score is for five parts: Clarinet (Cl.), Piano (P-no), 2 Bongos, 3 Tom-tom, and 2 P-tti (Percussion). The score is divided into three systems, each containing five measures. The first system starts at measure 43. The second system starts at measure 48. The third system starts at measure 53. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, key signatures, time signatures, and dynamic markings (ff, f, p, pp, mf, mp, p, f, pp, mp, p). It also includes performance instructions like 'lasc. vibr.' (lasciato vibrato) and 'spegn.' (spegner, to turn off). The score is written for a large ensemble, with the piano part featuring complex arpeggiated figures and the percussion parts providing a rhythmic foundation.

44

Cl.

P-no

2 Bongos

3 Tom-tom

2 P-tti

f *ff* *p* *f* *p* *mf* *10:8*

f *mf* *f* *ff* *7:8* *f* *ff* *5* *3* *7:8* *5* *3*

f *lasc. vibr.* *p* *mf* *6* *spagn.* *p* *10:8*

178

45

Cl.

P-no

2 Bongos

3 Tom-tom

2 P-tti

ff *11:12* *8:11* *8:11* *15:16*

ff *lasc. vibr.* *ff* *mf* *ff* *(spagn.)* *mf* *p* *f*

179

46

Cl. *molto espr.*

P-no *ff* *ff* *f* *ff*

2 Bongos

3 Tom-tom *lasc. vibr.* *ff* *mf* *f*

2 P-tti *ff* *f*

7:6 7:8 5:6 5:6 7:8

180

47

Cl. *p* *f* *mp*

P-no *f* *pp* *pp* *f*

2 Bongos *mf* *p*

3 Tom-tom *mf* *p* *mp*

2 P-tti *pp* *mf*

7:6 5:6 11:8

181

This musical score is for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. It is arranged for a studio ensemble and includes parts for the following instruments:

- Cl. (Clarinet):** Features a melodic line starting at measure 48, marked *frull* (flute-like) and *espr* (espressivo).
- P-no (Piano):** The piano accompaniment, featuring a complex harmonic structure with many accidentals and dynamic markings such as *ff*, *f*, and *pp*.
- 2 Bongos:** Provides a rhythmic accompaniment with various patterns and dynamics.
- 3 Tom-tom:** Adds to the rhythmic texture with specific patterns and dynamics.
- 2 P-tti (Percussion/Ti):** Includes additional percussion elements, with dynamics like *pp* and *mf*.

The score is written in standard musical notation, including treble and bass staves, with various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

182

*) Любой четырехголосный аккорд.

183

50

Cl

P-no

2 Bongos

3 Tom-tom

2 P-tu

p *f* *mf* *f* *espr* *6.5*

f *mf* *f* *p*

p *f* *mp* *f* *p* *pp*

7 8 5 6 3 5 6 7 8 9 10

184

51

Cl

P-no

2 Bongos

3 Tom-tom

2 P-tu

p *espr* *5.6* *pp* *7.8* *f* *mf*

p *f* *mf espr*

pp *7.8*

5 3 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

185

52

Cl. *P poco espr.*

P-no *f* *pp* *f*

2 Bongos

3 Tom-tom *f* *pp*

2 P-tti *spagn.* *p* *l. v.*

5:4 5:6 3 5:6 3

186

53

Cl. *mf espr.*

P-no *mf* *f* *ff* *f*

2 Bongos

3 Tom-tom *mp* *f* *mp* *mp* *p* *pp*

2 P-tti *pp* *spagn.* *p* *p*

8 8 5:6 8 7:6 7:8 5:6

187

54

Cl.

P-no

2 Bongos

3 Tom-tom

pp *mf* *p* *pp* *f* *pp* *7:8*

f *pp* *ff* *pp* *ff* *ff*

p *f* *p* *pp* *pp* *pp*

pp *pp*

188

55

Cl.

P-no

2 Bongos

3 Tom-tom

2 P-tti

mf *cresc.* *5* *9:8*

f *ff* *ff* *ff* *ff* *ff*

p *f* *p* *p* *f* *f*

f *lasc. vibr.* *f* *f* *7:6*

agitato

189

Cl. *molto espr.* *5:4* *ff*

P-no *cresc.* *ff* *spagn.*

2 Bongos *mf* *f* *sf* *ff*

3 Tom-tom *mf* *f* *sf* *ff*

2 P-tti *mf* *f* *sf* *ff*

190

Cl. *Tempo libero* *G. P.* *58* *f espressivo* *mp* *pp* *p poco espr.*

Tam-tam *G. P.* *ff* *lasc vibr* *pp* *lasc vibr*

Cl. *mf* *pp* *mf* *mp* *molto espr.*

P-no *sulle corde al fine* *battute col dito* *con plectro* *mf*

2 P-tti *mf* *al fine* *feltro duro* *pp* *lasc. vibr.*

191

Cl. *pp* *p* *pp* *lasc. vibr.*

Camp. *pp* *lasc. vibr.*

60

Cl. *pp* *con plectro* *pp* *pp* *p*

P-no *p* *mp*

2 P-tti *pp* *lasc. vibr.*

Camp. *pp* *p* *lasc. vibr.*

192

Cl. *mf* *pp* *pp* *pp* *ppp*

P-no *mf* *p* *p* *p* *p*

2 P-tti *feltro duro* *c. c.* *m. m.* *lasc. vibr.*

Camp. *p*

*) gliss. вдоль обмотки басовых струн.

193

Cl. *poco espr.* *f* *ff* *p* *ff* *p* *f* *p*

P-no *ff* *ff*

2 P-tti

Camp. *f* *lasc. vibr.* *f* *lasc. vibr.*

Tam-tam *f* *f*

*) Удар ладонями по басовым струнам.

