

**Санкт-Петербургская государственная
консерватория им. Н.А.Римского-Корсакова**

Кафедра композиции

С. ЛАВРОВА

**ЦИТИРОВАНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ
СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ**

Очерки

Санкт-Петербург

2007

**Санкт-Петербургская государственная
консерватория им. Н.А.Римского-Корсакова**

Кафедра композиции

С. ЛАВРОВА

**ЦИТИРОВАНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ
СОВРЕМЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ**

Очерки

Санкт-Петербург

2007

ББК 85.2

А 13

Лаврова С.В. Цитирование в творчестве современных композиторов.

СПб, 2007. Издание второе - дополненное.

Рецензенты: Кандидат искусствоведения, профессор, Заслуженный деятель искусств РФ, Народный артист РФ **С.М.СЛОНИМСКИЙ;**

Кандидат искусствоведения, доцент **А.В.ГУСЕВА**

©С.В.Лаврова, 2007

©Санкт-Петербургская

государственная консерватория 2007

ВВЕДЕНИЕ

Рассматриваемый период – последняя треть XX века¹ – в сравнении с предшествующими десятилетиями сформировал свои собственные принципы мышления и композиторской техники. Вместе с тем, очевидно, что они проистекают из тенденций, проявивших себя еще в предыдущих десятилетиях. Музыка последней трети XX века по-иному преломляет историческое наследие: оперирование различными стилевыми моделями происходит на уровне перестройки самого композиторского мышления.

В музыке последней трети XX века цитирование становится одним из важнейших компонентов композиторской техники, образуя специфический пласт художественной культуры, в основе которого лежит принцип эстетико-стилевого диалога. Функции цитирования на протяжении истории музыкальной культуры были подвержены трансформации, поэтому очевидно, что современная (эмансипация цитаты) является результатом длительной эволюции. В предшествующих столетиях цитата подчинялась стилевым нормам контекста, и для незнакомого с первоисточником слушателя была, вполне возможно, незаметной. В XX столетии стилевые связи переходят в открытую систему, позволяющую в рамках одной композиции взаимодействовать неоднородным элементам, при этом “швы” могут быть нарочито подчеркнуты и маскировка цитаты совершенно необязательна.

Принципы связи “своего” и “чужого”, выработанные новой и старой музыкой, становятся носителями композиторской индивидуальности. Сегодня апелляция к “чужому слову” имеет не единичный, а практически всеобщий характер. Такая апелляция предполагает необходимую свободу обращения с различными элементами композиторской техники, которые, вливаясь в общее русло, составляют своего рода новую политехнику.

Метод сочетания различных приемов композиторских техник образует принципиально иную систему, основанную на идее

¹ Авторитетные российские, а также зарубежные исследователи выделяют последнюю треть XX века (условно после смерти Стравинского /1971/ и Шостаковича /1975/) в особую фазу развития мировой культуры, в контексте которой осуществляется поиск взаимосвязей между экспериментами и традицией.

множественности и свободы обращения с разнообразным материалом и в любой последовательности. Изучение этой новой открытой системы взаимодействий, взаимовлияний, основанной на эволюции приема цитирования и получившей широкое распространение не только в музыке, но и в искусстве последней трети XX века в целом, является актуальной проблемой, которая находится в центре данного исследования.²

Термины, заявленные в работе, пока еще не являются общепринятыми и устоявшимися, хотя они уже существуют в общеинтеллектуальном пространстве, определяя те или иные стороны композиторского процесса. Напомним первоначальное, “родовое” значение терминов: “цитата” (от латинского *citatum*) – означает приводить выдержку из какого-либо текста; “комплементарность” происходит от латинского *complementum* и содержит указание на дополнение³.

Взаимосвязь цитирования и комплементарности обнаруживается со всей очевидностью. Наряду с этим, необходимо отметить, что комплементарность – понятие значительно более широкое, применимое к различным проявлениям дополнительности в то время как цитирование, в своем изначальном толковании, подразумевает лишь заимствование какого-либо текста. Несмотря на разные масштабы этих двух понятий, противопоставления между ними не возникает. Необходимо отметить, что если изначальное толкование цитаты является достаточно узким и конкретным, то с расширением границ данного явления в дихотомии цитирование – комплементарность на передний план выходит последнее как одно из наиболее значимых контекстуальных свойств цитаты.

Однако, в данном исследовании, комплементарность – важнейший принцип, при помощи которого становится возможным типологизация на основе общих тенденций, проступающих сквозь множественные проявления авторского своеобразия, связи различных элементов.

В современной музыке данный термин также стал часто употребляемым: например, в связи с додекафонией: “Существуют и другие родственные отношения между разными формами серии,

² Автор данной диссертации – композитор, что позволяет рассматривать данную проблему «изнутри», в том числе на примере собственной композиторской практики.

³ Термин употреблялся в биохимии для обозначения взаимного соответствия в химическом строении двух макромолекул, обеспечивающих их взаимодействие. – см. Советский энциклопедический словарь. М., 1982.

С. 622

основанные на принципе, отличном от “цепного” (начальный тон второй формы серии тот же, что и последний тон первой формы). Если, например, первая половина тонов любой данной серийной формы может быть дополнена первой половиной тонов другой формы той же серии до двенадцатитонового комплекса (естественно то же самое получится и со вторыми половинами), то в таком случае можно говорить о комплементарных формах серии”⁴. В отношении функциональной логики в тональных формах звуковысотной организации словосочетание “принцип комплементарности” упоминается в качестве общеструктурного закона” в курсе современной гармонии Шульгина. Г. Григорьева в своем исследовании “Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века” употребляет этот термин в связи с принципом образно-тематического развития, становление которого намечается в 1960 – 1970-е годы – так называемого принципа интонационно-стилистической комплементарности, действующей как в последовательности, так и в одновременности”⁶.

В данном случае, принцип комплементарности, подразумевает особый тип композиторского мышления, наиболее ярко проявившийся в последней трети XX века и объединивший различные стилевые, жанровые, языковые элементы под знаком оригинальной композиционно-драматургической идеи в некое органичное единство. Это единство состоит из множества компонентов, включенных в круговорот взаимодействия: контрастных, а в ряде случаев даже оппозиционных друг другу. Комплементарность проявляет себя первоначально посредством цитирования, дальнейшее развитие которого безгранично расширяет свой “радиус действия”.

Необходимо также отметить, что не следует отождествлять понятия комплементарность и полистилистика. Полистилистика – лишь один из частных случаев соотношения комплементарных стилевых идиом, проявляющий себя на драматургическом, композиционном уровне. В целом же, комплементарность проявляет себя на всех уровнях музыкальной композиции: как на уровне драматургического соотношения различных стилевых пластов, так и на уровне отдельных музыкальных параметров, таких как тембр, ритм, фактура, принципы звуковысотной организации.

⁴ Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М., 1976. С. 128

⁵ Шульгин Д.И. Теоретические основы современной гармонии. М., 1994. С. 108

⁶ Григорьева Г.В. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М., 1989. С. 21

Действие принципа комплементарности на разномасштабных уровнях музыкальной композиции обусловлено свободным использованием всех ее элементов. Жанровый, языковой, стилевой аспекты включаются в сложную систему соответствий и взаимоотношений компонентов индивидуальной звуковой концепции. Система взаимоотношений элементов открыта для экспериментирования. И именно этот фактор становится ключевым в проявлении композиторской индивидуальности. Задачей композитора на сегодняшний день является отбор элементов и выбор принципов их взаимодействия. Эту мысль наилучшим образом характеризует слова Лучано Берно: “Сейчас композитор имеет возможность осуществить мечту – отыскать связь между экспериментами”⁷. Поиски таких связей между экспериментами сегодня – задача и современного композитора, и исследователя.

Принцип комплементарности, проявляющийся на различных уровнях и параметрах композиции, реализуется в многомерном пространстве. Узкая трактовка термина “комплементарность” уже приводилась выше в связи с додекафонией и современной гармонией, но это – лишь частные случаи проявления принципа. В кругу интересов данного исследования оказываются процессы композиторского мышления и постановка особых драматургических задач, способных объединить элементы традиционных форм с новациями воедино. Стилиевая комплементарность – это так же одно из проявлений общего принципа. Однако, помимо стилиевого, невозможно игнорировать также жанровый и языковой аспекты. Все эти составляющие ключевой принцип мышления последней трети XX века образуют общий узел проблем, исследование которого и составляет цель данной работы.

Обращение к последней трети XX века в исследовании данной проблемы объясняется тем, что именно в этот период указанные выше тенденции обнаружили себя со всей отчетливостью: “Ситуация между “декомпозицией” и “новой организацией”, возникшая в новой музыке XX века и обострившаяся во второй половине вызвала не только повышение внимания к проблеме музыкального синтаксиса, обоснование новых форм организации музыкальной материи. Проблематика эта сильно повлияла на осмысление новых форм – сохраненные в своей основе в творчестве многих мастеров, они стали

⁷ Из беседы в Московской консерватории 1986 г. / Цит. по: Соколов А. С. Какова же она – “форма” музыкального XX века? // Музыкальная академия. 1998. № 3 – 4. С. 6.

прочитываться по принципу дополнительности: отсюда и та принципиальная возможность их множественного толкования....”⁸.

Дополнительность на основе соответствия элементов может быть преобразована в нечто единое; в этом случае она будет основана на комплементарном соотношении элементов композиторской техники. Дополнительность также обнаруживает тесную взаимосвязь с цитированием, первоначальное значение которого заключалось в подтверждении авторских мыслей привнесенными извне. В качестве примера здесь можно привести творческие открытия середины 1970-х Пярта – его стиль “tintinambuli” – синтез веберновской гипертрофированной логики, особого почтения к “числу” (которое, по словам Пярта, руководит не только музыкой, но и космосом⁹) и “новой простоты” фигурированного трезвучия – “бегства в добровольную бедность”.

“Однако не так уж просты “маленькие простые правила” (слова композитора о стиле, найденном в 1976 году) и совсем не бедна “добровольная бедность”¹⁰. Так, в партии Евангелиста из “Страстей по Иоанну” голос выстраивается в серию прямых и обращенных ходов, зеркальных и концентрических симметрий, вычленений и суммирований. Столь сложные числовые сплетения и звуковые комбинации внешне оказываются довольно просты: таким образом, мы сталкиваемся с эффектом смысловой игры – углубленной многомерности культурного синтеза. “Музыка Пярта указывает на синтез культурных дисциплин самождественности, разведенных по разные стороны современной цивилизации. В живой и интенсивной статике tintinambuli – стиля предчувствуется новое осевое время. Осью, объединяющей культурные ойкумены, становится свобода – ответственность личности за собственное бытие”¹¹.

Слово “синтез” в цитированном высказывании употребляется неслучайно: переосмысление техники сериализма в русле мотивной вариантности. Отчетливые признаки работы с серийными матрицами – техники, выработанной на ином, диссонантно-хроматическом материале, обнаруживают пересечение с элементами григорианского хорала, модальной вариантностью. Комплементарность этих столь различных – цитируемых и авторских элементов композиторской техники образует эстетический феномен, связывающий Средневековье и новую музыку. Комплементарность техники

⁸ Лобанова М.Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М., 1990. С. 119

⁹ Черединыченко Т.В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случай. М.:

Новое литературное обозрение 2002. С. 533.

¹⁰ Цит. изд. С. 530

¹¹ Цит. изд. С. 537

барочного многохорного письма и сонористических идей темброкрасочности и разреженности материала проступает в микрополифонии Лигети. В “Атмосферах” Лигети 48-ми голосный канон воспринимается как движущаяся безостановочным единым потоком музыкальная ткань.

Комплементарность также может быть основана на принципе противопоставления – контрастном взаимодействии элементов, Примеров подобного типа – множество: сочетание норм, выработанных в первой половине XX века (фрагментов атональной и додекафонной техники) или сонористических звуковых полей с композиционными приемами классической эпохи, цитированием, стилизацией классических и романтических моделей.

Образный контраст усиливается контрастом стилевым и эпохальным, а соотношение разностилевых элементов приобретает особый символический смысл, подчиненный единой драматургической концепции. Развивая данную мысль, можно привести воплощение принципа контраста в крайней степени: Шнитке в “Истории Иоганна Фауста” в поисках стилового эквивалента Мефистофелю представляет оппозицию академической додекафонии в виде банальных шлягерных интонаций из репертуара певицы А.Пугачевой. Таким образом, сосуществовая в едином временном пространстве, эти две противоположные по эстетике и стилистике сферы, чье сопоставление казалось бы, невозможно, сосуществуют, объединенные единой драматургической идеей. Результат такого решения вполне предсказуем: слушатель повергается в настоящий шок. Никогда академическая новая музыка и так называемая “поп-культура” не были столь далеки друг от друга, как сегодня. Эта истинно новаторская сверх-идея композитора позволяет спуститься в ад и вернуться обратно, не покидая пределов собственного временного пространства.

В таком проявлении комплементарности невероятно возрастает роль музыкальной драматургии. Принципы тождества и контраста, прослеженные Асафьевым в его исследовании “Музыкальная форма как процесс”¹², также дают о себе знать и на различных уровнях современной композиции. Так тождественность, характерная для вариаций, канонических форм, фуги, в музыке последней трети XX столетия прочитывается по принципу комплементарности. Это не тождественность в ее буквальном смысле (последование или периодическое повторное возвращение подобных, а то и вполне

¹² Асафьев БВ.. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971

одинаковых сочетаний)¹³; это – поиски аналогий и соответствий, или, повторяя слова Берно, – “связей между экспериментами”.

Гипермногоголосный канон, неоднократно применяемый Шнитке (в частности, *Concerto grosso №1*) и Лигети (“*Lux aeterna*”, многие другие сочинения) не является собственно тождественным; комплементарная ритмическая основа опирается на дополительность, принцип расслоения музыкальной ткани, а не на буквальное повторение.

Современное прочтение формы вариаций также основано на комплементарности темы, цитируемой из иной – по отношению к авторской – исторической и стилевой сферы. При этом используются элементы современной стилистики. Таково, например, сочинение Э. Денисова “Вариации на тему хорала Баха “Es ist genug””: постепенное перевоплощение темы, обрастающей новыми деталями, в нечто новое, переводит ее из одной стилистики в другую.

Таким образом, на данном этапе становится очевидной роль комплементарности как нового принципа музыкальной драматургии, а не музыкальной формы, поскольку полная индивидуализация построения композиции отвергла для современной музыки привычное понятие музыкальной формы, опирающейся на определенные стереотипы.

Прорыв в свободное открытое пространство алеаторики породил необходимость поиска новых организующих принципов. “Каждый композитор – по мысли Денисова – делает собственный индивидуальный выбор во множестве звуковых объектов и устанавливает между ними определенную систему соответствий, упорядочивая это множество и создавая форму сочинения”¹⁴. В то же время Четвертого Пендерецкий утверждает, что “от истоков музыкального искусства существовало несколько видов формы, и все попытки их уничтожить оказались бесплодными”¹⁵. Звуковые объекты, выбранные композитором в качестве материала для создания системы взаимодействий, о которых говорил Денисов, могут представлять собой контрастные или, напротив, близкие по сути, но относящиеся к различным культурно-стилевым слоям элементы. Единственно важным условием их совместимости становится выбор системы соответствий: синтеза или синкрезиса – т. е. объединения или же противопоставления и, соответственно, наличия конструктивной

¹³ Чередниченко Г. В. Цит. изд. С. 104

¹⁴ Денисов Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986. С. 17.

¹⁵ Цит. по: Никольская И. И. Дерзющий художник. // Советская музыка. 1984. № 1. С. 111

сверх-идеи, расставляющей смысловые акценты на макроуровне. В связи с этим приходится также определить одно из условий применения этого принципа как многомерность – объединение нескольких временных слоев в едином срезе времени. И это становится одним из принципов музыкальной композиции. Штокхаузен, в одной из своих бесед с молодежью в клубе МГУ весной 1990 года, высказал следующую мысль: “Множество процессов в едином произведении – это и есть новая концепция. Как будто одновременно наблюдаешь разные живые существа. И так, до сегодняшнего времени, музыка строилась на одной или двух темах, и форма воспринималась как некая линия, ряд. Теперь существует мультипроцесс, и иногда следя за ним, можно заметить, что происходят разные события, быстрее или медленнее, поскольку композиция имеет множество временных слоев. Композиция создается в разном времени: например, в одном слое четырнадцать тонов проходят за тридцать минут, в другом – более тысячи тонов за то же время, в третьем – около двухсот. И эти совершенно различные скорости четко артикулированы. Многомерность – совершенно новая концепция: много темпов в одновременности”¹⁶.

Понятие времени обладает особой значимостью в контексте музыкальной мысли XX века. Циммермановское время – “шарообразное” – является альтернативой двум иным формам времени: линейной и циклической. “Если григорианская музыка, – согласно исследованиям Рудольфа Вендорфа – не обладает собственной временной структурой, текст здесь доносит ритм, то уже с возникновением полифонии формируется линейное сознание: процесс расхождения и вновь собирания голосов во времени. В качестве линейного примера времени Хельга де ла Мотте-Хабер называет “большое финальное произведение» XIX века, когда заключительный раздел, как правило, выступает своеобразной кульминацией произведения, которая вызывает у слушателя напряженное ожидание, чувство устремленности и внутреннего ускорения. Нелинейное понимание времени присутствует в музыке Рихарда Вагнера: «бесконечная мелодия» не ведет к разворачиванию, музыка должна выводить слушателя из времени этого мира”¹⁷. Если историческое время линейно и устремлено (открыто) к будущему, то мифическое время, напротив, циклично и закрыто в себе самом: это “вечное возвращение подобного”¹⁸.