194

195

Приложение III

АНАЛИЗ ПЬЕСЫ ТЕРРИ РАЙЛИ «IN C»

Данное сочинение, созданное в 1964 г., считается своего рода манифестом музыкального минимализма. Мы находим здесь ряд самых характерных признаков последнего:

- Сочинение, длящееся более часа, графически уместается на одной странице нотного текста, представляющего последовательность коротких паттернов. Отсутствуют какие-либо исполнительские указания. Не предписан даже исполнительский состав: он может быть любым (в авторских звукозаписях «In C» задействовано 12-15 музыкантов).
- Переход от одного паттерна к другому осуществляется исполнителями произвольно. Поначалу они вместе играют первый паттерн, затем от этого унисона уходят вперед один за другим члены ансамбля и образуется причудливый, постоянно меняющийся контрапункт. К двум одновременно звучащим паттернам со временем добавляются третий, четвертый. В итоге в любой момент мы слышим зону из 3—4 соседних паттернов, «удельный вес» которых постоянно меняется в зависимости от числа играющих их инструментов: паттерны как бы разгораются и затухают.
- Внимание сконцентрировано на «здесь и сейчас», слушатель пребывает в состоянии релаксации, полной отключенности от внешнего мира. В музыке отсутствует устремленность к кульминациям, от начала до конца выдержан единый уровень громкостной динамики. Завораживает неизменный пульс равномерного движения, подчеркиваемый метрономически точно выщелкиваемым в высоком регистре звуком *c* (в приведенном ниже нотном тексте он не отражен). Подразумеваемый в такой музыке особый режим «некритического слушания» (рерационализация слушательской установки), тем не менее, обеспечивается детально продуманной композитором логикой развертывания текста. В сочинении «спрятан» своеобразный коммуникативный синтаксис, который и может стать объектом музыковедческого анализа.

Начнем с названия. Его частичным объяснением является уже первый звук сочинения — пульсирующий в высоком регистре *c*. Нетрудно также заметить, что начальные тринадцать паттернов не выходят за пределы диатоники *C-dur*, — тональная принадлежность становится, таким образом, еще одним обоснованием таинственного «In C». И, наконец, обнаруживается, что так называемые случайные знаки альтерации добавляют во всем сочинении к белым клавишам лишь два звука — *fis* и *b*. А ведь это характерные признаки звукового спектра «C», его нетемперированные обертоны — седьмой и одиннадцатый! «In C», таким

196

образом, это еще и намек на предстоящее погружение во внутри-звуковое пространство. Сравнивая меж собой паттерны, можно отметить разную степень их взаимного контрастирования. Одни представляют упругий бег 16-ми, другие «зависают» ровными протяженными

длительностями, третьи содержат прихотливую ритмическую фигуру. В своем реальном сочетании, однако, паттерны не образуют никаких контрастных столкновений. С их участием всегда возникает некая диффузия, вибрирующая звуковая масса, пронизанная неизменным, изначально заданным пульсом.

Последовательность паттернов, однако, далеко не случайна. Можно выделить несколько этапов развертывания, на границах которых помещены паттерны, приметные составляющими их длинными нотами (не намерен ли это на «Сфинксы» в шумановском «Карнавале»?!). Между этими паттернами, в свою очередь, нетрудно указать определенные связи: 8-й и 48-й одинаковы в звуковысотном отношении, 14-й и 42-й одинаковы ритмически. Центральным среди этих паттернов (он оказывается и помещенным в зоне «золотого сечения» всей пьесы) является 29-й. Таким образом, отчетливо вырисовывается арочная структура:

8 14 29 42 48

Обратим теперь внимание на соотношение разделяемых указанными паттернами зон.

Интонационное содержание начальных семи паттернов — обыгрывание трезвучия C-dur в диапазоне c^1 - c^2 . Именно с 8-го паттерна начинается следующая зона, продолжающаяся вплоть до 14-го. Ее опорной гармонией является доминанта C-dur. Благодаря вышеописанному принципу поочередного «перетекания» голосов из паттерна в паттерн смена гармонической опоры происходит незаметно. Перед нами так называемая *метабола* — неуловимое перерастание одной гармонической функции в другую.

14-й паттерн, уже в момент достижения его первым из ансамблистов, сразу обращает на себя внимание: в нем появляется звук *fis*, резко диссонирующий с твердо установившейся доминантовой гармонией. В дальнейшем этот звук все более укореняется, становясь своеобразной «ладовой инфекцией», влекущей за собой следующую метаболу: C-dur плавно перерастает в e-moll, гамма которого в диапазоне тонической квинты становится единой основой для паттернов с 22-го по 26-й.

Весьма тонко выполнен следующий переход. Паттерны 27-й и 28-й освобождаются от квинтового тона установившейся гармонии, благодаря чему «поворотный знак» в виде 29-го паттерна быстро обнаруживает свою роль. Появившийся в нем звук с поначалу

197

воспринимается как секста в трезвучии e-moll, но уже вскоре возвращает себе роль тоники. Этому способствует и доминантовая для C-dur функция, утвердившаяся в паттернах с 31-го по 33-й (заметим, что и здесь смена ладового устоя сопряжена с интонационным «трением» звуков *fis* и *f*). Возвращение в «in C» отмечено появлением самого необычного, 35-го паттерна. Он обращает на себя внимание и своей протяженностью, и интонационной синтетичностью (начало — напоминание 11-го паттерна, конец — инверсия 8-го). Симптоматична и его внутренняя ладовая диссонантность: постоянно сталкиваются друг с другом звуки *h* и впервые появившийся *b* (роль которого пока не ясна), а также *f* и *fis*. 35-й паттерн, в силу своей большой протяженности, оказывается зоной, в которой все или большинство голосов временно настигают друг друга, образуя замысловатый бесконечный канон.

Паттерны с 36-го по 41-й по гармонической функции соответствуют зоне паттернов с 8-го по 13-й — вновь доминанта C-dur. Логически вытекающий из них 42-й паттерн оказывается, в совокупности с последующими, весьма двусмысленным функционально. Это своего рода прерванный оборот, так как вместо ожидавшейся тоники постепенно «выплывает» гармония субдоминанты. Только тут и проявляется роль впервые появившегося незадолго перед этим звука *b*: это симптом новой метаболы, влекущей к F-dur (ключевой знак данной тональности). Звук *b* теперь уже не исчезнет до самого конца пьесы, — воплощение принципа «перемены в последний раз» (В.А. Цуккерман). Вызывая невольную аналогию с «Прощальной симфонией» Й. Гайдна, пьеса Терри Райли «In C» завершается поочередным исключением из игры добредавших до последнего паттерна исполнителей. Последним бликом музыки оказывается иссякающая «капель» одинокого звука *c*.

Подведем итоги своих наблюдений. Прежде всего следует осознать противоречивость предложенного подхода к подобной музыке. Прделанный нами анализ заведомо не адекватен слушательскому постижению минималистского сочинения. Он не претендовал на раскрытие существа того самого «здесь и сейчас» — состояния, в котором долгое время должен был

непрерывно пребывать наш слух. Логику смены *психологических* состояний, испытываемых слушателем, предпочтительней обсуждать посредством метафор, апеллируя к образному мышлению. Например, представить себе плавные смены пейзажей, наблюдаемых пассажиром из окна поезда. В поле зрения все время находится движущаяся картина, элементы которой внезапно появляются и столь же внезапно исчезают на периферии «кадра», образуя меж собой все новые комбинации. Кстати сказать, постепенно воцарающийся внутренний настрой человека, подолгу глядящего в такое окно, достаточно близок к подразумеваемой авторами минималистской музыки слушательской установке.