¹⁶ Советская музыка. 1990 №10. С. 58 – 68

¹⁷ Цит. по: Петрусева Н.А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. М.– Пермь, 284. (Rotter 1997, S.33)

¹⁸ Цит. изд. С. 284. (Dahlhaus 1986 S.36)

Необходимо также упомянуть теорию Лосева¹⁹, предлагающую новую концепцию времени. В ней оказываются объединенными различные музыкально-временные позиции Стравинского, Кейджа, Булеза. Числовое выражение эволюции музыки в XX веке как движение от прежних центральных элементов музыки, адекватно числам 4 : 5 : 6 (консонирующее трезвучие в системе мажора и минора) через переход к более высоким числам 15 : 16 (полутон – кодовое выражение 12-ступенной системы в гемитонике Веберна, вообще на основе 12-ступенной шкалы) и далее к еще более высоким числам. Однако, это поступательное движение ко все более высоким числам наталкивается на препятствие: человек оказывается не в состоянии оперировать сверхсложными звукоотношениями. Для преодоления этих препятствий требуется переход в новое измерение музыки – в сонорику, музыку звучностей. Это так называемое третье измерение (первым была горизонталь – мелодия, вторым – вертикаль, гармония). По исчерпанию возможностей первых двух необходимо перейти в третье измерение. Продолжая эту мысль, можно добавить, что третье измерение многомерно, ибо оперировать звукоокрасочностью в одномерном замкнутом пространстве довольно сложно. При этом, все прежние музыкальные параметры остаются актуальными, образуя великое множество разнообразных вариантов их комбинаций.

Многомерность, присущая “третьему измерению” в концепции Лосева, также становится неотъемлемой чертой современного композиторского мышления. Оперирование всем широчайшим музыкальным спектром, включение в рамках единой композиции наряду с сонорностью, серийностью, тональных форм объединяет элементы нового музыкального языка с прежними, выводит из плоского пространства в многомерное, где прошлое и настоящее оказываются равноправными. Именно принцип многомерности и многопараметровости объединяет самые разнообразные композиторские замыслы XX века в единое русло: микрополифония Лигети в действительности – многомерная гиперполифония, “формула” Штокхаузена – многопараметровый предкомпозиционный феномен, а концепция полистилистики немислима вне многомерного пространства.

Советская музыка 60 – 80-х годов и музыка последнего десятилетия XX века научно и творчески оказываются вовлеченными в дискуссию о полистилистике и эклектике, проблемах традиции и

¹⁹ Лосев А.Ю. Музыка как предмет логики // Лосев А.Ю. Из ранних произведений. М., 1990. С 313, 255

новаторства, о широчайшем применении цитирования во всех возможных вариантах толкования этого понятия²⁰.

Заслуга теоретического обоснования и практического развития идеи полистилистики, принадлежит А.Г.Шнитке еще в начале 70-х годов. Импульсом к обсуждению послужило его выступление на конгрессе Международного музыкального семинара в Москве в 1971 году: “<...> в скрытом виде полистилистическая тенденция существует и существовала в любой музыке, ибо музыка стилистически стерильная была бы мертвой”²¹, утверждает Шнитке. Денисов в своих высказываниях уравнивает понятия полистилистики и эклектики: “Так называемые полистилистические тенденции были мне всегда чужды. Для меня это тоже самое, что и эклектика. И как раньше эклектика была для меня большим минусом в произведении искусства, так и сейчас она остается. Но в ряде моих сочинений есть цитирование того или иного чужого материала”²². Из этого высказывания становится очевидным, что если Денисов четко разделяет понятия цитирования и эклектизма, то Шнитке, напротив, видит в первом скрытое проявление полистилистики. В целом, приведенные выше высказывания неопровержимо свидетельствуют об актуальности данной проблемы, связанной с цитированием в самых различных его аспектах как в советской музыке 60-80-х гг., так и – европейской. Определение общности и различия понятий эклектики, полистилистики, коллажа, цитирования и проявление этих приемов посредством принципа комплементарности – одна из задач данной работы, так как данный вопрос представлен лишь на уровне дискуссии, но фундаментально еще не изучен. В отношении терминологии присутствует неясность.

Неосвященным также пока остается периодизация. Последняя треть столетия выглядит наиболее характерной для проявления так называемого принципа комплементарности, о котором пойдет речь в данной работе. Здесь также отсутствует однозначность в оценках.

Все процессы музыкальной культуры XX столетия невозможно удержать в четких хронологических рамках: слишком стремительным

²⁰Этим вопросам посвящено множество статей указанного периода: Тараканов, М.Е. *Традиции и новаторство в современной советской музыке* // В кн.: Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М.: Сов композитор 1982;

Валькова В. Б. *Тематические функции стилизованных цитат в произведениях советских композиторов* Московский Государственный Педагогический институт имени Гнесиных Сб трудов Вып.82

Советская музыка 70-80х годов: стиль и стиливые диалоги. М.1986 С 54-79.

²¹ Шнитке А.Г. Полистилистические тенденции современной музыки. /

Доклад на VII Международном конгрессе ММС. М., 1971. Машинопись. С. 3

²² Халопов Ю.Н., Ценова В.С. Эдисон Денисов. М., 1993. С. 168

было развитие композиторской техники и одновременного с ней развития теоретической мысли, существовавших совместно, на уровне практического и научного осмысления. Наверное, самый правильный путь в этом случае – признание и в этом вопросе принципа множественности. Так, в своих заметках о современной музыке Т. Чередниченко²³ предлагает хронологии формы и материала:

Хронология материала:

1910 – французский дадаизм, итальянский футуризм, русский конструктивизм: стук пишущей машинки (“Парад” Э. Сати, 1917); “Завод” (А. Мосолов, 1928); рев моторов (“Встреча автомобиля с аэропланом” Л. Руссоло, 1914);

1930 – конкретная музыка: идеи шумового оркестра усовершенствовали музыканты-инженеры Пьер Шеффер и Пьер Анри “Симфония для одного человека” (П. Шеффер и П. Анри, 1950);

1950 – электронная музыка, сонористика, хеленинг и инструментальный театр.

1960 – полистилистика;

1970 – мультисенсорные процессы, музыка окружающей среды;

Хронология формы:

1910 – серийная композиция, сериализм;

1950 – алеаторика и переменная композиция;

1960 – коллаж и суперколлаж;

1960 – индетерминированная композиция, “момент-формы”

(термин Штокхаузена), минимализм

1970 – “посткомпозиция”, “бриколлаж”

В связи с данной хронологией неизбежно возникает вопрос: можно ли отделять во многих случаях понятие формы от материала и рассматривать параллельно? Все музыкальные параметры оказываются взаимосвязанными: сериализм понимается не только как форма, но и как материал; полистилистика – как особая форма подачи материала.

²³ Чередниченко Т.В. Цит. изд. С.315

Появление новых систем музыкального языка во все времена было продиктовано необходимостью. Процесс развития прежних систем приводил их к неминусовой трансформации, и после подведения итогов с особой остротой вставал вопрос поиска новых структур. Эти периоды создания и разрушения в прежние века чередовались в довольно медленном темпе. В своей статье "Изменяемое и неизменное в эволюции музыкального мышления"²⁴ Ю. Холопов выстраивает "Новые музыкалы" в одну логическую нить от Г. Аретинского, Ф. де Витри через Дж. Каччини к А. Веберну с равными трехсотлетними промежутками. Однако, этот ряд касается лишь "традиционного" новаторства, развивающего старые принципы европейской музыки, типичным примером которого, с точки зрения Холопова, является сам Веберн: "В отечественном музыкознании различают первый авангард (1908 – 1925) и второй авангард (1946 – 1968). Первый авангард дал музыке новую тональность (Прокофьев, Стравинский, Берг), новую модальность, (Мессиан), микрохроматику, (Вышнеградский, Хаба), новый ритм (Стравинский, Берг), так называемую свободную атональность, (Новая венская школа), серийность и додекафонию (Шенберг, Веберн), идею многопараметровой композиции (Веберн). Второй авангард дал сериализм (Булез, Штокхаузен, Лигети, Пендеревский, Лютославский), алеаторику, электронную и конкретную музыку, пространственную музыку, формы индивидуального проекта (Кейдж), экппенинг и мультимедию как особого рода музыкальные действия"²⁵. Г. Григорьева предлагает стадияльный подход к периодизации процессов композиторского мышления, охватывающий период 40 – 80-х годов. Это последовательность четырех временных отрезков, каждый из которых характеризуется общими признаками стилиевого развития и отражает, в свою очередь, эволюцию образно-содержательных процессов в их сложном "взаимообмене", взаимовлияниях и связях²⁶.

²⁴ Холопов Ю.Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления. // В сб.: Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. М., 1982. С. ...

²⁵ Холопов Ю.Н. XX век сам по себе. Булез // Искусство. 2001. №5. С 6-8.

²⁶ Григорьева Г.В. Цит. изд. С. 22: "Первая стадия охватывает период, начинающийся в конце 40-х гг. и продолжающийся до конца следующего десятилетия. Ее можно охарактеризовать как время фронтального развития классических традиций ... Конец 50-х – первая половина 60-х гг. представляют вторую стадию в развитии стилиевых направлений. Ее характеризует заметное "стилевое размежевание", сказавшееся в образовании временно разделившихся линий. <...>

Краткий период экспериментирования к середине 60-х гг. ознаменовался дальнейшими напряженными поисками образно-содержательных решений, направленных на гибкое, художественно оправданное применение современных композиционных средств в их совокупности с традиционными. <...>

Третья стадия охватывает конец 60-х – начало 70-х гг. – время, которое можно характеризовать как своеобразное "встречное движение" ранее размежевавшихся стилиевых тенденций. Его суть заключается в использовании "на равных" в синтетических формах признаков классической и современной систем мышления <...>

В советской и российской музыкальной культуре неоднородность десятилетий, которые входят в данный период, обусловлена также политическими событиями: крушение великой Державы не могло не сказаться на процессах художественного творчества. “Борьба с музыкальным конформизмом утрачивает всякий смысл, в силу чего, как полагают многие музыканты не могла состояться третья волна авангарда в период рубежа веков”²⁷. Е. Б. Долинская предлагает разделение четырех десятилетий, завершающих XX век в истории отечественной музыки, на более мелкие хронологические отрезки 1960 – 1970-е годы и 1980 – 1990-е, однако не по геополитическим обстоятельствам, а базируясь на самом существенном признаке – типе эстетической ориентации²⁸. “Если в 60-е годы наблюдалась крайняя поляризация академических и левых течений, то в 70-е оба русла были ближе к интеграции: шел процесс “наведения мостов” между классическими стилями (барокко, классицизм, романтизм) и новым музыкальным мышлением XX века”²⁹. Необходимо подчеркнуть, что несмотря на особенности развития отечественной музыки, связанные с политическими причинами и, возможно, с ментальной спецификой, в целом, эстетические устремления российской музыкальной культуры в течение интересующего нас периода находились в едином русле с общемировыми художественными тенденциями. В частности, не состоявшаяся третья волна авангарда и постреволюционное разочарование как следствие политических или эстетических причин стали общехудожественными, независимо от территориальной принадлежности для эпохи поставангардного безвременья.

Если придерживаться стадияльного принципа, предложенного Г. Григорьевой, то период, рассматриваемый в данной работе, охватывает две последние стадии. Смысловые акценты расставляются таким образом, что “встречное движение” и сопоставление стилистических единиц постепенно формирует “моностилистику нового типа”, основанную на принципе комплементарности³⁰.

Перенеся на триаду “синкретизис – анализ – синтез” принцип гегелевской триады, А. Соколов³¹ представил ее как соответствующую трем фазам эволюции: а) “синкретической” – фазе

Внутри последней стадии явно вырисовывается характерная тенденция: от сопоставления стилистических единиц, нового ощущения контраста как контраста эпизода – к тонким, рассредоточенным ассоциативным связям, создающим характерный тип внутрителистических ассимиляций”.

²⁷ Долинская Е.Б. Русская музыкальная культура 1960 – 1990-х годов. // В сб:

История современной отечественной музыки. / Ред. – сост. Е. Б. Долинская. М., 2001. Вып. 3. С. 45.

²⁸ Долинская Е.Б. Цит. изд.. С. 28

²⁹ Долинская Е.Б. Цит. изд.. С. 19

³⁰ Долинская Е.Б. Цит. изд.. С. 22

³¹ Соколов А.С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М., 1992

негации отпочкования от старой системы; б) “аналитической” – герметическому периоду в развитии нового метода. Формулирование принципов творчества и создание новой грамматики; в) “синтетической” – фазе ассимиляции сформированного метода с иными.

“Полный цикл такой триады именно в XX веке стал хронологически сопоставим с продолжительностью человеческой жизни, проявляясь в рамках творчества одного художника. Целое поколение композиторов пережило в 50 – 60-е годы фазу “анализма” и унификации языка, после чего обратилось на поиски разных продолжений и отрицаний освоенного”³². В предложенных двух принципах периодизации – стадийном и триадическом, несомненно, есть общие черты: завершающая стадия или фаза – ассимилирующая.

Таким образом, последняя треть XX века является неким “узловым моментом” перехода от контрастно-дискретной дополнителности к безконтрастной аллюзийности. Однако, в качестве основного принципа так называемой “моностилистики нового типа”, о которой пишет Г. Григорьева, также выступает комплементарность. Синтез в данном случае – явление отнюдь не бесспорное, применительно к последней трети столетия. Однако, переоценка художественного наследия как одной из основных идей последней трети столетия, соотносимая с понятием синтеза, встречается во множестве высказываний. Например, у Кшиштофа Пендерецкого (из интервью 1986 г.): “Сегодня мы вступаем в период великого синтеза, нового *fin de siècle*. 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”³³. Из беседы в Московской консерватории в 1986 г. с Лучано Берно приводится следующее высказывание: “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”³⁴. Поиски связи между экспериментами – это попытки ассимиляции опыта, но не синтез. В статье А. Соколова “Какова же она – “форма” музыкального XX века?”, приводится бердяевская дилемма – “Синтез (спасение) либо Кризис (гибель). Дилемма конца века мрачнее – “Сцилла либо Харибда”. Ведь кризис авангарда завуалировано сменяется другим

³² Соколов А. С. Цит. изд. С. 61

³³ Цит. по: Зейфас Н. Е. Осень “Варшавской осени”. // Советская музыка. 1988. №2. С. 37

³⁴ Цит. по: Соколов А. С. Какова же она – “форма” музыкального XX века ?

// Музыкальная академия. 1998. № 3 – 4. С. 7

кризисом, суть которого образно выразил в одной из своих лекций Александр Викторович Михайлов: “под занавес XX века Культура проваливается в собственные недра”. Иными словами – Синтез как Кризис, реминисценция былого антиэклетического движения!”³⁵

Идея синтеза оказывается отягощена очевидными проявлениями кризиса. И, в связи с этим, более уместно говорить о попытках синтезировать многовековой опыт, идее многомерности, множественности, но не о синтезе, как таковом.

Политенденции и новое качество стиля, основанные на принципе множественности, предполагают различные варианты организации целого, и комплементарность на всех возможных уровнях музыкальной композиции проявляет здесь свою важнейшую роль. И с позиции сегодняшнего дня это становится все более очевидным. Доказательство правомерности принципа комплементарности в качестве основополагающего для композиторского мышления последней трети XX века является одной из задач данной работы.

Дальнейшая необходимость выведения типологических групп из этого проявления стилевой комплементарности, заявившего о себе значительно ранее, чем это оформилось в сознательный прием композиторской техники, очевидна, поскольку за каждой конкретной цитатой стоит глубинный смысловой подтекст. Круг цитирования, несмотря на принцип множественности и открытости, присущий в целом музыке последней трети XX века, ограничивается огромным информационным полем. Выбирая из этого поля ту или иную информационную субстанцию, композитор подвергает взаимодействию цитату не только с собственным материалом, но также ведет диалог с теми, кто ее внедрил в свою композицию прежде.

Функции цитирования, на протяжении истории музыкальной культуры были подвержены трансформации и современная эмансипация цитаты является результатом этой эволюции. В музыке предшествующих столетий цитата подчинялась стилевым нормам контекста и для незнакомого с первоисточником слушателя была, вполне возможно, незаметной. В XX столетии стилевые связи переходят в открытую систему, позволяющую соединять в рамках одной композиции и взаимодействовать разнородным и разнокоренным элементам, при этом “швы” могут быть нарочито подчеркнуты и маскировка цитаты совершенно необязательна.

³⁵ Соколов А.С. Цит изд. С. 6

Включение цитаты в рамки собственного стиля, как например, в Скрипичном концерте Берга, с помощью включения темы в верхний отрезок серии, не позволяет избежать стиливого контраста, вызванного соединением элементов тональной и серийной организации. “Никакой второй голос не в силах скрыть стиливой разрыв между цитируемым хоралом Баха и остальными частями упомянутого концерта. Разве только экстрамузыкальная мощь Берга может пронести слушателя над этой пропастью”³⁶. Эта тенденция контрастного соединения материала, но подчиненного общей интонационной логике произведения, была намечена Бергом вполне осознанно. Такая идея, в свою очередь, нашла множество последователей в дальнейшем развитии музыки XX века.

В 20-е годы нашего столетия формируются установки на определенные отношения с заимствованным материалом – в творчестве Стравинского, Хиндемита, Берга. “И здесь мы сталкиваемся с самыми разными позициями – от открытой иронической дистанционности до стиливой магмы, от разных, достаточно четких форм полистилистики (цитата, адаптация, аллюзия, коллаж, стилизация) до стиливого синтеза в формах, не поддающихся столь однозначной расшифровке, связанных с вращением “чужого слова” в “свое”³⁷. Уже в первой половине столетия намечаются специфические черты цитирования, вылившиеся во второй половине XX века в эксперименты с использованием так называемого “чужого слова”, которое в ряде случаев становится своим “вторым – я” (например, в псевдоцитате). И это отличительная черта отношения к заимствованному материалу, сложившемуся во второй половине столетия.

Иное отношение к авторству, нежели во все предыдущие эпохи – отличительная черта второй половины XX столетия. Здесь уместно привести высказывание Шнитке: “Всякая музыка, которая существует в мире, представляется мне существовавшей и до сочинения ее конкретным композитором. Она имеет видимость объективно существующего некоторого творения природы, а композитор по отношению к ней – “приемник”³⁸. Эта идея ранее уже нашла свое буквальное воплощение в “Телемузыке” и “Гимнах” Штокхаузена, а также в “Музыке для трех радиоприемников” Кейджа. Алеаторическая идея открытой формы перевоплотилась в последующем десятилетии в идею открытой ассоциативности, сформировав принципиально новое отношение к авторству.

³⁶ Адорно Т. Цит. изд. С. 87

³⁷ Лобанова ИИ. Цит. изд. С. 133

³⁸ Шульгин ДИ. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. / Беседы с композитором. М., 1993. С. 87

Анонимность использованного заимствованного материала – порождение открытой ассоциативности, а композитор в данных условиях становится по сути музыкальным драматургом.

Исторический аспект эволюции цитирования от его проявления в прежние века к тому, что является цитатой сегодня, также нуждается в определении. Выше говорилось, что тенденции, наметившиеся в первой половине XX века в творчестве Хиндемита, Стравинского, Берга, Шостаковича проросли в последней трети столетия в осознанный прием композиторской техники, и этот этап носит характер прерванной эволюции. Однако, существовал также и параллельный путь, который привел к новой коллажной волне и, упомянутой выше, анонимности цитирования.

Помимо идеи открытой алеаторической формы, теоретиком (статья “Алеа”) и практиком (в Третьей фортепианной сонате) которой выступил Пьер Булез в 1957 году, распада прежних композиционных норм, идей “тотального театра” Шенбаха, эстетики хэппенинга в процессе деструкции намечается также иная форма творческого самовыражения – коллаж. Необходимо отметить, что это совершенно иной путь, нежели неоклассическое переосмысление прежних форм, однако, путь параллельный, несмотря на принципиальное различие эстетических позиций. Нарушение дистанций между прежними понятиями, сокрушение привычных границ и рамок свидетельствовали о явной деструктивной тенденции. Изменение отношений с аудиторией, достигнутых благодаря хэппенингу, явилось мощным импульсом для театрализации. Стремясь преодолеть отчуждение между исполнителем и автором, исполнителем и публикой, и, наконец, одним автором и другим, переступив через “заповедность шедевров”, создатели новой музыки приходят через анархию и деконструкцию к плюрализму, многомерности и множественности, свойственным последней трети XX века. Иронизируя над традиционными формами и жанрами, создавая “анти-жанры”, элементы традиции постепенно становятся компонентами нового плюралистического музыкального языка. Именно эта тенденция, ведущая свое начало от противостояния сериализму и всеобщей усталости от тотальной организации материала, развиваясь параллельно, в конечном счете, обнаружила эстетическую общность в последней трети XX века с прерванной эволюцией неоклассицизма. (Оба эти пути привели к культуре цитирования, столь ярко проявившему себя в последней трети XX века и оформившемуся в осознанный прием композиторской техники – стиливую комплементарность, о которой идет речь в настоящем исследовании.

ГЛАВА 1.

Принцип цитирования в контексте эволюции композиторской техники.

Использование цитат³⁹ в музыке – явление самое, что ни на есть распространенное, появившееся с незапамятных времен. Тем не менее, заимствование тематического материала в различные эпохи имело неравнозначный характер. В духовных жанрах нидерландских полифонистов использовались темы популярных в то время светских песен. В эпоху барокко использование цитат было также распространено: у Шютца в композиции на 111 псалом Давида, как утверждает М. Лобанова⁴⁰, мы сталкиваемся с эффектом барочной полистилистики. В заключительном разделе формы “Ehre dem Vater” вводится материал из концерта Джованни Габриели “Lieto godea”. Цитируемый материал преподнесен оригинальнейшим образом: композитор противопоставляет друг другу разные стили: старый и новый, церковной и светской музыки. Распространение цитат в музыке Баха – явление очевидное и бесспорное. И наличие заимствованного материала ничуть не умаляет его творческой индивидуальности.

В XVIII столетии использование чужого материала было явлением совершенно обычным. Достаточно упомянуть Генделя, оперные пастиччо. У Моцарта известен пример цитирования и автоцитирования в тринадцатой сцене второго акта “Дон -Жуана” (темы Мартин-и-Солера, Сарти и самого Моцарта из “Свадьбы Фигаро”) с определенным замыслом: карнавальность и праздничность резко контрастируют со сценой возмездия. Тонкая смысловая игра, изощренная авторская самоирония, противопоставляют нарочитое геройство Дон-Жуана роковому появлению Командора.

В XIX веке, помимо цитирования, получила распространение автоцитата. К самоцитированию прибегает Р. Штраус в

³⁹ . Практика цитирования устных или письменных высказываний существовала уже в античности, и целью ее было опровержение либо разъяснение собственных мыслей. Имя автора могло отсутствовать. Это оказывается весьма близко современным принципам цитирования.

⁴⁰ Лобанова МН.. Цит. изд.

симфонической поэме “Жизнь героя” и в “Домашней симфонии”. В Восьмом струнном квартете Шостаковича все пять частей, следующие без перерыва одна за другой, сотканы из самоцитат, объединенных в единое целое темой-монограммой DSCH. Цитаты-воспоминания из сочинений разных лет следуют одна за другой по хронологическому принципу: ранние воспоминания – тема вступления из Первой симфонии, контрапункт к теме нашествия из Седьмой симфонии, тема из второй части Четвертой симфонии, которая затем становится главной партией (ц.4). II часть квартета основана на теме нашествия, а в кульминационный момент звучит тема фортепианного Трио памяти Соллертинского (ц. 21). Затем в рамках все той же токкаты второй части Шостакович линию выстраивает в одну несколько тем (с ц.31 и до конца): цитата из Одиннадцатой симфонии “Здравствуй свободное, вольное слово”, основная тема-монограмма и тему из фортепианного трио. Вместе они составляют единый монтажный ряд, связанный с трагическими жизненными переживаниями самого автора. В третьей части цитируется тема из 1-го Виолончельного концерта (ц.51). На теме Виолончельного концерта основан материал четвертой части, где, помимо музыки из кинофильма “Молодая гвардия”, вновь звучит цитата из Одиннадцатой симфонии (ц.61), а также реплика из “Екатерины Измайловой” (“Сережа, хороший мой”; ц.62). Таким образом, весь тематический материал квартета становится своего рода музыкальной автобиографией композитора.

Цитата как символ, ключ к пониманию образа – этот вариант трактовки заимствованного материала становится весьма распространенным для музыки XX века. Многие темы оказываются востребованными неоднократно: лейтмотив любви вагнеровского “Тристана и Изольды” цитируют Берг и Цемлинский. “Лирическая симфония” ор. 18 Цемлинского (1923) на текст Р.Тагора основана на звуках “Тристан-аккорда”. Берг в своей “Лирической сюите” (1926); такты 32-33; и такты 46-50 четвертой части Adagio appassionato с соблюдением тональности цитирует фрагмент из третьей части “Лирической симфонии” Цемлинского (реплика баритона “Du bist mein Eigen, mein Eigen”), а затем и начало “Тристана”.

Тема Вагнера – своего рода “лирический ключ” к пониманию романтических переживаний, квинтэссенция экзальтации чувств, ассоциирующихся с понятием лиризма. Смысл цитирования, в данном случае, очень метко определил Адорно: “Жесты одиноких людей сравнимы между собой. Поэтому их можно цитировать: экспрессионист обнаруживает в одиночестве всеобщность”⁴¹. Лейтмотив томления из оперы “Тристан и Изольда” также цитирует в

⁴¹ Адорно Т. Цит. изд. С. 103

своей опере “Пена дней” Денисов: цитата звучит в девятой картине второго действия у труб, тромбонов и саксофона с добавлением некоторого джазового оттенка. Примечательно, что еще один цитатно-стилистический пласт создают песни Д. Эллингтона, упоминающиеся в литературном первоисточнике – романе Б. Виана. Таким образом, вагнеровская цитата несет символический смысл, отождествляя героев Колена и Хлою (в чьей сцене она озвучена) со своего рода современными “Тристаном и Изольдой”. Аллюзии и цитаты, составляющие особый смысловой пласт оперы “Пена дней”, с одной стороны, воссоздают колорит, характеризующий звуковую стилистику 1940-х годов: (песни Эллингтона – джаз, песни французских шансонье (хор полицейских из третьего действия); с другой стороны, – отражают основную идею романа Б. Виана о вечных человеческих ценностях (“Тристан и Изольда”).

Вагнер, неоднократно цитируемый композиторами XX века, с точки зрения Адорно, является провозвестником авангарда и его “бесконечная мелодия” есть “искусство переходов”, а “лишь, будучи моментом перехода техника, композиции становится искомым негативным аналогом лживо стабильной социальной организации”⁴². Очевидно, что именно это – одна из причин, по которой Вагнер оказывается в кругу наиболее цитируемых авторов. Лейтмотив судьбы из тетралогии “Кольцо Нибелунга” в первой и финальной частях, наряду с маршевой темой из “Вильгельма Телля” Россини, цитирует Шостакович в своей Пятнадцатой симфонии. Циммерман в “Фотоптозисе” внедряет тему из “Парсифаля” – и это, безусловно, лишь немногие примеры интереса к вагнеровскому наследию. В эссе “Поиски времени” Булез протягивает нити к Вагнеру, сравнивая его с Бахом и Бергом. В музыке Вагнера один и тот же материал, зафиксированный вначале, преобразуется, обогащаясь и разрастаясь так, что оставляет некий зафиксированный прообраз далеко позади себя. В поисках соответствий в литературе Булез находит их у Пруста, что отражено в названии статьи. Параллель Вагнер – Бах – Берг – не случайна. Эти фигуры являются ключевыми для музыки последней трети XX века, что отражено в цитатно-ассоциативном ряду.

Тема баховского хорала “Es ist genug”⁴³, появившаяся в Скрипичном концерте Берга, впоследствии появляется в Вариациях Денисова на ту же тему и в “Музыкальном приношении” Щедрина. Утонченная интонационная подготовка появления темы в Скрипичном концерте Берга отразилась во включении интонаций

⁴² Цит. по : *Чередничанко Т.В.* Цит. изд. С. 35

⁴³ Мелодия духовной песни И.Р. Але, на которую Бах написал заключительный хорал кантаты № 60.

хорала в верхний отрезок серии. Это постепенное переключение подготавливается также и средствами особой тембровой драматургии: солирующая скрипка, вторые скрипки, альты, фагот, вливаются в хорал, исполняемый кларнетами, бас-кларнетом с удержанными тембровыми контрапунктами у вторых скрипок, фагота и контрафагота и, таким образом, включают цитату в общий тембровый колорит, нивелируя коллажный эффект. Стилизованное, подобное звучанию органа, воспроизведение темы у деревянных духовых помогают сохранить цельность тембровой и гармонической организации концерта Берга.

Аналогичный принцип введения цитаты применяет и Щедрин в “Музыкальном приношении”: тема постепенно кристаллизуется в *cantus firmus*. У Денисова тема хорала служит основой для вариации, представляя обратный принцип движения – от заимствованного материала к его переосмыслению в контексте собственного стиля. Интерес к одной и той же теме в трех вышеперечисленных примерах вполне объясним: Берг – одна из знаковых фигур музыки XX века. У него возникает эффект двойной цитаты: благодаря ему, тема хорала Баха приобретает особый символический смысл. Идея исчерпанности средств, заложенная в названии хорала, преследует многих композиторов в XX веке. В этом диалоге с вечностью на примере темы “*Es ist genug*” композитор стремится достичь утраченной красоты и гармонии.

В своем романтическом сочинении “Эпитафия памяти Альбана Берга” Ю. Каспаров цитирует, в свою очередь, серию из Скрипичного концерта Берга, Однако строгую серийную звуковысотность нарушает интонационная неустойчивость кулисной флейты. Вместе с тем, она вносит яркую необычную тембровую краску, создающую эффект стиливого диалога.

Тема из “Музыкального приношения” Баха также приобрела для новой музыки символический смысл, и в немалой степени благодаря версии Ричеркара, воплощенной Веберном. Последующее цитирование темы прусского короля Фридриха II в “Офферториуме” Губайдулиной отражает заложенную в ней информативность. Тема Фридриха в “Офферториуме” приближена к пуантилистической оркестровке Веберна, но транспонирована из *c-moll* в *d-moll*. В процессе развития, тема планомерно сокращается до исчезновения, что развивает идею жертвенности. В основе композиционного принципа концерта лежит принцип логогрифа – усечение темы Баха с конца. Тема исчезает, но затем возрождается в ракоходном варианте.

Принцип микротематизма в веберновском воплощении этой темы оказался своего рода двойной цитатой: из Баха и Веберна одновременно. Тема “Музыкального приношения” становится интонационной основой всего тематического материала концерта. Эта цитата становится частью всего музыкального “организма”. Основное противостояние драматургических пластов заключается в фактурном контрасте линейно-полифонических, хоральных (ц.60) и унисонных эпизодов. Тема хорала – псевдоцитата, появляющаяся в крайних разделах формы, символизирует идею духовного обновления. Появление хоральной фактуры с трезвучными аккордами у челесты, прорезает подобно лучу, звуковое пространство, заполнявшееся до этого момента следуя линейно -полифоническому принципу.(Пример 1).

Тембровое решение также способствует выразительному и контрастному звучанию этого материала: челеста с хоральной темой, колокольчики, античные тарелочки и флажолеты у солирующей скрипки. Эпизод, следующий за скрипичной каденцией, еще более торжественно излагает тему хорала (Пример 2) у деревянных и медных духовых, к которым присоединяются арфа и фортепиано. Хорал определяет драматургическую концепцию концерта, привнеся в финал просветленно- возвышенное звучание.

Языковой и стилевой плюрализм, свойственные музыке Малера, близкие эстетическим устремлениям 60 – 70-х годов, также обладают особой притягательной силой для композиторов, затрагивающих в своем творчестве посредством цитирования его музыкальное наследие. От фрагментарного воспроизведения, аллюзии до реконструкции малоизвестных сочинений – таков диапазон малеровских цитат: “Композиция для волшебного театра” Дж. Рокберга, цитирующая Девятую симфонию Малера, “Малеровский Момент” Д. Шнебеля, Скерцо из Второй симфонии “Проповедь Антония Падуанского рыбам” в “революционной” для поставангардной эпохи симфонии Берно, реконструкция юношеского Фортепианного квартета во второй части Четвертого concerto grosso Шнитке (Пятая симфония, 1988).

Наброски ко второй части юношеского Фортепианного квартета Малера, из которого самим композитором была закончена лишь первая часть, стали основой музыкального материала сперва сочинения для аналогичного состава, где тема Малера появляется в самом конце, по словам самого Шнитке, – “Появляется и останавливается. И тема – точно такая же, как и у Малера, –

незаконченная. Она будет проясняться на ходу”⁴⁴. Затем, в оркестровой версии это сочинение стало второй частью Четвертого Концерто-гроссо. Шнитке не дописывает сочинение Малера, он выдерживает историческую дистанцию, используя вариационное развитие темы наряду с типичными для зрелого Малера приемами “тембровой модуляции” и “образной трансформации”, превращающей лирическую тему в агрессивно-гротесковый образ. Вариационная форма, включающая пять этапов, обрамлена двумя цитатами из Малера – первоначальной и заключительной.

В начале части Шнитке расширяет фигуру, сопровождающую тему шестнадцатыми в духе современной сонористической фактуры, отодвигая ее вплоть до двенадцатого такта, в то время как у Малера этот мотив вступает уже во втором такте. Становление темы и ее развитие осуществляется при участии всевозможных канонических форм: бесконечного, инверсионного и зеркального канонов. Меняется и звуковысотная ткань: она расщепляется микрофонами, перерастает в кластер. Первая и вторая вариации продолжают первоначальную фактурную идею, но основываются на идее тембровой перекраски одного и того же фактурного элемента. Третья вариация выделяется гармонической и фактурной определенностью. В Пятой вариации преобладают кластерные звучания духовых в сочетании с колоколами. Финальное заключительное проведение темы Малера оставляет ощущение незавершенности, что, впрочем, соответствует авторскому замыслу.