198

Композитор, однако, в процессе работы над своим произведением уделяет внимание и другим, скрытым его сторонам. Произведение мыслится им, по уже упоминавшемуся выражению Л. Выготского, как система стимулов, рассчитанных на строго определенную реакцию воспринимающего. И наш анализ был направлен именно на такую сторону музыкального текста, представляя попытку частичной реконструкции авторского замысла. С избранной точки зрения можно заметить, что Т. Райли тонко обыгрывает определенные стереотипы слушательского восприятия, воспитанные классико-романтической музыкой. Он справедливо рассчитывает на нашу «генетическую память» о законах классической музыкальной формы, делая явный намек на традиционный тональный план: первый шаг от тоники делается в доминантовом направлении, после чего вновь восстанавливаемая в правах тоника уравнивается субдоминантой. При этом традиционная модуляция заменяется метаболой — процессом, охватывающим значительно большее пространство формы. Ладовая организация оказывается своеобразным симбиозом тональности, модальности и полярности, характерные признаки которых находятся в подвижном равновесии. «In C» — это и полюс, и тоника, и звукоряд, а с учетом постоянно возникающих акустических эффектов от наложений голосов — еще и звуковой спектр. Тень классической формы здесь, разумеется, весьма эфемерна. Целый час музыки без контрастных сопоставлений материала — это совсем не классическая концепция формообразования. И, пожалуй, одно из самых существенных отличий от последней — отключение *экстраполяции*, механизма предслышания, мысленного прогнозирования дальнейших интонационных событий. Зато целенаправленно задействован психологический механизм *апперцепции*, извлечений из оперативной памяти в процессе восприятия данного текста. Именно удерживание в памяти определенных, «маркированных» композитором элементов текста и создает здесь систему всевозможных арочных связей. Этим же объясняется семантический дуализм концовки пьесы: с одной стороны, типичное для минимализма подчеркнутое *non finito*, с другой — подсознательное ощущение логично замкнувшегося круга развития. Определенный психологический дуализм, а можно даже сказать, непростая коллизия являются неизбежным спутником и всех наших размышлений о подобном сочинении. Мы словно оказываемся в замке Синей бороды, намереваясь и отомкнуть запретные двери, и сохранить при этом жизнь: войти в особое медитативное состояние, правильно настроившись на «некритическое» слышание музыки, и при этом разобраться в сложном алгоритме, заложенном в развитие этой музыки ее творцом.

199

Терри Райли «In C» (1964)





[201]

Приложение IV

А. Райхельсон

МУЗЫКАЛЬНАЯ ЛОГИКА СТРОЕНИЯ СТИХОВ В. ХЛЕБНИКОВА НА ПРИМЕРЕ СТИХОТВОРЕНИЯ «ЗАКЛЯТИЕ СМЕХОМ» И НАПИСАНИЕ ЕГО МУЗЫКАЛЬНОГО ПЕРЕВОДА (в сокращении)

В. Хлебников ЗАКЛЯТИЕ СМЕХОМ

О, рассмейтесь, смехачи!

О, засмейтесь, смехачи!

Что смеются смехами, что смеялись смеяльно,

О, засмейтесь усмеяльно!

О, рассмешиц надсмеяльных - смех усмейных смехачей!

О, иссмейся рассмеяльно, смех надсмейных смеячей!

Смейево, смейево,

Усмей, осмей, смешики, смешики,

Смеюнчики, смеюнчики,

О, рассмейтесь, смехачи!

О, засмейтесь, смехачи!

Рассмотрим для начала общую структуру стихотворения, как если бы мы анализировали музыкальную пьесу.

Мы видим здесь репризную форму (две первые строчки повторены в конце), построенную по принципу развертывания, т.е. имеется «ядро» (*смех, смеи, смей* и пр.) и его развертывание, как в барочных музыкальных формах. Первые две строчки являются изложением основной мысли стихотворения. Обозначим их 7+7. Далее следует их развитие и объединение. Это 7+8 и 8.

Следующий текст — дальнейшая разработка основного мотива с типичным в этих случаях дроблением и точным повтором слов: 8+7/8+7/3+3/2+2+3+3/4+4

И, наконец, точная реприза в виде двух последних строчек 7+7.

Кроме того, обратим особое внимание на буквы «о» и «и». Они, как и «ядро» имеют громадное значение в построении формы. Ими в большинстве случаев отмечены начала и концы строк.

Теперь выберем алгоритм перевода стихотворения в музыку. От с первой октавы вверх и вниз расположим 33 буквы алфавита. При этом одна и та же буква, кроме буквы «а», будет соответствовать двум нотам на клавиатуре. Буквы же «о» и «и» окажутся по звучанию одной и той же нотой es, соответственно второй и большой октав. То есть эти буквы становятся важным центром, каркасом произведения.

202

Итак, налицо центростремительные тенденции системы или жесткие рамки текста в виде центрального тона es (буквы «о» и «и») и центробежные в качестве непрерывного развертывания «ядра»: повторения, дробления, размывания вербального смысла слов и объединения материала. Все это делает поэтический текст подвижным и живым, а форму — строгой и четкой. При анализе получившегося в результате музыкального произведения, еще более ясной становится музыкальность поэтического оригинала Велимира Хлебникова.

А. Райхельсон Прелюдия №2

Allegro

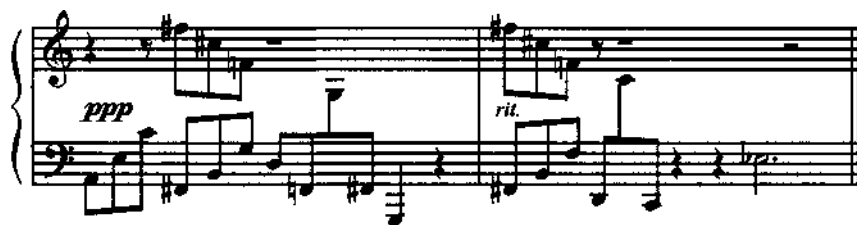
p

poco a poco cresc

203

The first system of musical notation consists of four measures. The first two measures are in treble clef, and the last two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *ff* and *ffz*. There are also some unusual markings like *b* and *ae* above notes in the first measure.