Цитирование музыки Малера отмечается у иных авторов, в сравнении с предыдущими ключевыми фигурами Баха, Берга и Вагнера, включенными в обще-информационное поле поставангарда. Тяготение к ассоциативно-смысловой игре – основная побудительная причина цитирования, включающего заимствованный материал, как символ, как знак, воспринимаемый во всей своей символической углубленности лишь утонченным знатоком. Включение же музыки Малера в собственную композиционную орбиту обусловлено иными стремлениями: принцип контрастного столкновения стилевых элементов, при котором “швы” намеренно подчеркнуты, определен иными эстетическими устремлениями. И эти примеры наглядным образом демонстрируют различные принципы и цели цитирования.

Контрастное столкновение посредством цитирования взаимодействие “высокого” и “низкого”, с той или иной степенью отчетливости, проявляло себя и в предыдущие эпохи: именно такой принцип прослеживается в финале Первого фортепианного концерта

⁴⁴Ивашкин А.В. Беседы с Альфредом Шнитке. М., 2003. С. 164

Бетховена, в третьей части Первой симфонии Малера. Это взаимодействие в качестве отбора цитатного материала для собственной симфонии продекларировал Н. Корндорф. В симфонии №4 “Музыка андеграунда” используется множество цитат от венских классиков до Бородина, Малера, Берга, Орфа, Шостаковича, Мусоргского. Основным принципом подбора цитатного материала послужило использование так называемой “низкой” музыки у классиков. Помимо непосредственно узнаваемого цитатного материала, композитор также включил мотивы-клише, относящиеся к жанру “Жесткого романса”. Их трудно отнести к чему-либо конкретному, они встречаются во многих образцах “низких” жанров. В качестве узнаваемых цитат Корндорф использует темы настолько близкие по духу как друг другу, так и мотивам-клише, что они взаимодействуют по принципу дополнительности и органично сочетаются друг с другом.

Посредством цитаты, что уже было выявлено выше, в общий стилиевой контекст сочинения вносится элемент иного стиля. Диапазон может быть различным: в некоторых случаях цитируемый материал оказывается близким авторскому; в других – широко известен, и, возможно, даже популярен. При его появлении неизбежно смещается не только смысловой акцент, но и стилиевой. Связь стилиевой комплементарности и цитирования носит взаимообратный характер: стилиевая комплементарность также невозможна без цитирования.

Во всех случаях стилиевые дополнения будут проявлением инородного языка. Это может быть псевдоцитата, или цитата, лишенная авторства, но в любом случае, стилиевые дополнения будут связаны с цитированием.

Общее широкое понятие цитаты можно подразделить на следующие принципы соотношения к авторскому контексту:

1. *Цитата – знак*, не включенный в авторский стиль или включенный условно. Примеры: уже упоминавшая выше “Лирическая сюита” Берга. По этому поводу Адорно утверждает, что в таких цитатах автономия формы аннулируется, поскольку удовлетворить требованиям такой необычной по форме композиции, значило бы исполнить то, что было задачей всех остальных форм⁴⁵. Цитата из “Лирической симфонии” Цемлинского дана с соблюдением тональности, не подчиняясь общим стилиевым нормам. В Скрипичном концерте Денисова цитата отрывка из “Прекрасной мельничихи” (песня “Утренний привет”) носит характер тихой кульминации: ее

⁴⁵ Адорно Т. Цит. изд. С. 103

воспроизводит челеста, что создает ощущение некоего “неземного” звучания. В масштабной коде – в начальном и заключительном разделах звучит тема Шуберта. Она словно освещает особым светом все, что происходило в концерте. При своем первом появлении ее очертания проступают в протестующих возгласах скрипки. Затем она деформируется, подчиняясь основному музыкальному материалу.

2. Цитирование музыкальной темы, включенное в авторский стиль композитора. Наиболее классический пример цитаты такого рода – вариации на заимствованную тему. В XX столетии этот тип цитирования наиболее ярко проявил себя в форме “рекомпозиции”. Шнитке называет это техникой адаптации – пересказа чужого нотного текста собственным музыкальным языком, или же свободное развитие чужого материала в своей манере⁴⁶. Это своего рода новый тип вариаций на заданную тему. Вариации на тему хорала Баха “Es ist genug” для альтя и камерного ансамбля Денисова по принципам развития также близки к “рекомпозиции”: в первом разделе тема проводится полностью, затем дробится, обрастает подголосками, постепенно деформируется, в среднем разделе практически исчезает, чтобы вернуться снова в репризе. (Пример 3).

Второй тип техники адаптации, о котором говорит Шнитке – свободное развитие чужого материала в своей манере – принцип, на котором строятся в данном примере “вариации на тему”. Пересказ чужого материала собственным языком (первый тип “адаптации”) Денисов применяет в Партите для скрипки с оркестром. Партита Денисова, основанная на материале Скрипичной партиты Баха d-moll для скрипки с оркестром, представляет вариант многоголосной трактовки. Путь ее аналогичен вариациям на хорал Баха: от обработки – к полной деформации. “Пять каприсов Паганини для скрипки и струнных” также оказываются по существу “рекомпозицией”. Несмотря на то, что принцип “рекомпозиции” в примере с “Партитой” автором не афишируется, на практике он оказывается применен.

В “Эхо – сонате” Щедрина для скрипки соло также используются цитаты из сольных скрипичных сонат и партит Баха: окончание фуги из Первой сонаты g-moll, отрывки из Andante C-dur Второй сонаты, а также фрагменты из Гавота Третьей партиты. Цитаты появляются ближе к концу сочинения. Вариационная форма основывается на теме, синтезирующей элементы барочной музыки. Но интонации расслаиваются, подобно эху. Эпилог представляет собой синтез репризы и цитатно-коллажного эпизода. Цитаты обладают

⁴⁶ Шнитке А.Г. . Полистилистические тенденции современной музыки.
// Музыка в СССР. 1988. Апрель – июнь. С. 22 – 24.

несколькими характерными особенностями: осколочностью, отсутствием цельной музыкальной мысли. В связи с этим, они объединяются в единый коллажный эпизод с целью постепенного “стилевого перевеса”, образующегося к концу произведения. Это приносит далекие отзвуки музыки Баха – “это эпох минувших в днях сегодняшних”, как указывает автор в аннотации к своему сочинению. (Пример 4).

Оригинальное применение формы вариаций (Тема, девять вариаций и Эпилог) в сочетании с контрастом, присущим сонатной драматургии, переносит противопоставление в иную плоскость – эпохально-стилевую. Тема сочетает в себе различные стилевые элементы; в вариациях их индивидуальные качества обособливаются и вступают в активнейшее взаимодействие. Примечательно также, что сам композитор называет свое произведение сонатой, в то время как на поверхности оказывается вариационная форма. Эти два плана и составляют основу композиционного замысла. Вариационный принцип в творчестве Щедрина играет весьма важную роль: финал Первой симфонии, “Вариации и тема” в Третьем концерте для фортепиано с оркестром, где смысл развития заключается в движении от вариаций к теме (подобно вариационно-полифоническим циклам, например “Гольдберг-вариациям”), “Автопортрет” для большого оркестра (Тема и 8 вариаций), “Стихира на тысячелетие крещения Руси” (вариации в сочетании со спецификой древнерусской монодии).

В качестве характерного признака музыки последней трети XX столетия заметим не столь частое использование жанрового определения “вариации”. В этом отношении Денисов скорее составляет отступление от общей тенденции. В его наследии “Вариации на тему Генделя” (1986), “Вариации на тему Гайдна” для виолончели с оркестром (1982), “Вариации на тему Моцарта для восьми флейт” (1990), “Вариации на тему Шуберта” для виолончели и фортепиано (1986) – лишь некоторые примеры, которые вынесены в название. Выше уже приводилось высказывание Денисова относительно полистилистики и эклектики. Таким образом, прибегая к открытому заимствованию тем, композитор пытается провести четкую границу между цитированием и полистилистикой. Но в реальности полного отсутствия полистилистических черт избежать едва ли удастся. Это лишь способ уйти от открытой ассоциативности, присущей последней трети столетия в целом.

Тенденция, проявившаяся также в последней трети столетия, к “пересочинению” ведет свое начало с первой половины века. В

качестве примера здесь можно привести “Ричеркар” из “Музыкального приношения” Баха-Веберна, “Концерт для струнного квартета с оркестром” Генделя – Шенберга, “Пульчинеллу” Стравинского, дивертисменты “Скарлаттиана” и “Паганиниана” Казеллы, сюиту “Вивальдиана” Малипьеро. В “рекомпозиции” отражены специфические черты переориентации параметров музыкальной композиции: применение темброво-гармонических средств как ведущего фактора формообразований.

При особой точности цитирования, когда материал полностью заимствован, как ни парадоксально, но драматургия играет не меньшую роль, чем при фрагментарном цитировании. В “Ричеркаре” Баха-Веберна сегментация темы имеет постоянный характер и обеспечивается средствами оркестровки через неизменную схему тембровых переключений. Постоянный тембровый прием во всех проведениях – пиццикато арфы – интонационный акцент. Веберн поставил перед собой сложную задачу: не изменив ни ноты в баховском оригинале, выразить сущность собственного мышления. Это оказалось возможным при помощи тембровой драматургии. Такой пример показателен с точки зрения смещения акцентуации музыкальных параметров: те параметры музыкальной композиции, которые в предыдущие эпохи не играли ведущей роли, в XX веке оказываются выведенными на передний план. Тембр и драматургия включаются в единый стилеобразующий фактор, характеризующий в данном случае веберновские принципы мышления. И именно эти параметры в дальнейшем играют особенно важную роль, в том числе, и в музыке последней трети XX века.

Веберн оказывается в довольно стесненных условиях, и выражение собственного музыкального языка становится возможным посредством лишь только тембра, составляющего драматургическую основу. Такого рода цитирование служит доказательством того, что для выражения стилевой индивидуальности в музыке XX века мелодический тематизм не является необходимостью: точное цитирование “чужого” материала, каковым является “рекомпозиция”, также дает возможность для композиторского самопроявления.

Неизбежно возникает вопрос о комплементарности композиторской техники. Это – диалог двух эпох, двух художественных систем, объединенных стремлением к логическому совершенству. Трансформация интонационного процесса произведена без изменений звуковысотности и ритма, при помощи переключения функций внутри голосов. Таким образом, дополнительность принципов композиторской техники очевидна: тембровая

драматургия способна перенаправить интонационную основу в иное русло, расставить акценты согласно новым композиторским инициативам. “Поцелуй феи” в буквальном смысле не является рекомпозицией, поскольку наряду с заимствованной темой “Колыбельной в бурю” Чайковского содержит ряд авторских тем, близких к стилистике Чайковского. Эскизы Стравинского к этому сочинению отражают суть его композиторского процесса: эскиз тем-аллюзии на лейттему “Лебединого озера” (ц. 37) показателен с точки зрения поисков интервальной основы, стилистического движения в сторону Чайковского. На страницах “Диалогов” Стравинский признается: “Я думаю как Оден, что единственно ценная критика должна осуществляться в искусстве и средствами искусства, то есть имитацией или пародией. “Поцелуй феи” Стравинского и “Пульчинелла” представляют музыкальную критику подобного рода, хотя и являются чем-то большим”⁴⁷.

Примеры, относящиеся ко второй половине XX века – “Credo” Пярта и “Кармен” Бизе – Щедрина, Шнитке относит, наряду с “Ричеркаром” Веберна и “Пульчинеллой” Стравинского, к так называемой технике адаптации – пересказу чужого нотного текста собственным музыкальным языком⁴⁸.

Однако, приведенные примеры столь различны, что объединить их в одну группу представляется сложным. В частности, “Credo” Пярта, несмотря на воспроизведение C-Dur’ной прелюдии из ХТК, звучащей в своем первоизданном виде по краям композиции, в большей степени – точная цитата, составляющая основу коллажной драматургии: центральный раздел, развивающий баховский материал, постепенно вытесняется диссонантностью на серийной основе, что приводит к алеаторической кульминации, после которой кластерную массу прорезают унисоны, и вновь возвращается баховская прелюдия. Эта подчеркнутая контрастность, оппозиционность, создает целостность через противопоставление, а не через соединение собственных принципов мышления с тематической основой цитаты.

В рассматриваемом нами периоде особую роль играет уже не принцип вариации на заданную тему: варьированию подвергается не какой-либо заимствованный материал, а приемы, свойственные, тому или иному композитору, стилю или направлению. Это своего рода “вариация на стиль”⁴⁹ или так называемое стилевое цитирование, которое, в свою очередь, составляет следующий тип нового, более

⁴⁷ Стравинский И. Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии – Л.: Музыка 1971 – С. 278

⁴⁸ Шнитке А. Г. Цит. ст. С. 22 – 24

⁴⁹ Григорьева Г. В. Цит. изд. С. 28

широкого толкования понятия цитаты, ориентированной на звуковую ауру на уровне включения мотивов и интонаций.

3. *Стилевое цитирование.* Неоромантизм, неоклассицизм, необарокко опираются на определенные стилиевые идиомы и черты, характеризующие данный стиль, но композитор воспроизводит эти идиомы в соответствии с собственными эстетическими установками и совмещая их с элементами собственного стиля, так как точное копирование не представляется целесообразным. Главным свойством современного “неоромантизма” является его “синтетическая природа, отражающая основной принцип художественного мышления второй половины нашего века. Современный романтизм впитал в себя экспрессионизм, нововенцев, импрессионизм французской композиторской школы, отдельные тенденции авангардизма и иные элементы стилиевых систем нового времени”⁵⁰. Стремление возродить те параметры музыкальной ткани, которые пережили свою критическую фазу – неотъемлемая черта стилиевого цитирования.

Возрождение классических норм формообразования выражается в стремлении к целостности, противопоставленной фрагментарности. Особая роль в ее формировании принадлежит драматургии. Неоклассические признаки могут сосуществовать с чертами неоромантизма не только в рамках сочинений одного и того же автора, но и внутри одного произведения. В связи с этим, приходится говорить о приставке “нео”, главным образом, с позиции стилиевой интерпретации, а не возрождения художественных традиций предыдущих эпох.

Показательно, что давая определение – будь то “неоромантизм” или “неоклассицизм”, на самом деле мы имеем ввиду не реконструкцию стилиевых признаков данных направлений, а цитирование анонимных стилиевых идиом.

Анонимность становится одной из специфических черт данного вида цитирования. Терминология, ориентированная на некую стилиевую определенность (“неоклассицизм, “неоромантизм”, “необарокко” и т. д.) достаточно распространена, и многие с легкостью оперируют ею. Однако, с точки зрения комплементарности стилеобразующих элементов эти понятия не исследованы в полной мере. Добавление приставки “нео” к наименованию какого-либо стиля имеет двойкий смысл: с одной стороны, означает новую фазу развития того или иного явления – продолжение; с другой стороны, подразумевает определенную историческую дистанцию и

⁵⁰ Григорьева Г.В. Цит.изд. С. 116

дальнейшую стилевую модернизацию. Эти две возможные интерпретации предопределяют типы соотношений стиливых элементов, относящихся и к традиции, и к современности: первый из них подразумевает стиливое цитирование, о котором собственно и пойдет речь; второй – модернизацию какой-либо композиционной модели (репрезентирующей данный стиль) с неременным использованием и других стиливых знаков.

Указанные принципы толкования – предмет рассмотрения двух параграфов Первой главы. Соотношения цитируемых элементов стилиа, именуемых впоследствии “стилистическими знаками”⁵¹ с элементами собственной стилистики строятся по принципу комплементарности. Необходимо также подчеркнуть, что в задачи данного исследования, не входит изучение “неоромантизма” или “неоклассицизма”, а также других “нео” как художественных явлений. Для автора диссертации указанные явления представляют интерес только с точки зрения цитируемого стилиа или композиционной модели в качестве конкретных приемов стиливой комплементарности. Однако, существует необходимость определения собственной позиции в отношении терминологии: уместность условного обобщения и объединения всех “нео” в единое стиливое направление – очевидна.

Медушевский предлагает стиливую дифференциацию на два основных типа: интерпретирующий и автономный: “Автономность стилиа не предполагает его герметичности, полного отсутствия в нем значимости. Эффект автономности возникает из-за того, что множественные связи заслоняются яркой самобытностью и глубиной художественного открытия. Напротив, интерпретирующий стили четко обозначает основу, от которой он пытается оттолкнуться. Обнажение рефлектирующего начала в интерпретирующем стилие не следует истолковывать как отсутствие в нем собственного содержания. Напротив, здесь подразумевается известное равенство сил <...>”⁵². Термин “интерпретирующий стили”, в данном случае, обладает наибольшей степенью соответствия многим явлениям опирающимся на стиливое цитирование. В отличие от начальной волны неоклассицизма, возникшего в первые десятилетия XX века и характеризующегося антиромантической направленностью, сегодня романтизм – одна из наиболее часто цитируемых стиливых моделей.

⁵¹ Термин В.В. Медушевского

⁵² Медушевский В.В. К проблеме сущности и эволюции музыкальных стилиев. // В сб: Музыкальный современник. М., 1984. Вып. 5. С. 9

Обращение к классическим образцам проявилось ранее у представителей так называемого “позднеромантического” направления – Регера, Сен-Санса, Франка, д’Энди. Последующее проявление “неоклассицизма” сосредоточивало свои интересы, главным образом, на основах композиторского мышления эпохи барокко, что отразилось, в частности, на возрождении модели барочного концерто-гроссо. (“Камерные музыки” Хиндемита, “Дамбартон-оке”, “Эбеновый концерт”, “Базельский концерт” Стравинского и. т.д.) Круг стилевых интерпретаций в последней трети XX века выходит за рамки вышеперечисленных составляющих, он разомкнут и открыт. Поэтому, противопоставления не возникает. Разделять общее понятие стиля на составляющие представляется нецелесообразным.

На протяжении XX столетия термин “неоклассицизм” фигурировал столь часто, что оппонировал не только романтизму, но и “прогрессу” в лице додекафонии. Адорно в своей “Философии новой музыки” сделал такой вывод относительно дилеммы прогресса и реставрации: “Убеждение в каждом случае было различно, и их взгляды противоположны, но концепция модели возникла из глубокого мотива, что существует определенное сходство: тенденция сокращать историю, осуществляя ее трансформацию, требовать преждевременного места в ней, окружая ее. Было запрещено рассматривать композицию в категории чистого “начинания”: памяти и новаторству совместно была дана возможность в достижении абсолютной непрерывности”⁵³. Этот вывод Адорно, переформулированный Булезом, уравнивает в правах две, казавшиеся до определенного времени противоположными, тенденции, в последней трети столетия вылившиеся в общее русло. Стравинский, столь же знаковый композитор для истории музыки XX века, как и Шенберг, наметил в своем творчестве множество приемов композиторской техники, применяемых в музыке последней трети столетия: всевозможное преломление принципов цитирования, комплементарность элементов композиторской техники. Таким образом, в таком качестве понятие “неоклассицизм” теряет свое первоначальное значение, уступая идее интерпретирующего стиля.

В интерпретирующем стиле особую роль играет наличие конкретных стилевых знаков, определяющих ту или иную стилевую ассоциацию. В цитировании композиционной модели эту роль выполняет репрезентация конкретного жанрового-стилевого прототипа с присущей ему формой взаимоотношений элементов;

⁵³ Булез П. Стравинский: стиль или идея? Хвала амнезии. Цит. по: Петрусева Н.А. Цит. изд. С. 307

стилевые знаки отражают характерные гармонические приемы, типы мелодического движения, а в некоторых случаях – и фактурное решение. Незадействованные стилиевыми цитатами параметры музыкального языка, в свою очередь, могут модернизироваться в соответствии с принципом комплементарности. В случае, когда цитируются элементы гармонии, мелодические обороты, обладающие соответствующей стилиевой знаковостью (т.е. не затронутые элементы – например, тембр), составляют стилиевую оппозицию. Или же напротив, комплементарными выступают гармония, дополняемая свободной хроматикой, тональная основа.

Интонационная основа также может носить характер стилиевого знака: терцово-квартовые, гаммаобразные последовательности, характерные для Вагнера, Чайковского, Р. Штрауса, приобретшие впоследствии значение интонационного символа, применяет в своих неоромантических опусах 70 – 80-х Пендеревский. Его Скрипичный и Виолончельный концерты в качестве основной интонационной идеи содержат противопоставление секундовых, а в иных случаях и четвертитоновых, восходящих и нисходящих, рядов. В зависимости от направленности движения образуются особые сцепления мотивов, играющие различную роль в драматургии.

В Скрипичном концерте, в линейных комбинациях преобладает нисходящее движение, обуславливающее лирико-драматическую образность. В Виолончельном концерте присутствуют и уравновешиваются два типа движения. Взаимосвязь этих двух произведений со всей очевидностью обнаруживается в самоцитировании, о котором было сказано выше. Скерцо из Виолончельного концерта в своей интонационной основе опирается на терцовость также обладающую, в данном случае, стилиевой знаковостью: терцовость представляет обыгрывание мажорно-минорных созвучий, определяющее эмоциональную переменчивость. Терцовая тема периодически проявляется, растворяется в общих формах движения, осуществляя обыгрывание контраста между тематическими и атематическими структурами, между тематизмом и сонором.

Композиция Виолончельного концерта – одночастная, складывающаяся в чередовании быстрых и медленных эпизодов. Формообразующая арка вступления и коды обрамляет сочинение единым материалом; внутреннее единство обусловлено наличием интонационных, гармонических и тембровых ссылок. Форма несет в себе черты одночастной поэмы, тем самым следуя определенной романтической композиционной модели. Поиски адекватных

интонационных ходов в качестве стилевого знака зависят не только от избранной интонации, но также от других стилеобразующих элементов, действующих в комплексе. Стилиевые акценты в сочинениях 70 – 80-х годов у Пендерцекого расставлены по-разному: в 70-е годы романтическая тенденция отходит на второй план; в 80-е – напротив, сонористические тенденции отступают на задний план, отдавая дань первенства опоре на неоромантизм. В Третьей симфонии Пендерцекого, написанной между 1988 – 1995 годами, эта тенденция проступает достаточно отчетливо: после почти десятилетнего перерыва в области симфонического творчества, после Второй симфонии, композитор снова обращается к жанру симфонии.

Сравнивая Вторую симфонию с Третьей, становится очевидным, что неоромантическая тенденция проступает в последней как основополагающая, вытесняя сонористическую на дальний план, в то время как во Второй симфонии эта тенденция играет еще более важную роль. Начало *Andante con brio* (первая часть) Третьей симфонии основано на органном пункте низких струнных, остинатной двухтактной пульсирующей формуле, после чего следует движение шестнадцатыми в свободно-хроматизированном мажоре – миноре. И хотя какого бы то ни было резкого контраста между этими двумя фрагментами не возникает, однако, некоторый языковой контраст все же присутствует: начальные такты звучат так, как было бы характерно для раннего стиля Пендерцекого.

Последующий материал развеивает это ощущение полностью, погружая слушателя в звуковую ауру неоромантизма. В третьей части симфонии проступает тень симфонической музыки Вагнера. Начало – струнные (только первые и вторые скрипки *divisi*) вызывает определенные тембровые ассоциации с вступлением к “Лозенгрину”, а “бесконечная мелодия” основной темы определенно ассоциируется с симфоническими эпизодами “Тристана и Изольды”. В данном контексте стилевой знаковостью обладает параметр тембра, осуществляющий стилевую модуляцию из тембро-фактурной репрезентации собственного авторского стиля Пендерцекого в романтическую ассоциативность. Это позволяет в приведенном примере говорить также и о тембровой комплементарности.

«Мы все еще пишем новую музыку в старых формах» – это, получившее широкую известность высказывание Пендерцекого четко характеризует его отношение к традиции как к великому множеству явлений, в котором можно найти определенные более близкие формы, однако невозможно замкнуться на чем-то одном. Романтизм, несмотря на всеобъемлющий интерес к этому явлению, высмеянному и

вычеркнутому из эстетического контекста авангардом, возродился и утвердился, как одна из стилистических моделей. Общий круг явлений настолько широк, что романтизм занимает в нем хотя и одно из ведущих мест, но все же представляет собой лишь часть целого. С этой точки зрения романтические тенденции могут быть совмещены с характерными чертами неоклассицизма. Соединение ярко выраженных барочных тенденций в отношении формы с экспрессивным музыкальным языком позднеромантического характера, отчетливо проступает в сочинении Х.-В. Хенце "Il Vitalino gadoppiato", где взаимодействуют два плана – барокко и экспрессионистический постромантизм. С точки зрения композиторской техники, это сочинение является тем, что выше было определено как "рекомпозиция": оно написано на заимствованную тему из чаконь Виталли. Но с инородным стилистическим штрихом музыкальный материал получает индивидуальную языковую окраску. Стилизовое цитирование постромантических гармонических и интонационных оборотов, основанное на заимствованной теме с использованием барочной композиционной модели, создает особый принцип взаимодействий, связанных комплементарной логикой, но принадлежащей к трем различным культурным слоям.

Интерес к романтизму также обнаруживается в советской музыке 70-х годов. Преломление этого принципа находит иное воплощение: "Тихие песни" Сильвестрова, вокальный цикл продолжительностью около двух часов – стилизовое цитирование русского романса XIX века. После первого произведения, шокирующего своей безыскусной простотой, названного "Китч-музыкой" и скопированного из псевдочитатного воплощения шумановских, шопеновских, брамовских моделей, относительно которых, композитор словно самоустранился ; этот вокальный цикл вызвал еще большее недоумение. Тон воспоминаний о прекрасном исчезнувшем мире основывается на принципе отказа от собственной композиторской техники. Процесс построен из простых узнаваемых идиом, вариантно повторяемых и постепенно выявляющих множество деталей, оттенков, смысловых наклонов. Тривиальная мелодическая основа с элементами несоответствия ритма гармонических смена, часто не совпадающими с логическими акцентами мелодии, словно "притормаживающими движение".

Если сравнить с романсовой задушевностью его песенных циклов, таких как, "Тихие песни", "Простые песни", то "Китч – музыка", пародирующая стереотипы романтической фортепианной музыки, – характеризует оборотную сторону романтической ностальгии по утраченной открытости выражения чувств: иронию и скептицизм,

присущие в целом неоромантизму. Однако, авторская ремарка в партитуре, несмотря на откровенно пародийное название, отражает ностальгическую ноту: “Играть очень нежным, сокровенным тоном, как бы осторожно прикасаясь музыкой к памяти слушателя, чтобы сама музыка звучала внутри сознания, как бы память слушателя сама пела эту музыку”. В данном случае отказ от собственного композиторского “я” возник как рефлекс существующего культурного контекста.

Денисов в начале 80-х годов создает два вокальных цикла “Твой облик милый” на стихи Пушкина (1980) и “На снежном костре” на стихи Блока для голоса и фортепиано. Ориентированные на стилизацию типичных романсовых формул, со вполне традиционным гармоническим и фактурным обрамлением, эти примеры демонстрируют совершенно иной принцип стилевого цитирования – стилизация без собственного прочтения и, в тоже время, без кавычек. Они демонстрируют рефлексивное преломление принципа стилевой комплементарности. Однако, дополнительность стилевых клише авторской расстановкой акцентов, тем не менее, прочитывается между строк. Эта своего рода “неумелость”, выраженная в несовпадении логических акцентов мелодии и гармонии в “Тихих песнях”, отступление от привычных гармонических “штампов” и есть проявление авторской иронии.

“Романтическая симфония-дивертисмент” Сидельникова, написанная ранее, чем предыдущие примеры – в середине 60-х годов, в рамках сюитной формы представляет стилевые портреты Вивальди, Равеля, Берга и Стравинского. Симфония имеет подзаголовок “Времена суток”, а части названы: “Полуденный концерт в старинном духе”, “Вечерний карнавал вальсов”, “Ноктюрн”, “Утренний балет метра и ритма”. Это один из первых примеров в советской музыке полистилистической конструкции цикла, который строится по принципу “вариации на стиль”. Такой принцип предполагает также стилевое цитирование как исходную точку отсчета – тему для вариаций.

Стилевое варьирование является одним из основополагающих при воплощении композиционной модели, репрезентирующей определенные стилевые знаки. Композиционными моделями становятся, по большей части, прототипы барочных жанров, а образность и стилевые знаки зачастую обнаруживают связь с неоромантической стилистикой. В иных случаях, эти параметры могут быть совмещены, (см. Хенце.)

“Интерпретирующий стиль” – одно из магистральных направлений в области стилевой комплементарности. Отношение к стилевому прообразу подобно поискам аутентичности: это, в первую очередь, авторская реконструкция отдельных стилевых элементов с необходимым сохранением своего собственного композиторского лица. И, несомненно, в связи с этим, возникают проявления стилевой комплементарности.

4. Композиционная модель. Понятием композиционной модели оперирует А. Соколов в исследовании “Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества”. Слово модель имеет двойкий смысл: копия с некоторого оригинала либо сам оригинал, образец для копирования. С точки зрения автора данного термина, он означает заранее выстраиваемую композитором модель структуры музыкального произведения, относящуюся к высшему масштабному уровню формы композиции. Применительно к принципу цитирования, это понимается, прежде всего, как копия с некоторого оригинала: такой смысл имеет вторая часть словосочетания. Относительно слова “композиционная” очевидно, что речь идет о копировании определенных приемов, свойственных тому или иному жанру, но преломленных сквозь призму авторского композиционного замысла. Избирая какой-либо конкретный традиционный жанр в качестве основы, композитор неизбежно попадает во власть цитирования, обращаясь к жанрово-стилевому прототипу, переносит наиболее характерные черты этой модели в плоскость современности.

В Концерте in D для скрипки и оркестра Стравинского используется композиционная модель Бранденбургского концерта Баха. Четырехчастный цикл концерта имеет очевидное сходство с барочной сюитой (Токката, Ария – 1, Ария – 2, Каприччио), но и признаки концертного цикла также проявляются: обе арии выполняют роль “раздвоившейся” медленной части. Перенесение наиболее характерных черт композиционной модели в плоскость современности – таким образом решает проблему стилевых взаимодействий Пендерецкий в своих “Страстях по Луке”. Принцип интонационного единства, заключенный в использовании *Cantus firmus*, автор воплощает в серийной технике; речитативность переносит в русло алеаторики и использования сонористических приемов.

Шнитке в своем *Первом concerto grosso*, оперируя барочными композиционными принципами, например, – принципом одновременного контраста, переносит его в плоскость полистилистики. Контрапункт тематических пластов составлен из

двенадцатитоновой темы и вульгарно-бытовых тематических идиом, постоянно взаимодействующих, в частности, контрапунктическим методом.

Влияние стилевой комплементарности на формирование новых принципов формообразования – также очевидно. Стилевой плюрализм породил полифоническое формообразование: во многих примерах композитор оперирует не одной, а несколькими жанрово-стилевыми моделями, что создает полифонический эффект и иллюзию прерывности.

В “Концертной фантазии на тему Корелли” для струнного оркестра Типпет обращается к композиционной модели “concerto grosso”, что обусловлено заимствованием темы (concerto grosso op.6 № 2 Корелли) и использованием струнного оркестра, разделенного, согласно избранной модели, на три части: concertino (две солирующие скрипки и виолончель) concerto grosso, и concerto terzo. Помимо такой жанрово-стилевой модели, что отражено в самом названии, Типпет обращается к свободной форме концертной фантазии. Эти два плана и составляют композиционную основу сочинения. После первоначальной цитаты Корелли, выполняющей функцию вступления, появляется эпизод, где основная тема в ином ритмическом варианте приобретает экспрессивное, присущее постромантическим сочинениям звучание. (Пример 5).

На балансировании между жанрами барочного concerto grosso и романтической концертной фантазией строится композиционный стержень сочинения. В таком контексте, с одной стороны создается иллюзия двойной формы, когда на первый план выходит то одна, то другая жанрово-стилевая модель; с другой стороны, в некоторых эпизодах возникает ощущение прерванности и монтажа эпизодов.

Особый тип композиционной модели представляет собой пародийное воплощение определенного жанрово-стилевого прототипа. При возникновении возможных соответствий музыки центру религиозной системы, Кагель по-своему решает идею создания “нового музыкально-литургического жанра” Отражением этой своеобразной “религиозности” становятся “монументальные” “Страсти по святому Баху”, сценическая акция “Истощение мира” (1980), где Кагель шаржирует “Сотворение мира” Гайдна. В соответствии со своеобразными религиозными воззрениями композитора (не все музыканты верят в Бога, но все музыканты верят в Баха), Бах, олицетворяющий наивысшую музыкальную духовность, становится окном в иные миры. Это утверждение сложно оспорить, если

вспомнить столь частое цитирование его музыки.

Творческое наследие Баха подобно библейским истинам, а цитаты его музыки несут в себе смысловую нагрузку: обращение к его творчеству как к наивысшему духовному арбитру. Заклѳчая свою концепцию в рамки пассионов, Кагель выбирает метод пародии на жанр: трансформация религиозных моделей в реализации профана. Таким образом, собственная религиозно-философская концепция Кагеля воссоздается при помощи игры традиционными жанровыми прототипами и создает своего рода зеркальное отражение конкретной профанируемой композиционной модели. Двусмысленность, заключенная в пародировании религиозного жанра, соответствует духу времени: Кагель не просто наделяет Баха мифологическим значением, более того, он канонизирует его, пользуясь собственной властью художника последних десятилетий XX века, получившего право судить о своем музыкальном прошлом с позиции открывающейся ему исторической ретроспективы.

5. Стилистическое цитирование – псевдоцитата. В первую очередь, необходимо разграничить стилевое и стилистическое цитирование: в одном случае, речь идет о цитировании общих стиливых черт (по большей части, – анонимных, складывающихся из определенных стиливых прообразов); в другом – о конкретной стилистике автора, совокупности типических черт его музыкального языка.

Стилевое цитирование предполагает включение драматургических приемов цитируемого стиля. Так, в своих неоромантических опусах 70 – 80-х годов Пендерецкий использует один из главных принципов неоромантического симфонизма – стадиальную драматурию с гипертрофией эмоционального начала.