The second system of musical notation consists of four measures. The first two measures are in treble clef, and the last two are in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *ff* and *ffz*. There are also some unusual markings like *b* and *ae* above notes in the first measure.



205

Приложение V

АНАЛИЗ ПЬЕСЫ ЧАРЛЬЗА АЙВЗА «ВОПРОС, ОСТАВШИЙСЯ БЕЗ ОТВЕТА»

Свою, ныне знаменитую, пьесу Чарльз Айвз написал в 1908 г. Партитуре предпослан небольшой комментарий, в котором автор делает существенные указания исполнителям. Приведем его полностью.

«Две верхние строки флейтового квартета исполняются непременно двумя флейтами, а нижние могут быть исполнены также гобоем и кларнетом. Партию трубы можно играть на английском рожке, гобое или кларнете, если они не заняты в «ответах». Струнный квартет (или оркестр) *con sordini* размещается за сценой или, по крайней мере, на каком-то расстоянии от трубы и флейт. Труба должна играть с сурдиной, исключая те случаи, когда зал слишком велик или увеличен состав струнных. Если есть контрабас, он дублирует партию виолончели. Струнные играют все время *pp*, без изменений в темпе — они выражают «молчание друидов, которые ничего не знают, ничего не видят и ничего не слышат». Труба интонирует «вечный вопрос существования» каждый раз совершенно одинаково. Но поиски «неведомого ответа», которые ведут флейты, подобно человеческим существам, постепенно активизируются (возрастают темп и сила звука), доходя через *agitando* до *con fuoco*.

Флейтам нет необходимости играть строго в указанных временных пропорциях: их партии несколько импровизационны. Если нет дирижера, его роль берет на себя один из флейтистов. Флейты заканчивают свою партию приблизительно там, где указано в партитуре, во всяком случае труба не должна играть «последний вопрос», пока «молчание» у струнных не продлится один-два такта. После того как труба прозвучит, струнные выдерживают свой последний аккорд на протяжении еще примерно двух тактов. Если струнные подошли к своему последнему аккорду раньше, чем труба начнет «последний вопрос», они выдерживают его до конца пьесы.

Может случиться, что струнные не будут слышны во время некоторых громких пассажей флейт, — это не столь важно. «Ответы» могут следовать за «вопросами» и раньше, чем указано в партитуре, но на «вопросах» это не должно отражаться. Если играет большой струнный оркестр, можно использовать полный набор высоких деревянных духовых — по усмотрению дирижера, но при любых условиях должна быть только одна труба».

206

На первый взгляд данный комментарий носит преимущественно «технический» характер, разъясняя исполнителям, что и как им надлежит учесть в процессе репетиций. Однако за этими скупыми строчками можно увидеть много воистину удивительного.

Прежде всего отметим философский уровень художественного иносказания в этой небольшой инструментальной пьесе. Элементами триадной драматургии здесь являются:

1. *Струнные* — символ Вечности, трансцендентного владения Истиной, почерпнутой из Космоса древними кельтскими жрецами — друидами.
2. *Труба соло* — «вечный вопрос», символ тайны бытия, недоступной человеческому разуму.
3. *Деревянные духовые* — этот третий элемент драматургии, в отличие от незыблемых в сути своей, принципиально статичных предыдущих, разворачивается весьма динамично. Это образ Человека, точнее — рода людского, ощущающего роковое бессилие перед «Вечным вопросом» и оттого впадающего сперва в нервозность, а затем в злобное неистовство.

Три охарактеризованных плана драматургии разворачиваются параллельно, как бы образуя три независимо текущих потока времени. Все это совсем не похоже на традиции классической формы, в которой конфликт обычно мыслится как *источник* развития (столкновение тезиса и антитезиса влечет за собой цепь вытекающих из этого следствий). Здесь же совсем иное: конфликт зреет

постепенно, накапливается, вырывается наружу и... остается неразрешенным, повисает в воздухе. Вопрос остается без ответа.

Рассмотрим теперь, уже обратившись к нотному тексту, как осуществлена композитором эта художественная задача.

Уже самый первый аккорд струнных, с которого начинается пьеса, это блестящая находка.

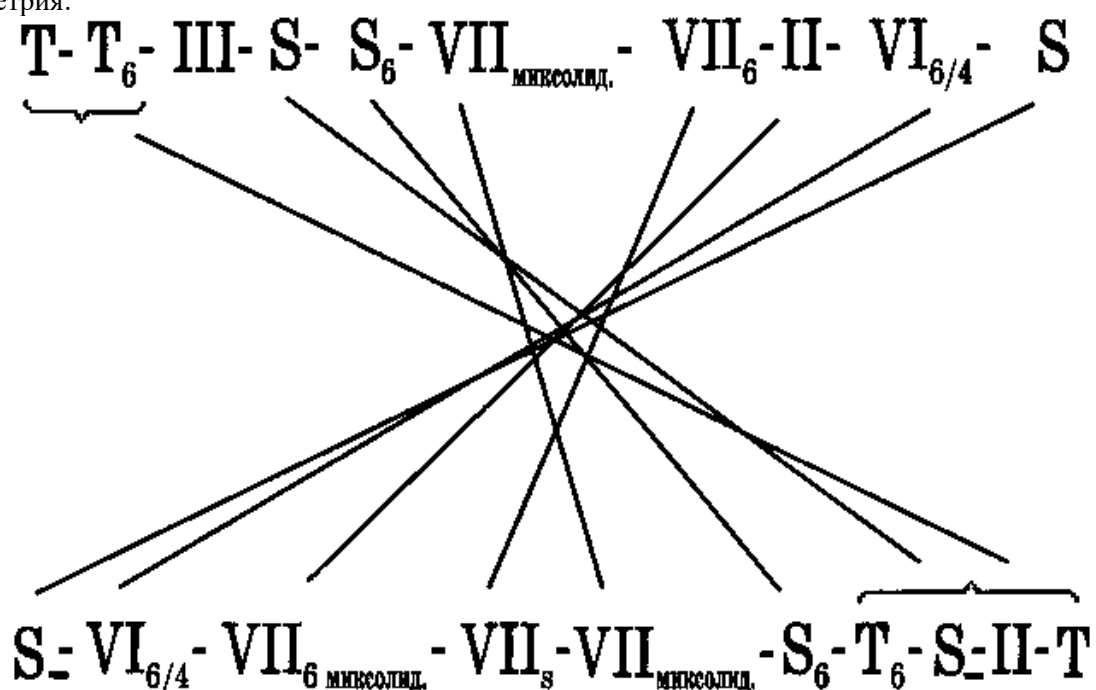
Бесплотное, потустороннее звучание мажорного трезвучия достигнуто регистровыми пустотами в его расположении, матовым *con sordino*, оттенком *ppp*. Весьма важна также пространственная удаленность этого пласта фактуры, специально оговоренная автором в вышецитированной преамбуле. Аккорд сразу же заставляет вслушиваться в себя, он как бы струится неопределенное время, непредсказуемо перетекая в следующую гармонию.

Намеренная ослабленность метрической экстраполяции препятствует ладовой централизации: тоника не спешит заявить о своих правах. Немаловажно, что в череде сменяющих друг друга гармоний отсутствуют сильные доминанты G-dur (V и VII ступени), да и сама его тоника не воспринимается результативно, как бы невзначай «выплывая», наконец, в своем первоначальном фактурном обличье. Это и в самом деле не итог, а начало движения по второму кругу. Но осознание сего приходит к слушателю

207

позднее, так как в данный момент внимание «перехвачено» трубой, впервые интонирующей свой «вечный вопрос».

Лишь после второго 13-такта, казалось бы, устанавливается ритм оstinатной формы, вновь звучит теперь уже очевидная для слуха столь запомнившаяся тоника. Но очередного повтора нет, крайние голоса регистрово рассредоточенного аккорда как бы устремляются навстречу друг другу, подчиня логике линейной гармонии поведение и двух средних голосов. В 45-м такте это уплотнение достигает предела, в «классическом» тесном расположении берется трезвучие C-dur. После этого крайние голоса начинают «разбредаться» вспять, но уже не столь прямолинейно. На сей раз ими управляет более скрытая логика: в последовании гармоний просвечивает любопытная симметрия:



Итак, континуум струнных, как выяснилось, строго организован. Вначале он содержит «замаскированный» период 13+13, затем до 45-го такта в нем главенствует инерция линейного голосоведения, а завершающий раздел формы являет собой новый образец хорошо спрятанной гармонической структуры, венчаемой все тем же аккордом-образом, символом неизменности и неизбежности.

Перейдем к «вечному вопросу». Партия трубы, в отличие от деревянных духовых инструментов, метрически четко скоординирована с партией струнных (лишь в отношении концовки пьесы автором, как мы помним, сделаны соответствующие оговорки). Парадоксально, однако, что эта координация тонко рассчитана на эффект полной *спонтанности* соотношения дан-

ных фактурных пластов. Это разные «потoki времени», здесь ощутима своего рода полихронность движения.

Фразу из авторского комментария — «труба интонирует «вечный вопрос существования» каждый раз совершенно одинаково» — следует относить лишь к характеру звукоизвлечения. В остальном «вопросы» вовсе не идентичны, и это легко заметить. Все, кроме самого последнего, нечетные проведения завершаются звуком *s*, в то время как четные проведения завершаются звуком *h*. Нарушение этой долго выдерживаемой периодичности можно понимать как следование известному принципу «перемены в последний раз». Лишь в заключительных тактах пьесы тающие звуки трубы и струнных сливаются в протяженном консонансе. Безусловно, что в двух вариантах своего окончания «вопрос» имеет различные семантические оттенки. Стоит сопоставить и варианты ритмической записи всех «вопросов» — здесь тоже много тонкостей. Фраза трубы зыбко вибрирует, словно ускользает, маня за собой.

Много интересного содержит и пласт деревянных духовых. Он не просто разворачивается в своем собственном времени, это время еще и последовательно ускоряется. Каждое новое вступление группы деревянных осуществляется в своем темпе, образуя следующую прогрессию: Adagio — Andante — Allegretto — Allegro — Allegro molto — Allegro accelerando ad Presto — Molto agitando — Con fuoco. Все это соответствующе отражено в нотной записи, весьма необычной для начала XX в.: тактовые черты демонстрируют самостоятельную жизнь пластов фактуры (композитор не случайно дает словесные разъяснения — как это следует понимать).

Параллельно обнаруживается и другая прогрессия — динамических оттенков. Вступления деревянных духовых образуют следующий ряд: *p* — *mp* — *mf* — *f* — *ff*. В последнем эпизоде содержится свое внутреннее crescendo, достигающее оттенка *ffff*.

Интонационное содержание голосов в этой оркестровой группе весьма симптоматично: они... *безлики*, тяготеют к хроматической гамме. Так оригинально передан здесь образ толпы. Крайние голоса, как водится, позаметней, они даже пытаются что-то «обсуждать» и «комментировать» (в разделе Adagio, например, взаимно образуют свободную инверсию). Но речь тут же растерянно обрывается и, после паузы замешательства, духовые делают попытку подхватить несостоявшуюся мысль. Это хорошо видно в нотном тексте: при новых вступлениях голоса оказываются в той же самой высотной и метрической позиции, в которой они перед этим замолкали.

«Предел терпению» оказывается переполнен в важной точке формообразования, в зоне уже отмеченного нами 45-го такта: экзальтированный всплеск эмоций сменяется зловещим — на *pp*! — кластером. (Напомню, перед нами сочинение всего лишь

Adagio

Flauto I

Flauto II

Flauto III
(o Oboe)

Flauto IV
(o Clarinetto)



210



1908 г.) И далее — совсем удивительное: духовые начинают обозленно передразнивать интонацию «вечного вопроса», визгливо ёрничать вплоть до самого конца. Обрыв этой «истерии» оставляет нас наедине с тающим звучанием струнных и уносящимся вдаль последним возгласом трубы. Не будет преувеличением сказать, что в этой пьесе Ч. Айвза дан точный музыкальный прогноз на весь XX век. Пользуясь современной музыковедческой терминологией, перечислим теперь все, что обнаружилось при анализе.

1. Программность обретает здесь особый символистский оттенок, характер иносказания. Идеи космизма, знания, ниспосланного свыше, Айвз с интересом черпал из современной ему философии американского трансцендентализма. И этот ориентир развития философской мысли в дальнейшем окажется весьма актуальным для композиторского творчества: под знаменем концептуализма будет завершаться XX век (достаточно упомянуть здесь хотя бы К. Штокхаузена).
2. Стилистическая характерность каждого из трех пластов фактуры «Вопроса, оставшегося без ответа» (струнные — величавость хора, духовые — конвульсивность свободной атональности, труба — перелет от романтического лейтмотива к будущей микросерии из неповторяющихся звуков), их коренные отличия по внутренней организации — позволяют говорить и о близости к

211

принципам *полистилистики*, также поднятой на щит постмодернистским искусством последней трети XX в.