Шнитке, обращаясь к жанру *concerto grosso*, поляризует принцип контраста, свойственный этому жанру, до такой степени, что воплощает его посредством использования стилистики различных миров, включая вульгарный стиль. Клишированные тематические идиомы, стилизованные под популярные мелодии выступают в таком контексте псевдоцитатой. Псевдоцитата, или иными словами стилистическая цитата (именно стилистическая, но не стилевая, поскольку понятие стилевой цитаты можно трактовать в более широком смысле применительно к интерпретирующим стилям), становится одним из весьма распространенных принципов цитирования. Его характерной особенностью является отсутствие конкретного авторства. Стилистическая цитата воспроизводит набор интонационных клише, употребляемых в музыке особого рода столь

часто, что по сути своей они фактически становятся фольклором и не нуждаются в авторизации.

Полное отсутствие цитирования и жанрово-стилевого заимствования возможно лишь в условиях абсолютного стилевого герметизма. Во второй половине столетия подобные условия возникают крайне редко. И цитирование в любых его проявлениях становится основным стержнем композиторской техники.

6. Коллаж. Цитатное мышление – коллажные композиции, составленные из множества цитат. Определенные в начале главы исторические аспекты эволюции принципа цитирования выделили в обособленную линию коллажный принцип мышления, ведущий свое происхождение от свободных алеаторических форм, с одной стороны, и возникшего в 60-х годах интереса к компиляции с участием электроакустических инструментов – с другой. Музыкально-исторический генезис коллажной техники обнаруживает себя в творчестве Малера (об этом говорилось в начале Первой главы), а также Айвза, традиции европейской культуры XVIII – XIX вв. для которого не были основополагающими.

В симфоническом творчестве Айвза популярные песни и марши соседствуют с классическими фрагментами. Внешняя хаотичность у него становится средством объективизации: автор зачастую устраняется от комментариев и любого вмешательства в преподносимый материал. Многоплановость складывается из совмещения контрастирующих планов, обнаруживая при этом принципы, основанные на кинематографических приемах. Так, в Четвертой симфонии Айвза последовательность второй и третьей частей создает ощущение резкой смены ракурса: после картины многолюдного праздника появляется классическая fuga в C-dur, а финал основывается на мелодиях популярных песен и гимнов. Принципы приближения и удаления – игра контрастных планов – являются основными драматургическими приемами. В этом своеобразном решении музыкального пространства проступает многомерная временная концепция Айвза – плюрализм времен и эпох, стилистических и языковых пластов.

Проявление кинематографических приемов в музыкальной композиции стало отправной точкой многих композиционных замыслов, послужило основой коллажной техники, в которой безусловность перехода от одного материала к другому противоположна логическому принципу музыкальной композиции.

Открытые переменные формы сериальных композиций Булеза

отвергают классическую “единонаправленную форму”, предлагая новые типы повтора, где основная серия исчезает в разветвленной серийной системе, вследствие чего рождается алеаторическая форма.

Бросая вызов «конечности времени»⁵⁴, Штокхаузен создает свои так называемые «момент-формы»: «Для меня каждая попытка оборвать пьесу после известного времени становится насильственной и смешной. Я пытаюсь изыскивать возможность отказаться от композиции произведения и – если возможно – работать вообще только вперед, работать так открыто, что если все новое будет включаться в предшествующее, будет превращать и превращаться, и стремление к автономным произведениям станет пустым звуком.»⁵⁵

Именно этот фактор влияет на дальнейшее развитие процессов музыкального формообразования, перевоплотившись в монтажно-контрастные формы в музыке последней трети XX века.

Принцип коллажных композиций основывается на дискретности мышления, возникшей в процессе деструкции традиционных форм. Создавая мозаику из осколков прошлого, обрывков современного звукового мира, автор стремится запечатлеть противоречивость реальности, соединяя кажущиеся несовместимыми элементы в единую звуковую картину. Таков принцип организации “Гимнов” Штокхаузена, где поочередно сквозь фон радиоприемника пробиваются гимны, звучащие на разных континентах земного шара и объединенные темами Марсельезы и Интернационала. Это масштабная 113-ти минутная композиция, воссоздающая звуковую картину мира с высоты птичьего полета. Использование и доминирование темы Интернационала – выражение основной идеи Штокхаузена, своеобразной “Оды к радости”. В этом состоит стремление к достижению единства на высшем уровне: всеобщность былого, настоящего и грядущего, отстоящих друг от друга на тысячи пространств.

Принцип кадрового монтажа, наплыва одного кадра на другой – этот характерный для коллажа метод напрямую связан с киноискусством. Специфической особенностью звукового оформления фильма является стилистический и эстетический плюрализм, допускающий правомерность существования любого материала, в том числе и

1. ⁵⁴ Чаплыгина М.А. Музыкально-теоретическая система К.Штокхаузена М.(Лекция по курсу «Музыкально-теоретические системы») ГМПИ им. Гнесиных, 1990 (С 59)

⁵⁵ Чаплыгина М.А. Цит. изд. (С.59)

музыкального. Зрительный ряд, в связи с этим, также гармонично вписывается в мир коллажной композиции, так как существует возможность обратной комбинации. На этой связи кинематографа и музыки базируются многие композиторские замыслы. К примеру, реализация видеофильма – коллажа Кагеля под названием “Людвиг Ван” осуществлялась по телевидению Германии. Коллаж в виде озвученного фильма составлен из фрагментов бетховенских сочинений, которые свободно отбираются и интерпретируются инструментальным ансамблем в виде перекроенных, доносящихся в разнообразных сочетаниях фрагментах, производя на публику эффект звукового шока.

С точки зрения самого Кагеля, основной идеей этого замысла стало отображение специфических особенностей слухового восприятия Бетховена вследствие его глухоты. Этот пример напрямую связан с киноискусством, однако и другие коллажные композиции, не имеющие столь очевидной связи с кино, обнаруживают ее на уровне принципа мышления. Сочная коллажная полифония в третьей части Симфонии Берлиоза напоминает фонограмму к итальянским кинофильмам неореализма, а композиционный принцип несет в себе черты кадрового монтажа. Отличительной особенностью данного произведения является то, что это – воплощение коллажной дискретности в симфоническом жанре.

Во многих цитатных композициях, составленных исключительно из заимствованного материала, где композитор является по существу лишь автором формы, цитаты оказываются изъятыми из контекста и перенесенными в иную плоскость. С этого момента они приобретают совершенно иной смысл, поскольку взаимодействуют друг с другом, и в этом отношении композиция принципиально отлична от своих первоисточников.

Для композитора последней трети XX столетия, в большинстве своем, характерно цитатное мышление. Отказаться и абстрагироваться от этого невозможно. Особенностью нового отношения к цитированию, о чем уже говорилось выше в связи с идеей композитора-приемника, высказанной Шнитке, – является анонимность. Для современного художника, в самом широком понимании этого слова, все культурное наследие человечества становится своего рода фольклором. Совершенно безразлично, кто является автором, важно лишь то, каким образом “чужая мысль” соотносится с авторской. Таким образом, в современном понимании цитаты мы приближаемся к ее античному изначальному толкованию. Все элементы мировой культуры включаются в общий процесс

художественного творчества, становясь мифами человеческой цивилизации.

В целом, цитатное мышление присуще культуре второй половины столетия. В литературе погруженность в ауру культуры может принимать разнообразие формы. М.Бютор утверждает в своем интервью, данном журналу "Арк": "Не существует индивидуального произведения. Произведение индивида представляет собой своего рода узелок, который образуется внутри культурной ткани и в лоно которой он чувствует себя не просто погруженным, но именно появившимся в нем"⁵⁶.

Умберто Эко, описывая свою работу над одним из эпизодов романа «Имя розы» (любовная сцена на кухне), состоящим полностью из цитат- обрывков богословских текстов пишет: У меня были заготовлены десятки карточек с выписками, книг с закладками, ксерокопий... Но писал я эту сцену не отрываясь, на едином дыхании. Только потом я кое-что подчистил, прошелся сверху лаком, чтобы швы не сквозили. Я писал, а приготовленные цитаты лежали в полном беспорядке, и глаза мои метались от одной выписки к другой, и я хватался за что-то одно, а продолжал из другого места.»⁵⁷

Подобное описание литературного процесса создания сцены из множества цитат, во многом аеалогично композиторской работе, с заимствованным и компоуемым материалом, где цитаты и аллюзии, могут потерять авторство, растворившись в едином потоке музыкальной мысли.

Интересную классификацию типов взаимодействия текстов предложил французский ученый Ж. Женетт в своей книге "Палимпсесты: Литература во второй степени"⁵⁸. Она состоит в следующем:

- 1). **Интертекстуальность.** Соприсутствие в одном тексте двух и более текстов (цитата, аллюзия, плагиат и. т. д.);
- 2). **Паратекстуальность.** – отношение текста к своему заглавию, эпиграфу, послесловию и. т. д. ;
- 3). **Метатекстуальность** – ссылка на свой предтекст;
- 4). **Гипертекстуальность** – осмеяние, пародирование одного текста

⁵⁶ Ильин И.П. Постструктурализм . Деконструктивизм, Постмодернизм. –М. «Интрада» 1996 С 228

⁵⁷ Умберто Эко «Заметки на полях имени розы» СПб, symposium 2005 С 50.

⁵⁸ Ильин И.П. Цит изд. С.227

другим; 5) Архитекстуальность – жанровая связь текстов. Эта классификация имеет отношение к литературе. Однако многие из предложенных типов могут быть перенесены в область музыки. Удивительно лишь то, что слово цитата употребляется ученым лишь один раз и за скобками, в то время как все явления стилевых взаимодействий, так или иначе, имеют отношение к цитированию.

“Музыка во второй степени” или, говоря словами Р. Колипа, “тенденция писать музыку о музыке” распространилась в начале XX века: “Она восходит к Шпору, если конечно отказаться от аналогичных упреков в адрес моцартовских подражаний Генделю. Но и свободные от такого честолюбия темы Малера можно считать перенесенными в контекст блаженной ностальгии детскими воспоминаниями из золотой книги музыки, да и Штраус находит удовольствие в бесчисленных намеках и пастишах”⁵⁹.

Таким образом, свойственное XX веку в целом и особенно последней его трети, “цитатное мышление” наиболее ярко проявилось в коллажном соединении привнесенного “извне” и авторского материала. Однако, для автора, находящегося в “плелу” многочисленных звуковых ассоциаций, не всегда важна приближенность к первоисточнику: иногда определенность цитаты не имеет значения для композитора и то, что лишь отдаленно напоминает какой-либо музыкальный фрагмент, оказывается сложно соотносится с конкретным музыкальным материалом и указать источник цитирования. Данный вид цитаты может быть определен как аллюзия.

7. *Аллюзия.* Шнитке определяет это явление как то, что находится на грани цитирования, но не выходит за эти рамки. Такое явление подчас трудно квалифицировать как цитату и определить принадлежность данного музыкального материала. Об этом можно догадываться, но нельзя утверждать. “Эффект отдаления” – излюбленный у Дебюсси, также как и у многих постромантиков. Не “называя” ни одного стиля, композитор кладет в основу “Lontano” эту идею, рождающую у него ассоциации с музыкой позднего романтизма: “Я думаю об одном месте в коде медленной части Восьмой симфонии Брукнера, где в глубокой умиротворенной тишине внезапно проступают четыре валторны. Это звучит почти как цитата, но увиденная изнутри музыки Брукнера. Аналогичное явление – не цитаты, но скорее аллюзии – наблюдается в “Lontano””⁶⁰.

⁵⁹ Цитата по: Адорно Т. Цит. изд. С. 288

⁶⁰ Лобанова М. Н. Цит. изд. С. 136

С точки зрения Лютославского, аллюзии выражают глубокую композиторскую потребность в связях с великой европейской традицией, частью которой он себя ощущает⁶¹. В его “Партите” “Прочитываются аллюзии на барочные формы – в первой, пятой частях, где заимствуются способы артикуляции, присущие барочной музыке, а также некоторые ритмические фигуры: ритм начала первой части напоминает Largo из барочных концертов. Largo третьей части – своего рода “эхо” генделевского Adagio, а последнюю, пятую часть вполне можно сравнить с жигой в смысле быстрого трехдольного движения”⁶². Такого рода аллюзии, о которых пишет Лютославский, относятся к ссылкам на определенные приемы композиторской техники, а не на конкретные сочинения того или иного автора. Однако, они воспроизводят параллельный смысловой ряд, порождая едва уловимые ассоциации.

Обширный ряд аллюзий использует в своем творчестве Шостакович. В Альтовой сонате (1975) каждая интонация генерирует ассоциативный ряд. Игра по струнам pizzicato, открывающая сонату – аллюзия Скрипичного концерта Берга и “Мефисто - вальса” Листа. В заключительной части сонаты появляются аллюзии на “Лунную сонату” Бетховена.

8. Автоцитата также весьма распространенный прием в музыке последней трети столетия. Этот вид цитирования, использующийся для образования особых смысловых связей, довольно часто встречается у Шостаковича. Восьмой струнный квартет, как уже говорилось, включает в себя множество самоцитат. В Альтовой сонате, наряду с вышеупомянутыми аллюзиями, содержатся автоцитаты начала Четырнадцатой симфонии (перед каденцией альты) и во второй части – фрагмента из незаконченной оперы “Игроки” по Гоголю, а затем и темы d-moll’ ной фуги (ц. 44, 5-й такт), которая ранее звучала в вокальном цикле “Семь стихотворений Александра Блока” (в последней части “Музыка”). В Сюите на стихи Микеланджело Буанаротти, в эпилоге “Бессмертие”, Шостакович цитирует собственную тему – наивную и бесхитростную, сочиненную в одиннадцатилетнем возрасте.

К самоцитированию также прибегает и Пендерецкий в своем Виолончельном концерте, воспроизведя тему-кантабиле из Скрипичного концерта в первой сольной фразе виолончели.

9. Двойное цитирование проявляется в “Ритуале в память Мадерна”

⁶¹ Лютославский В. Статьи, беседы, воспоминания / Беседы И. Никольской с В. Лютославским. М., 1995. С. 103

⁶² Лютославский В. Цит.изд. С.103

Булеза: в его основе – материал из Симфонии для духовых инструментов Стравинского, написанной в память Дебюсси, в результате чего возникает эффект “Двойного мемориала”. Замысел пьесы основывается на антифонах священнослужителя и хора, воссоздавая религиозный ритуал. Параллельно развиваются два образных начала. “Ритуал” состоит из пятнадцати частей. Нечетные эпизоды (“*res lent*”) управляются дирижером. Основу составляют кластеры, исполняемые медными и ударными. Четные (*Modere*) – не синхронизируемые построены на линейной фактуре. Контраст двух образных сфер сохраняется практически до конца композиции. А столь очевидная форма двойных вариаций, в данном случае оказывается обусловленной программным замыслом. Тема Фридриха, как уже говорилось, цитирована Губайдуллиной в “Офферториуме”, приближенная к пуантилистической оркестровке Веберна, что также несет в себе полицитатный смысл.

Таким образом, подводя итоги, необходимо отметить особые типологические черты современной трактовки понятия цитирования: множественность – принцип, проявляющий себя на всех масштабных уровнях музыкальной композиции и композиторского мышления; открытая ассоциативность и свобода, породившие новое отношение к авторству.

Предложенная классификация цитирования нацелена на очерчивание круга явлений, имеющего отношение к первоначальному значению термина цитата и являющегося его продолжением. Все это служит доказательством того, что в таком качестве цитирование имеет весьма широкий радиус действия. Вместе с тем, принципиально новым становится его значение: оно оказывается одним из основных композиционных элементов и главным звеном, связующим традицию и современность. Взаимосвязь явлений стиливой комплементарности и цитирования очевидна: введение элементов “чужого” стиля, а именно в этом и состоит суть цитаты, предполагает наличие стиливой дополнительности. Широкий спектр применения цитат – в этом состоит суть исследования приемов стиливой комплементарности, которые будут раскрыты в следующих главах.

ГЛАВА 2.

Цитирование в контексте

новых принципов формообразования.

Цитирование как осознанный специфический прием, спектр применения которого был предметом рассмотрения в первой главе, вливается в поток трансформации процессов формообразования. С возрастанием значимости этого явления “сфера влияния” цитирования на принципы формообразования и музыкальной драматургии расширяется.

При точном воспроизведении темы, включенной в авторский стиль композитора, классическим примером которого являются вариации на заимствованную тему, взаимосвязь цитирования и музыкальной формы очевидна. Тема является стержнем композиции.

Форма вариаций, получившая широкое распространение, в частности, в рамках стилевой комплементарности, оказывается одной из тех традиционных форм, которые подлежат внутреннему обновлению при сохранении прежних рамок. Она сочетает в себе возможность открытого использования цитаты с ее последующей трансформацией, с сохранением основных тематических контуров, расцвеченных изощренными фактурными наслоениями и преобразующих звуковое пространство.

Именно так трактует этот жанр Денисов в “Вариациях на тему хорала Баха”, упоминавшихся в первой главе. Фортепианные вариации на тему Генделя, виолончельные – на тему Шуберта, на тему канона Гайдна, финал Альтового концерта (вариации на тему экспромта Шуберта op.142 As-dur), Вариации для восьми флейт на тему Моцарта – все это свидетельствует не только о значении формы для композитора, но и обнаруживает также определенную тенденцию. Концерт для альта с оркестром Денисова (1986) представляет собой вариационно-образную форму, расчлененную на четыре части. Четвертая часть обозначена самим композитором как “Вариации на тему Шуберта”, однако хроматизированный вариант темы Шуберта оказывается в интонационном отношении весьма близок к теме первой части – основной теме альтового концерта. Основные приемы развития сосредоточены в противопоставлении пластов музыкальной ткани – сонористического и мелодико-полифонического.