3. «Вопрос, оставшийся без ответа» вполне можно причислить к жанру, называемому сегодня *инструментальным театром*. Здесь есть его важнейшие типические признаки: персонификация тембров, продуманная и наделенная особым смыслом сценография.

4. При каждом исполнении данной пьесы будет возникать версия, заметно отличающаяся от других, поскольку автором предусмотрена ансамблевая вариативность, рассчитанная на интуицию и инициативу музыкантов. Иными словами, перед нами весьма непростой образец *алеаторики*.

5. *Пространство* сделано в данном произведении важнейшим фактором драматургии, еще одним подчиненным воле композитора измерением музыкальной ткани. Позднее для такого рода музыки будут подбирать разные термины: «пространственная», «пятимерная», «кинетическая» и т.п.¹.

6. Наличие в тексте двух последовательно выдержанных прогрессий (динамической и темповой) — свидетельство намеренного внесения композитором особых принципов организации в область так называемых «неспецифических» музыкальных средств. Полвека спустя это назовут техникой *квантитативных рядов*, а понятие *многопараметровая композиция* зафиксирует приоритет структур, охватывающих и уравнивающих в правах все стороны музыкальной речи (звуковысотность, ритм, тембр, громкостную динамику, пространственную локализацию, агогику, штрихи, артикуляцию и т.д.).

«Вопрос, оставшийся без ответа» Чарльза Айвза — маленький шедевр музыкального искусства XX в., позволяющий с уверенностью утверждать: язык музыки завершившегося столетия обладает несомненной оригинальностью и цельностью, находки, сделанные уже в самом начале столетия, оказались поистине провидческими, они получили развитие и сохранились в композиторском лексиконе вплоть до наших дней. Столь же плодотворны и перспективны оказались и некоторые художественные идеи, *темы высокого искусства*, красной нитью прошедшие через весь XX век.

¹ См.: Когоутек Ц. Техника композиции XX в. - С. 228-232.

Ч. Айвз Вопрос, оставшийся без ответа

Largo molto sempre (for strings and trumpet) (about 50 = ♩)

The musical score is written for five instruments: Tromba (C), Violini I, Violini II, Virole, and Violoncelli (Contrabasso 8va). The tempo is marked 'Largo molto sempre (for strings and trumpet) (about 50 = ♩)'. The strings are marked 'ppp con sord.' (pianissimo con sordina). The Tromba part is marked 'ppp'.

Tr-ba

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

Measures 213-217. The Tr-ba part has whole rests. V-ni I has eighth notes with slurs. V-ni II has half notes with slurs. V-le has half notes with slurs. V-c. has eighth notes with slurs.

213

Tr-ba
(C)

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

Measures 218-222. The Tr-ba (C) part has whole rests. V-ni I has eighth notes with slurs. V-ni II has half notes with slurs. V-le has half notes with slurs. V-c. has eighth notes with slurs.

Tr-ba
 V-ni I
 V-ni II
 V-le
 V-c.

actual notes

p

Measures 1-4 of the score. The Tr-ba part has a melodic line with triplets and a dynamic marking of *p*. The V-ni I part has a melodic line with triplets and a dynamic marking of *p*. The V-ni II part has a melodic line with triplets and a dynamic marking of *p*. The V-le part has a melodic line with triplets and a dynamic marking of *p*. The V-c part has a melodic line with triplets and a dynamic marking of *p*.

I
 II
 FL
 III
 IV
 Tr-ba
 V-ni I
 V-ni II
 V-le
 V-c.

Adagio

p

Measures 5-8 of the score. The I part has a melodic line with triplets and a dynamic marking of *p*. The II part has a melodic line with triplets and a dynamic marking of *p*. The FL part has a melodic line with triplets and a dynamic marking of *p*. The III part has a melodic line with triplets and a dynamic marking of *p*. The IV part has a melodic line with triplets and a dynamic marking of *p*. The Tr-ba part has a melodic line with triplets and a dynamic marking of *p*. The V-ni I part has a melodic line with triplets and a dynamic marking of *p*. The V-ni II part has a melodic line with triplets and a dynamic marking of *p*. The V-le part has a melodic line with triplets and a dynamic marking of *p*. The V-c part has a melodic line with triplets and a dynamic marking of *p*.

Andante

I

II

FL

III

IV

Tr-ba

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

mp

mp

mp

mp

The musical score for page 216, measures 1-4, is presented. The tempo is marked 'Andante'. The score includes parts for Flute I, II, III, and IV, Trumpet B, Violin I, Violin II, Viola, and Cello. Measures 1-4 show the beginning of a musical phrase. The Flute parts (I, II, III, IV) and Trumpet B part feature triplets of eighth notes. The Violin I and II parts have long, sustained notes. The Viola and Cello parts have a steady eighth-note accompaniment. The dynamic is marked 'mp' (mezzo-piano) for the Flute and Trumpet parts.

I

II

Fl.

III

IV

Tr-ba

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

217

Allegretto

The musical score is arranged in a system with the following parts from top to bottom: Flute I (Fl. I), Flute II (Fl. II), Flute III (Fl. III), Flute IV (Fl. IV), Tuba (Tr-ba), Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), and Violoncello (V-c.). The woodwinds (Flutes I-IV) play a melodic line starting on a half rest, marked with a *mf* dynamic. The strings (V-ni I, V-ni II, V-le, V-c.) provide harmonic support with sustained notes and moving lines. The Tuba part is mostly silent, with a few notes in the first measure. The tempo is marked **Allegretto**.

FL

I

II

III

IV

Tr-ba

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

This musical score page contains staves for the following instruments: Flute (FL), Flute I (I), Flute II (II), Flute III (III), Flute IV (IV), Tuba (Tr-ba), Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), and Violoncello (V-c.). The woodwind section (I-IV) is currently silent. The Tuba part features a melodic line with three triplet markings. The string section (V-ni I, V-ni II, V-le, V-c.) plays a sustained harmonic accompaniment with long notes and slurs.

Allegro

The musical score is for page 220 and is marked **Allegro**. It features the following parts:

- Flutes (Fl.):** Four staves labeled I, II, III, and IV. Staves I and II play a melodic line starting with a forte (*f*) dynamic, followed by a crescendo to fortissimo (*ff*). Staves III and IV play a more complex, rhythmic accompaniment, also starting with *f* and crescendoing to *ff*. There are some grace notes and slurs in the lower staves.
- Trumpet (Tr-ba):** A single staff that remains silent throughout the page.
- Violins (V-ni):** Two staves, I and II. Both play sustained, long notes, with the first violin (V-ni I) having a fermata over the final note.
- Viola (V-le):** A single staff playing sustained, long notes.
- Violoncello (V-c):** A single staff playing sustained, long notes.

The score is written in 2/4 time and includes various musical notations such as dynamics, slurs, and articulation marks.

I

II

Fl.

III

IV

Tr-ba

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

The musical score for page 221, measures 1-4, is as follows:

- Flutes I-IV:** All four staves are empty throughout the measures.
- Truba:** Measure 1: Rest. Measure 2: Triplet of eighth notes (Bb, A, G) starting on a piano (*p*) dynamic. Measure 3: Triplet of eighth notes (F, E, D) starting on a piano (*p*) dynamic. Measure 4: Rest.
- Violins I-II:** Measure 1: Violin I plays a half note G4, Violin II plays a half note F#4. Measure 2: Violin I plays a half note A4, Violin II plays a half note G4. Measure 3: Violin I plays a half note B4, Violin II plays a half note A4. Measure 4: Violin I plays a half note C5, Violin II plays a half note B4.
- Viola:** Measure 1: Half note G3. Measure 2: Half note F#3. Measure 3: Half note E3. Measure 4: Half note D3.
- Cello:** Measure 1: Half note G2. Measure 2: Half note F#2. Measure 3: Half note E2. Measure 4: Half note D2.

Allegro molto

The musical score is arranged in a system with eight staves. The woodwind section (I, II, FL, III, IV) is in the upper half, and the string section (Tr-ba, V-ni I, V-ni II, V-le, V-c.) is in the lower half. The woodwinds play a complex, fast-moving melody with various dynamics and articulations. The strings provide a steady, rhythmic accompaniment. The tempo is marked 'Allegro molto'.

Woodwind Section:

- I:** Treble clef. Dynamics: *f*, *ff*, *sf*, *pp*. Articulation: *f* with accent.
- II:** Treble clef. Dynamics: *ff*, *sf*, *pp*. Articulation: triplets.
- FL:** Treble clef. Dynamics: *ff*, *sf*, *pp*. Articulation: triplets.
- III:** Treble clef. Dynamics: *f*, *sf*, *pp*. Articulation: *f* with accent.
- IV:** Treble clef. Dynamics: *f*, *sf*, *pp*. Articulation: *f* with accent.

String Section:

- Tr-ba:** Treble clef. Dynamics: *f*, *sf*, *pp*. Articulation: *f* with accent.
- V-ni I:** Treble clef. Dynamics: *f*, *sf*, *pp*. Articulation: *f* with accent.
- V-ni II:** Treble clef. Dynamics: *f*, *sf*, *pp*. Articulation: *f* with accent.
- V-le:** Bass clef. Dynamics: *f*, *sf*, *pp*. Articulation: *f* with accent.
- V-c.:** Bass clef. Dynamics: *f*, *sf*, *pp*. Articulation: *f* with accent.

Allegro accel. to Presto

I
II
Fl.
III
IV

Tr-ba

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

ff

ff

ff

[Trumpet holds here until
Flutes start]

Molto agitando

Fl. I

Fl. II

Ob. III

Ob. IV

Tr-ba

V-ni I

V-ni II

V-la

V-c.

ff

ff

ff

ff

Con fuoco

I

II

III

IV

Fl.

Tr-ba

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

Detailed description of the musical score: The score is for a symphony, page 225. It features a woodwind section with four flutes (I, II, III, IV) and a string section with Violins I, Violins II, Viola (V-le), and Cello (V-c.). The woodwinds are playing a complex, fast-paced melody with many trills and triplets, marked 'Con fuoco'. The strings are playing a simple, sustained harmonic accompaniment. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The page number 225 is at the bottom left.

Fl. I

Fl. II

Ob

Cl.

If played by Oboe and Clarinet, last measure ends

Tr-ba

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

pp

pppp

Приложение VI

АНАЛИЗ ПЬЕСЫ № 3 ИЗ 7 ПЬЕС ДЛЯ СКРИПКИ И ФОРТЕПИАНО ОР.7 А. ВЕБЕРНА

Данному опусу предшествуют наиболее, пожалуй, известные из досерийного периода веберновского творчества оркестровые циклы — 5 пьес для оркестра ор.5 и 6 пьес для оркестра ор.6. 7 пьес ор.7 естественно продолжают обозначившуюся ранее эволюцию стиля композитора к предельной афористичности и интонационной емкости высказывания, но уже в затаенной атмосфере диалога всего двух инструментов — скрипки и фортепиано.

Третья пьеса из этого цикла может быть представлена как характерный образец *микроформы*, анализ которой предполагает особую методическую установку. Здесь необходимо рассмотрение «под увеличительным стеклом» элементов текста, казалось бы, вполне привычных внешне. Беглый взгляд на нотную страницу, на которой уместилась в 14 тактах вся пьеса, скорее всего, заставит вспомнить романтические миниатюры в форме периода: волнообразная мелодия у фортепиано, сопровождаемая репликами скрипки, обрамлена краткими вступлением и заключением. При чтении данной пьесы с листа так она, собственно, и может «вполне красиво» прозвучать. Но внимательное изучение нотного текста, точных авторских предписаний приведет исполнителей к совсем иному выводу. Это не период как форма изложения *одной* музыкальной мысли, а отличающаяся логически выстроенной микро-драматургией трехчастная форма с синтетической репризой. Тактовая схема трехчастной формы симметрична: 5 + 4 + 5.

Рассмотрим музыкальный материал в этих трех разделах формы. Каждый из крайних разделов заключает в себе определенную драматургическую антитезу: противопоставлению *статике* и *динамики* (3 + 2) в первом разделе симметрично отвечает противопоставление *динамики* и *статике* (2 + 3) в третьем разделе. Явного тождества в музыкальном материале при этом нет — и статика, и динамика воплощены по-разному.

В начальном разделе формы осторожное, как бы на ощупь, выстраивание полутоновой гармонической структуры (гемитоника) в первых трех тактах — это образ застывший (характерно авторское предписание скрипачу избегать *crescendo* в тянущемся звуке), в сравнении с активно завязавшимся в последующих тактах диалогом мелодизированных голосов. В заключительном же разделе все выглядит иначе. Начавшись с эффекта динамического вторжения (кластер у фортепиано, достраиваемый на той же гемитонной основе «качающимися» фразами скрипки), он внезапно переключается на инфернальное, сонорно окрашенное созвучие (впервые в пьесе — чисто аккордовый склад фактуры, причем тесное расположение аккорда в низком регистре при

227

предписании взять педаль дает цветистый обертоновый спектр резонирующих струн фортепиано). Средний же раздел формы — развернутое (в масштабе микроформы) высказывание, образ внутренне контрастный и по внешним фактурным очертаниям, и по гармонической структуре: гемитонике в партии фортепиано отвечает модальность «тон-полутон» в партии скрипки.