Сонористический пласт соткан из “ползущих” хроматических интонаций, вычлененных непосредственно из основной темы. Характерным интервалом как для основной темы, так и для пассажей, образующих постоянно изменяющуюся звуковую массу, становится интервал уменьшенной терции. Лейтинтонации Концерта – секунда/уменьшенная терция с опеванием, малая секунда. Растворение пассажей в трелях оказывается интонационно обоснованным. Принцип несовпадения составляет стержень фактурного решения, однако, интонационно оно строго регламентировано и алеаторические приемы относятся лишь к ритмической стороне.

Сплетения секундовых интонаций, хотя и носят в данном контексте тематический характер, становятся характерным приемом построения музыкальной ткани в эпизодах подобного рода, где основная задача композитора – создать многоголосную, постоянно изменяющуюся фактуру с несовпадающими по вертикали ритмическими группами в соотношениях 7:6, 6:5, 5:4 – и т. д.

Пассажи, переходящие в трели с аналогичной интервальной структурой встречаются не только в Концерте для альты с оркестром, но и в других сочинениях. Например, в вариациях на тему Хорала Баха для альты и камерного ансамбля (Пример 6). Такой прием – своего рода черта стиля Денисова. Фактурно-полифоническое развитие и интонационное единство голосов, составляющих музыкальную ткань, свойственны также многим сочинениям Денисова.

В Концерте для альты с оркестром все части являются в той или иной степени приближенными к первоисточнику – вариациями на основную тему. Первая часть состоит из множества фактурных вариантов соотношения темы с интонационно близкими ей подголосками или создающими определенный сонористический эффект пассажно-трелевыми пластинами фактуры. Комплементарно-каноническая техника соотношения голосов составляет основной принцип организации фактуры в первой части. Соотношения солирующего инструмента с оркестром позволяют предпринимать самые разнообразные фактурные решения: выдвинуть на передний план солиста с основной темой концерта, или поглотить его в гипермногоголосии оркестрового *divisi*. Вторая часть предлагает новое фактурное решение, появляются аккордовые комплексы, гипермногоголосие возникает лишь эпизодически. Третья часть, пронизанная лейтинтонациями темы, в отношении фактуры резко отличается от всех остальных: секундовые интонации разнесены по

октавам, изошренная ритмика и нюансировка, стаккатные штрихи по-новому организуют пространство, однако с т. 35 вновь появляется характерная комплементарно-каноническая фактура.

На кластерном аккорде звучит у челесты тема вариаций четвертой части, заимствованная из экспромта Шуберта op. 142 № 2. Безусловно, ее появление вносит яркий стилиевой контраст. Но, вместе с тем, ее интонационная основа – секундовые интонации, восходящий рельеф, оказываются родственны основной теме концерта. Ее появление словно расставляет жанрово-стилевые акценты, становится явной опорой композитора на романтические модели. Несмотря на множество иных стилиевых элементов в общем контексте, вариации в четвертой части составляют сквозной единый вариационный цикл. Отчетливое появление основной темы (т. 71; Пример 7) у солирующего альтя с последующим развитием – яркое тому свидетельство. Основным акцентом в последнем делается на жанре вариаций. В этом отношении вся композиция оказывается ведомой этой жанровой моделью.

Другие стилиевые пласты нанизываются на эту ось, в то время как в Концерте для альтя вариационный принцип несколько завуалирован и со всей откровенностью обнаруживает себя лишь в четвертой части. Если бы она была не финалом, а первой частью, то возможно было бы говорить о рефлексивном начале, однако реальное местоположение делает ее всего лишь одним из жанрово-стилевых пластов. Жанр вариаций в этом сочинении сверкает всеми своими возможными гранями – от фактурных, полифонических, интонационных принципов варьирования, вплоть до стилиевых вариаций. Следствием этого становится появление темы Шуберта, которая близка в интонационном плане основной; происходит своего рода стилиевая модуляция.

Иное преломление вариационного принципа в творчестве Губайдулиной. В “Размышлении о хорале И. С. Баха “И вот я пред троном твоим”” композитором была произведена предкомпозиционная работа. Исследование числовых соответствий предсказало специфику построения композиции, основанную на симметрии числового ряда. В Концерте для скрипки и симфонического оркестра Губайдулиной “Офферториум”, тема из “Ричеркара” Баха-Веберна становится интонационной основой всего тематического материала концерта. В этом сочинении трактовка принципов вариационного развития столь же необычна, как и в предыдущем: идея жертвенности воплощена в композиционном замысле, подразумевающем планомерное сокращение темы с двух

сторон до одного звука, после чего следует возрождение темы в коде в ракоходном виде.

Хорал становится ярким иностилевым элементом. Появление хоральной фактуры с трезвучными аккордами у челесты прорезает, подобно лучу, звуковое пространство, заполнявшееся до этого момента по линейно - полифоническому принципу.(См.Пример 1(ц.33)). Тембровое решение также способствует выразительному и контрастному звучанию псевдоцитатного материала: челеста с хоральной темой, колокольчики, античные тарелочки и флажолеты у солирующей скрипки. Эпизод, следующий за скрипичной каденцией вновь, однако в значительно более ясной и откровенной форме излагает тему хорала (См. Пример 2 (ц.60)) у деревянных и медных духовых, к которым присоединяются также арфа и фортепиано.

Стилистически контрастным выглядит также эпизод (Пример 8), когда после многочисленных трансформаций темы “Музыкального приношения” возникает из секундовой последовательности *ast-moll*’ная натуральная гамма у солирующей скрипки. Основное противостояние стилевых пластов заключается в фактурном контрасте линейно-полифонических , хоральных (См.Пример 2(ц.60) и унисонных эпизодов. В основе композиционного принципа концерта лежит принцип логогрифа – усечение темы Баха с конца. Тема исчезает на глазах, но затем возрождается вновь в ракоходном варианте.

В данном примере контрастные в стилевом отношении эпизоды проступают на внешнем уровне. Они не играют важной формообразующей роли, однако, обладая яркой выразительностью, создают композиционный замысел “второго порядка”, который в ряде случаев ведет слушателя по “ложному следу”. Эта тонкая смысловая игра, где за проявлениями стилевой комплементарности, проступающими на поверхности, появляется тень истинного композиционного замысла, позволяет слушателю соразмерить эмоциональную и логическую стороны композиторского творчества.

В. Н. Холопова относительно этих сторон творческого процесса пишет следующее: “Замысел будущего произведения непременно многослоен, синтетичен и представляет собой целый клубок разноликих и противоположных сущностей: огонь переживания и холод числового расчета, необходимость в законе – потребность оторваться от него, богатая фантазия *ratio*– и жесткая узда *intuitio*, четкая авторская идея, нередко закреплённая символически, – и интонационная свобода исполнителя, “вертикальная”

одномоментность исходного представления–и горизонтальный процесс окончательного формования, завоевание Духа – и утончение слуха”⁶³.

Своеобразная форма вариаций в “Офферториуме”, “Размышление о хорале И. С. Баха “И вот я перед троном твоим”” – вариации на ритм, рождающиеся из тишины в “Silenzio”, “Вариации на разные фигуры времени” в одноименном сочинении, цепь вариаций в концерте для двух альтов и оркестра “Две тропы” Губайдулиной, “Эхо на cantus firmus Орландо ди Лассо”, тема, девять вариаций и эпилог – составляющие композиционный каркас “Эхо-сонаты” и также вариации в “Стихире на тысячелетие крещения Руси”, составляющие элемент целостной композиции в Четвертом концерте для оркестра “Хороводы” Щедрина – таков далеко не полный список применения вариационной формы у вышеупомянутых авторов. Значимость этой формы для музыки второй половины XX века очевидна. Среди списка также выделяется форма вариаций на хорал, имеющаяся у каждого из трех композиторов. Аналогичный пример обнаруживается и у Шнитке. В Первом “Гимне” (1974) для виолончели, арфы и литавр композитор строит форму из шести строф-вариаций. Литургический фрагмент “Святой Боже” цитируется в пятой вариации и исчезает в гуле литавр в шестой вариации, воссоздавая гулкоую атмосферу храмового пространства.

Наполненные новым содержанием и новыми идеями, классические формы в ряде случаев проступают со всей определенностью. В данном ракурсе наибольший интерес представляют формы “нового типа”, в которых средствами стилевой комплементарности, создаются новые структуры, замещающие прежние классические прототипы. Эти формы являются, с одной стороны экспериментальными, с другой – соотносятся с определенными классическими прообразами, перенесенными в иные условия.

В первой половине XX столетия модернизации подвергались, главным образом, элементы структуры музыкального языка – тематизм, гармония, ритм, фактура, в то время как типология музыкальных форм оставалась прежней. “Вплоть до недавнего времени, – пишет Булез, – западноевропейская музыка с ее строгой, заранее установленной иерархией, лежащей в основе каждой реальной композиции, тщательно разрабатывала искусную систему указателей и ссылок с самого начала определяющих форму, это было поразительно, что и говорить, но момент удивления зависел от того,

⁶³Холопова ВН. Время и вневремя: о творческом процессе С. Губайдулиной. // В сб.: Процессы музыкального творчества. / Сб. трудов № 155. Вып. 3. М., 1999.. С. 100

что люди были знакомы с определенным количеством схем, используемых композитором. Реальная память играла важную роль в оценке этих формальных схем – в отношении к примеру, совершенно самостоятельных тем и легко узнаваемых фигур, особенно если они были лаконичными и повторялись достаточно часто. <...> Насколько ситуация изменилась в течение последних лет? Одной из особенностей стало использование этих "указателей" в увеличивающемся количестве иррегулярных интервалов, затруднивших, по сути, задачу "указателей", которые должны направлять слушательское восприятие"⁶⁴.

Процессы формообразования во второй половине XX века претерпевают невероятные метаморфозы: доведенная сериализмом до крайности, идея тотальной организации всех музыкальных параметров, нивелировавшая, в конечном счете, композиторскую индивидуальность, приводит к волне отрицания строгой упорядоченности. Култ соразмерности и математической предопределенности дошел до своей критической точки и уступил место "воле случая", провозглашенной алеаторикой. Усталость от строгой регламентированности музыкального процесса ощущали многие: в 1957 году Штокхаузен пишет "Klavirstueck XI", появляются Третья фортепианная соната Булеза и статья "Алеа", положившая начало теоретическому обоснованию идеи "ограниченной алеаторики" и противопоставив ее анархии абсолютной случайности. Дальнейшее последовательное развитие алеаторической идеи привело к появлению вербальных партитур Штокхаузена, не содержащих в себе ничего, кроме поэтического текста, и композиции "Воображаемый пейзаж № 4" для двенадцати радиоприемников Кейджа, где случаен сам материал, заимствованный композитором в тот или иной момент.

Таким образом, в тесное пространство прежних, и привнесенных первой волной авангарда музыкальных форм, ворвалась свобода, сокрушившая на своем пути прежние понятия музыкального формообразования.

Идея фрагментарности, воплощенная в варибельной композиции и имеющая общие корни с алеаторической "волей случая", представляет собой самостоятельные и равнозначные относительно друг друга фрагменты опуса.

Фортепианный концерт и "Музыка перемен" Кейджа создаются при помощи гадания на древнекитайской книге перемен. "Допустив

⁶⁴ Булез П. Форма. Цит. по: Петрусева НА. Цит. изд. С. 317

несколько решений для исполнителя, я предпочитаю толковать вариательную форму как материальную форму, то есть рассматривать ее как возможную партитуру, предназначенную быть основой для одной или нескольких "точных" партитур, выбранных из множества возможных"⁶⁵ – пишет по поводу собственного понимания вариательной формы Булез.

Возникшие в 50-х годах идеи открытой и вариательной композиции спровоцировали дальнейшее развитие процессов формообразования. Наиболее существенным, новым качеством музыкальной композиции становится ее полная индивидуализация, вплоть до множественных вариантов одного и того же произведения. Среди специфических особенностей принципов формообразования второй половины века Холопова также отмечает полипараметровость и многоуровневость. Эти два принципа соответствуют приведенному выше высказыванию Штокхаузена относительно многомерности, ядром которой, согласно его утверждению, должна служить "формула". Эта формула, будучи предкомпозиционным фактором является своего рода "многопараметровым феноменом".

По мнению Холоповой, полипараметровость определяет участие не двух, как в классической форме (тематизм и гармония), а значительно большего числа формообразующих основ⁶⁶. Мелодика, ритмика, звуковысотность, фактура, динамика, тембр, артикуляция и иные параметры становятся носителями формообразующих функций.

Особую роль в трансформации процессов формообразования также сыграли интенсивное развитие и эмансипация отдельных музыкальных параметров. Теоретические и практические изыскания первой половины XX века наилучшим образом подготовили почву для дальнейшего развития: "Раскрепощение звука" и последовавшая за ней статья Вышнеградского "Раскрепощения ритма" (1923 год). Эти идеи эмансипации отдельных музыкальных параметров – звука, ритма (Вышнеградский), тембра (Бузони) в последней трети столетия получили свое продолжение, подвергнув изменениям, процессы структуризации и формообразования. Поиски новых технологий работы со звуком, опыты в области электронной и конкретной музыки коренным образом изменили отношение к звуку. Его самоценность, стремление к индивидуализации, сделали звук самостоятельным параметром – объектом исследований и творчества. На протяжении XX столетия звук постепенно материализуется из чисто акустического

⁶⁵ Булез П. Форма. Цит. по: Петрусева Н.А. Цит. изд. С. 317

⁶⁶ Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. СПб., 1999

феномена, приобретая цветовой, графический, архитектурный эквиваленты.

Использование стереофонического пространственного фактора также становится источником новых звуковых идей и ставит процессы структуризации в зависимость от основных параметров – звука и пространства, вступающего с ним во взаимодействие.

“Раскрепощенный ритм” наряду с “Раскрепощенным звуком” становится самостоятельным средством выразительности и формообразования. В качестве композиционной структуры он проявляет себя в форме ритмических вариаций, в ритмических прогрессиях, канонических имитациях ритмов, не зависящих от развития других музыкальных параметров – в самостоятельном конструктивном значении.

Раскрепощенность, самоценность того или иного музыкального параметра в новых условиях формообразования не предполагает структурной организации целостной композиции на основе одного из них. Для каждого параметра существует свой радиус действия, а композиционное единство создается сложным полифоническим взаимодействием различных уровней организации. Следствием этой сложной многопараметровой и многоуровневой структуры становится отсутствие общих принципов формообразования и индивидуализация композиционных приемов.

Главенствующую роль в этой сложной структурной полифонии играет музыкальная драматургия. В процессе формообразования в музыке последней трети XX музыкальная драматургия выходит на первый план, в то время как в сериальных композициях все параметры определялись принципом серийной интеграции. Предел традиционной трактовки музыкального материала как дискретного мира звуков – “атомов” был достигнут средствами серийной музыки. Противоположная тенденция, выразившаяся в драматургической организации музыкальных форм явилась, с одной стороны, следованием традиции европейского художественного мышления в противопоставлении антитез, с другой стороны, – продолжением параллельно развивавшихся идей второго авангарда, связанных с электронной музыкой.

Оперирование звуковыми объектами и массами – сонорами, мыслимыми не в качестве дискретных множеств, а единства, выраженного тембровым многообразием – отражение иного принципа, непрерывно-сонорного. Управление микроструктурой звука в электронной музыке трансформируется в музыку тембров –

сонористику, предполагающую аналогичный принцип звукотворчества, однако в условиях традиционного инструментария посредством необычных способов звукоизвлечения и всевозможных комбинаций.

Другой стороной развития идей второй волны авангарда (электронной и конкретной музыки) и их воздействия на композиторское мышление последней трети XX века стало стремление придать структурную завершенность данному тембровому материалу. Возможности преобразования, наслаения, сопоставления живого звука с электронным коренным образом меняют прежние представления. Когда композитор оперирует помимо натуральных звуков обширным спектром электронно-акустических ресурсов и соноров, перед ним открываются новые пути, позволяющие выступать в роли «посредника между «звуковым объектом» и царством чистого Духа»⁶⁷

Именно этот принцип комбинации абсолютно разнородных звуковых объектов, полученных естественным либо лабораторно-электронным путем составляет композиционный принцип коллажа – техники комбинирования стилистически разнообразного музыкального материала. В начале 1952 года Кейдж скомпоновал из обрывков грамзаписей “Воображаемый пейзаж № 5”. Врез в своей композиции “Пустыни” (1950 – 1954) предпринял попытку чередования оркестровой и конкретной музыки. Таким образом, отчужденность в комбинации музыкального материала вне зависимости от первоисточника, была преодолена.

Коллажная композиция, идеи создания которой витали в воздухе уже у Айвза и Малера, получила свое новое воплощение в электронной музыке, а затем заняла свое почетное место в типологии музыкальных форм музыки последней трети XX столетия. Коллаж – это “диаметральная противоположность логического композиционного принципа, который наблюдается в последовательно-тематической разработке венского классицизма. Коллаж означает отказ от этой формы органического развития”⁶⁸. Особая привлекательность подобной формы выражения обусловлена несколькими причинами. Во-первых, – стремлением отказаться от строгой регламентированности, кризис перенасыщенности которой возник с постепенным отходом от структурализма. Во-вторых, коллаж

⁶⁷ Цит. по: Петрусева Н.А. Цит. изд. С. 38

⁶⁸ Ligeti G., Goitwald Cl. Gustav Mahler und die musikalische Utopie. II. Collage // *Neue Zeitschrift für Musik*. 1974 №5; Лобанова МН. Цит. изд. С. 140

– не просто дискретность мышления, а способ перехода от линейного времени к параллельному.