«Мистическая» выразительность этого элемента ткани подчеркнута особым приемом звукоизвлечения *col legno* (игра древком смычка) и совсем нехарактерной для Веберна регулярной ритмикой — нашептываемые фразы-заклинания становятся фоном мелодически рельефной партии фортепиано.

Искусно скрытая реминисценция этого материала определяет синтетичность репризного раздела. Речь идет о заключительных тактах пьесы, в которых, казалось бы, все дано впервые, в соответствии с известным принципом завершения формы, названным В.А.Цуккерманом «переменной в последний раз». Однако звуковысотная структура здесь заимствована именно из среднего раздела — та же модальность «тон-полутон»:



228

Следует обратить особое внимание на то, как выполнены грани этой микроформы. Грань перед средним разделом в 5-м такте на слух довольно относительна, что, видимо, побудило Веберна графически подчеркнуть ее в нотном тексте выставленной *запятой*, прерывающей кантилену, переливающуюся в партии фортепиано из начального раздела в срединный. Немаловажны и авторские динамические указания, проясняющие необходимую фразировку: филирование звука в конце первого раздела формы и неожиданное *subito ppp* перед взлетом на мелодическую вершину в купе с глубоким басом в самом начале среднего раздела.

Интересно выполнена грань перед репризой. Она совершенно очевидна — вторжению кластера предшествует естественное завершение мелодической и динамической волны в партии фортепиано. Однако и в механически неизменной череде фраз скрипки есть тонкий коммуникативный прием, предвосхищающий пересечение важной композиционной черты. Снова «перемена в последний раз»: регулярная ритмика, установленная тремя первыми фразами, нарушена увеличенной вдвое паузой перед четвертой фразой. Механизм дал сбой, восприятие подсознательно мобилизуется.

Подводя итоги знакомства с данным художественным образцом, подчеркнем то, чем характеризуется сам феномен *микроформы*. Наиболее существенное здесь, как мы уже знаем, в своеобразном взаимопересечении уровней *синтаксиса* и *композиции*.

Масштаб микроформы соответствует объему оперативной памяти человека, то есть является масштабом синтаксиса, предполагающим детальное восприятие и сопоставление абсолютно всех элементов текста. Однако привычная логика синтаксических связей дополняется, а зачастую и вытесняется логикой связей *композиционных*, опирающихся на механизм долговременной, избирательной памяти. Образы-эталоны композиционных структур (классических музыкальных форм) проецируются на синтаксический уровень. Адекватное восприятие такого процесса формообразования непосредственно зависит от способности опираться на опыт ориентации в типологически сходных, но развернутых в ином временном масштабе музыкальных конструкциях. В микроформах соответственно меняется и роль каждой из сторон музыкального языка. События фонического плана обретают дополнительную семантику, становятся особо значимыми формообразующими факторами. Казалось бы, второстепенный для формообразования момент — смена приема звукоизвлечения — может оказаться и в этом смысле очень весомым. В репризе проанализированной пьесы появление основного штриха legato после неординарного col legno становится явным признаком возвращения на круги своя. Равно как и использование кластера там

229

же воспринимается как концентрированное выражение принципа гемитоники, безраздельно господствовавшего в экспозиционном разделе формы и нашедшего себе альтернативу в разделе среднем.

Отдаваемая обычно на откуп исполнителю динамическая нюансировка в микроформах становится строго детерминированной. У «маэстро тишины» Веберна это проявляется в особой мере, с учетом его стремления к тончайшим нюансам в предельно ограниченном диапазоне громкости. Взглянем на схему динамического профиля каждого из разделов пьесы:

1 раздел *ppp* ————— > < >

2 раздел *ppp* ————— >
 < *sub ppp* <—————>
 ppp ————— >

3 раздел ————— > *ppp* >

Все динамические нюансы (*crescendo* и *diminuendo*) не удаляются от общего уровня громкости *ppp*. Микроформе соответствует микродинамика, профиль которой строго согласуется с музыкальной конструкцией.

Разумеется, чрезвычайно важна и роль ритмической организации. У Веберна и здесь — масса тонкостей. В каждом разделе пьесы — своя ситуация. Переменный размер в экспозиционной фазе формы подчеркивает начала всех мотивов на сильных долях, кроме самого последнего, *завершающегося* на сильной доле. Середина, как уже отмечалось, основана на полиметрии регулярного и нерегулярного пластов. В репризе же все записано в размере 3/8, но сильная доля нигде не выявлена. Музыка как бы плывет вне метра.

Многое можно обнаружить, подолгу вглядываясь и вслушиваясь внутренним слухом в нотный текст веберновского сочинения. И пройти этот этап вживания в авторский замысел совершенно необходимо музыканту-исполнителю, ибо только так он сумеет почувствовать себя свободным от накопившихся в его арсенале клише. В противном же случае чуда подлинного со-творчества не произойдет.

230

А. Веберн Пьеса op.7 №3

V-no

con sord

am Steg

ppp ohne cresc

ppp

P-no

Sehr langsam (♩ = ca 60)

ppp

außerst kurz

ppp

col legno (weich gezogen)

ppp

ppp subito

kaum horbar am Steg

kaum horbar

ppp

10

Зав. художественной редакцией *И.Л. Пиеничников*

Художник обложки *О.А. Филонова*

Компьютерная верстка *Е.В. Чичилов*

Корректор *М.М. Крючкова*

Отпечатано с диапозитивов, изготовленных ООО «Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС».

Лицензия ИД № 03185 от 10.11.2000.

Санитарно-эпидемиологическое заключение

№ 77.99.02.953.Д.006153.08.03 от 18.08.2003.

Сдано в набор 14.11.03. Подписано в печать 31.05.04. Формат 60х90/16. Печать офсетная. Бумага офсетная. Усл. печ. л. 14,5+0,25 вкл. Тираж 3 000 экз. Заказ № 2400

Гуманитарный издательский центр ВЛАДОС.

119571, Москва, просп. Вернадского, 88,

Московский педагогический государственный университет.

Тел. 437-11-11, 437-25-52, 437-99-98; тел./факс 735-66-25.

E-mail: vlados@dol.ru

<http://www.vlados.ru>

ООО «Полиграфист». 160001, Россия, г. Вологда, ул. Челюскинцев, 3.