Параллельно существует и живет своей внутренней жизнью великое множество разнообразных музыкальных произведений. Включение их отрывков в коллажную композицию напоминает принцип наплыва кадров в кинематографе одного на другой. Появление кинематографа отчасти повлияло на утрату прежнего времявосприятия. Наблюдая кадры старых хроник, где уже ушедшие люди молоды и живут полной жизнью, возникает мысль о существовании параллельного времени. Параллельно развивающиеся, контрастные в стилистическом отношении, принадлежащие к различным культурам и временам, произведения музыкального искусства существуют в общезвуковом пространстве, а композитор последней трети XX века, извлекая из них те или иные фрагменты, составляет мозаику собственного звукового мира.

Техника монтажа, столкновение полярных музыкальных мыслей, объединение их в единую композицию вокруг авторской сверх-идеи проникает в современную симфоническую музыку непосредственно через музыку кино. Автономная музыка и киномузыка оказывают друг на друга определенное влияние: первая наследует некоторые композиционные принципы и “плюралистичность во всем” от музыки кино; вторая, в свою очередь, помогает подготовить слушателя к восприятию современной музыки.

Коллаж как форма цитирования построен на двух основных принципах: подобия или контраста. В живописи они обычно противопоставляются как модернистский и постмодернистский коллаж. Тео Д’ан – голландский критик, пытаюсь разграничить на основе концепции метарассказа художественные течения модернизма и постмодернизма, следующим образом определяет различия между ними в применении техники коллажа: “Модернистский коллаж, хотя и составлен из изначально несопоставимых образов, тем не менее, всегда объединен в некоторое целое всеохватывающим единообразием техники: он нарисован в одном и том же стиле одним и тем же материалом и аранжирован как хорошо уравновешенная и продуманная композиция. Модернистский коллаж передает зрительно ощущение симультанности: он как бы видит одну и ту же вещь с разных точек зрения. В постмодернистском коллаже, напротив, различные фрагменты предметов, собранные на полотне, остаются неизменными, нетрансформированными в единое целое. Каждый из

них сохраняет свою обособленность, что с особой отчетливостью проявилось в литературном коллаже постмодернизма”⁶⁹.

У. Эко разделяет модернистский и постмодернистский коллажи с точки зрения восприятия: “Вероятно, коллажи Пикассо, Хуана Гриса и Брака – это модернизм, так как нормальные люди их не воспринимали. А вот коллажи М. Эрнста, в которых смонтированы куски гравюр XIX века, – это уже постмодернизм; Их можно читать, кроме всего прочего, и просто как волшебную сказку, как пересказ сна, не подозревая, что это рассказ о гравюрах, о гравировании и даже, по-видимому, об этом самом коллаже”⁷⁰.

Из этих цитат очевидно противопоставление относительной стилиевой равномерности использованных элементов коллажа и контрастных элементов, объединенных в единое целое. Вместе с тем, все же исходным пунктом коллажа выступает дискретность. Прерывистость, сбивчивость повествования как один из композиционных принципов имеет прямое отношение к тому, что английский литературовед Д. Лодж называет эффектом “короткого замыкания”. Псевдодокументализм и псевдофактократичность сквозь призму постмодернистской эстетики проявляют себя в форме коллажа, когда “не интерпретированные куски реальности посредством коллажной техники вводятся в ткань художественного повествования как бы в сыром, непосредственном виде”⁷¹.

Эффект “короткого замыкания” испытывает на себе слушатель симфонии Берлиоза (особенно в отношении Скерцо). С. Савенко в своей статье “Кино и музыка”⁷² связывает эту часть симфонии с тенденциями документализма. Цитаты наплывают друг на друга в несколько слоев. “Проповедь Антония Падуанского рыбакам” – Скерцо из Второй симфонии Малера – образует музыкальный стержень, на который нанизываются все остальные цитаты. Весь материал практически соткан из множества цитат от Баха, Бетховена, Берлиоза, Брамса, Шенберга, Дебюсси, Равеля, Р. Штрауса, Берга, Хиндемита вплоть до Штокхаузена, Пуссера и самоцитат. Единственным не цитатным элементом остается вокальная партия. Берлиоз так рассуждает об этой части симфонии: “Я использовал произведение Малера как реторту, в стенках которой развивается, сталкивается и

⁶⁹ Цит. по: Ильин И.П. Постструктурализм Деконструктивизм. Постмодернизм. М., 1996. С. 221

⁷⁰ Эко У. Имя Розы. М., 1989. С. 461.

⁷¹ Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия. М., 1998. С. 167

⁷² Савенко С.И. Кино и симфония. // В сб.: Проблемы традиции и новаторства в советской музыке 1970 – 1980-х годов. // Музыкально-педагогический институт имени Гнесиных Сб. трудов Вып. 82 Советская музыка 70-80-х годов : стиль и стилиевые диалоги М.1986 С.30-53

трансформируется великое множество "музыкальных мифов" и аллюзий"⁷³.

Далее композитор сравнивает малеровское Скерцо в своей симфонии с рекой, то появляющейся, то исчезающей из виду в подземном русле. Нагромождение цитат производит шокирующий эффект. Мозаичность, сбивчивость музыкальной мысли, управляется непредсказуемостью потока сознания в джойсовском русле. "Постмодернистская чувствительность" – одно из ключевых понятий постмодернизма – проявляет себя в симфонии Берно в видении мира хаосом, лишенным причинно-следственных связей и ценностных ориентиров. Единственным ориентиром в мозаике Скерцо становится "Проповедь Антония Падуанского рыбам". Фрагментарность, документализм и, вместе с тем, в контексте целого – иллюзорность, карнавальность, присущие Скерцо, имеют отношение к тому, что Кристева в своей работе "Текст романа" определяет как полифонический роман – включающий карнавальную структуру. В этом смысле вся симфония Берно разворачивается подобно полифоническому роману. (Пример 9)

Шнитке, анализируя симфонию Берно, пишет о невозможности восстановления живой музыкальной формы: "Как невозможно вернуть этим 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)".⁷⁴

Идея фрагментарности в философском понимании была разработана французским структуралистом Р. Бартом. В своих трудах он обосновывает идею фрагментарности как наиболее адекватной формы существования не только современной литературы, но и искусства в контексте сегодняшнего времени вообще. Коллажное мышление отражает разветвленность современного сознания. Стремительное развитие информационных технологий вынуждает адаптироваться к действительности и воспринимать одновременно несколько информационных источников. Разветвленность сознания и переход от одного уровня к другому представляется мозаично-дискретным, поскольку подобная логика сложна для восприятия. В действительности, коллаж – та же многопараметровая композиция.

⁷³ Цит. по Г. Данузер Малер сегодня - в поле напряжения между модернизмом и постмодернизмом (Danuser H, Gustav Mahler und Zeit., Reensburg, "Laaber Verlag" 1991, S.,286-317) «Музыкальная академия» № 1 (с147)

⁷⁴ Цит. по: Соколов АС. Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества. М., 1992. С. 65

Параллельная драматургия, применяемая Циммерманом во втором акте оперы “Солдаты” (три сцены идут одновременно), на зрительном уровне реализует идею коллажной композиции. В инструментальной музыке, когда действие зачастую остается за кадром, и внешний аспект отсутствует, подобная стремительная мультилогика сложна для восприятия. Дискретность и многоуровневость, таким образом, оказываются двумя сторонами одного и того же явления.

Дискретность проявляет себя также и в сериализме, несмотря на стремление к интеграции и структурированности. В культовом, с точки зрения развития композиторской техники, произведении Булеза “Молоток без мастера” автор, неудовлетворенный идеей организации замкнутой формы, вместо слитного цикла выстраивает композицию из трех циклов, используя принцип тропирования (прерывания). Каждый из них оформлен в соответствии с определенной структурой, ритмической организацией и инструментовкой. Но Булез еще и разрывает циклы, чередует их части, выстраивая прерывистую дискретную форму. Таким образом, корни дискретно-монтажной драматургии обнаруживают себя еще в сериализме. Однако, дискретность – всего лишь следствие, причина заключается в параллельном существовании различных драматургических пластов.

Драматургическая организация, в свою очередь, также предполагает возможность взаимодействия нескольких драматургических уровней в одновременности: М. Лобанова называет такой принцип “симультанной драматургией”: “Противоположные принципы новой музыкальной организации, обнаруженные композиторами, наиболее емко связываются в симультанной драматургии, которая основана на одновременной передаче художественной информации по нескольким каналам. Это также – метафорический тип структуры, однако основанный на симультанной логике”⁷⁵.

В. Н. Холопова характеризует аналогичный принцип как принцип “параллельной драматургии”, особенностью содержания которого становится “несвязанность драматургических сфер – алогизм действия”⁷⁶. Сосуществование различных драматургических уровней в одновременности отражает “шарообразное” представление о времени Циммермана. В уже упоминавшемся втором акте его оперы “Солдаты” три сцены идут одновременно. Создавая собственное виртуальное время, таким образом, музыка, будучи в стороне от абсолютного времени, объединяет в едином срезе различные

⁷⁵ Лобанова М. Н. Цит. изд. С. 114

⁷⁶ Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. СПб., 1999. С. 455

временные пласты. Это, безусловно, имеет общие истоки с многомерностью. (Цитата Штокхаузена о многомерности приведена выше).

“Формула” Штокхаузена выступает в роли многопараметрового феномена, включающего в себя музыкальный образ в качестве синтезирующего восприятия; она же – коллаж, объединяющий по вертикали три различных временных пласта. Таким образом, близкие в композиционном отношении и весьма далекие друг от друга с точки зрения стилистики идеи обнаруживают, несмотря на внешнюю несхожесть, общие корни.

Параллельная драматургия является основной композиционной идеей коллажной композиции Максвелл – Дэйвиса “Пробуждение Святого Томаса”, фокстрота для оркестра на тему паваны Дж. Буля. Уже в самом названии заложена невероятная двойственная идея. Материал паваны перебивается музыкой фокстрота и эта парно-контрастная фрагментарность составляет композиционный стержень сочинения. Взаимодействие двух стилистических пластов происходит исключительно на горизонтальном уровне и, в целом, возникает ощущение карнавальности, калейдоскопичности.

Наличие “швов”, присущих коллажным композициям как изначально они были определены в живописи, здесь совершенно очевидно. Материалы принципиально различны. Так можно было бы представить коллаж, соединенный из частей, написанных маслом, с гравюрами, и это было бы наиболее точным сравнением. (Пример 10) Контрастирующие пласты в композиции разделены и в тембровом отношении, поэтому воспринимаются как будто бы сформированными из различных фактурных материалов: один пласт представлен основной оркестровой группой; второй, обозначенный как бэнд, включает в себя деревянные духовые (флейта/фл. пикколо, кларнет), медные (труба, тромбон), фортепиано, ударные и струнное трио. Фокстрот, выходящий на передний план, постепенно вытесняет павану. В композиции наиболее интересен выбор контрастного материала: они стилистически настолько не совместимы, что объединить их может только присущая полистилистике идея праверности любого материала.

Полистилистика как принцип мышления предполагает полиязычие. “Цитируемые стили стали “словами” музыкального языка этого времени, “словами” общепонятными, не требующими перевода на настоящий словарный язык”⁷⁷. Различные типы и приемы

⁷⁷ Халопова В. Н. Музыка как вид искусства СПб., 2000. Спб. «Лань» 2000 С 231

использования музыкального стиля на семантическом уровне формируют, в свою очередь, типологию полистилистических приемов. В этой области среди исследователей проблемы до сих пор не существует единства взглядов. Так, Холопова разделяет полистилистику на коллажную и диффузную: “Диффузная полистилистика отличается плавным переходом от одного стилизового элемента к другому, как в музыке Стравинского. Коллажная характерна контрастным, подчас резко контрастным (“шоковым”) сопоставлением этих элементов, – как у Шнитке, Щедрина, Пярта”⁷⁸.

Аналогичный принцип предлагает Штокхаузен, разделяя полистилистику на коллажную и симбиотическую. Сами названия уже не требуют дополнительных толкований, поскольку подобное разделение предполагает два возможных варианта: либо плавный переход от одного стилизового элемента к другому, либо – контрастный, подчеркивающий наличие “швов”. В анализе Трио Лигети для скрипки, валторны и фортепиано (1982) Г. Данузер отмечает “инклюзивный” (“включающий” – термин В. Рима и Дж. Рокберга) характер музыкального языка, вобравший в себя “самые разные интонационные и семантические идиомы”⁷⁹. По своей сути, термин “инклюзивный” характер является аналогом диффузной полистилистики,

поскольку предполагает взаимопроникновение различных стилизовых элементов.

В.Н.Холопова пишет также о плюралистической полистилистике – “своеобразный, сравнительно новый прием, когда в пределах одного построения может идти незаметная стилизовая модуляция, скажем от Баха к Бергу (как в отдельных фрагментах “Посвящения Паганини” Шнитке), когда в общем итоге складывается один стиль, которому не чужд никакой другой стиль (такова идея Третьей симфонии Шнитке)”⁸⁰.

Подобным же образом – методом стилистического варьирования – осуществляется плавный переход от одной цитаты к другой в композиции Дж. Рокберга “Contra mortem et tempus”. Фрагменты из музыки XX века соединены столь органично, что воспринимаются как единая композиция. В Фортепианном квинтете Рокберга (1973) в

⁷⁸ Разделение полистилистики на коллажную и диффузную дано в дипломной работе, выполненной под руководством В. Н. Холоповой в Московской консерватории : Карминский В. Проблема полистилистики в современной музыке”. М, 1975..

⁷⁹ Цит. по : Музыкальный постмодернизм – химера или реальность? /

По страницам зарубежной прессы // Советская музыка. 1989. № 9. С 117-119

⁸⁰ Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. СПб., «Лань» 2000. С. 231.

форме семичастного концентрического цикла осуществляется движение от атональности к тональности и обратно. Таким образом, приведенные выше два примера органично вписываются в идею плюралистической полистилистики. Следовательно, представленных нами типов полистилистики уже не два, а три. В этом случае, каков же принцип разделения на данные группы? Безусловно, основным свойством, характеризующим тот или иной принцип, является не только соотношение элементов между собой, но их связь с собственно авторской концепцией. Подвергнуть тщательному стиливому анализу все составляющие той или иной музыкальной композиции – невероятно сложный, весьма далекий от реальности процесс. Выявление черт авторского стиля в условиях полистилистики также представляется трудно осуществимым.

Типология проявлений полистилистики только в связи с внутренним взаимодействием стиливых элементов, плавно или мозаично переходящих друг в друга, в отрыве от общедраматургического замысла не имеет практического смысла, поскольку взаимосвязь параметров очевидна. Дискретность коллажных композиций является следствием многомерности и имеет отношение к уровням драматургической организации. Так называемая плюралистическая полистилистика обнаруживает плавный переход от одного элемента к другому посредством стилистической модуляции. Учитывая все вышесказанное, предложенная в первой главе классификация видов цитирования предлагает промежуточный принцип, связывающий уровни материала и принципы его композиционной и драматургической организации.

Так, коллажно – дискретный принцип – в первую очередь, особая параллельная драматургия., основанная на симультанной логике взаимодействия стиливых уровней. В таком драматургическом принципе может также обнаруживаться опора на различные композиционные модели или жанровые прототипы. При этом возникает ряд специфических условий:

1. Прототип должен быть не один, поскольку для реализации данного принципа необходима многомерность.
2. Прототипы должны быть равноправны между собой, поскольку преобладание того или иного жанрового/композиционного прообраза создает замкнутость и препятствует воплощению принципа дискретности. Композиционные модели в таком случае отодвигаются на второй план.

“Тристан” Х.-В. Хенце (1973), прелюдии для фортепиано, оркестра и магнитофонной ленты – представляет собой сложное взаимодействие нескольких стилиевых уровней. Здесь отчетливо проявляются несколько стилиевых пластов: фортепианное импровизационное прелюдирование, сонористически-колористический оркестровый, экспрессивно-интонационный (Пример 11) шумовой и хоральный (магнитофонная лента) и, наконец, цитатный пласты. Взаимодействуя различными способами, в целом они вливаются в общую полиязыковую систему композиции. Структура, построенная на сквозном чередовании эпизодов образует масштабную композицию. Элементы различных композиторских техник также оказываются объединенными.

Регламентированная ритмика сочетается с моментами свободной импровизационности, изощренные сложные ритмические фигуры – с остинатностью, сонористические эпизоды – с четкой звуковысотной организацией и цитатами. Общий драматургический замысел пронизывает все эпизоды, внешне замкнутые, несущие в себе конструктивные черты определенных композиционных прототипов, но, по сути, – разомкнутые и подчиненные единой логике развития, следующей избранному сюжету. Вместе с тем, сюжетность проявляет себя открыто лишь в Эпilogue, где на магнитофонной ленте воспроизводится детский голос, читающий текст. Части, образующие целостную композицию, демонстрируют внешнее сходство с сюитностью и выглядят, по названиям, весьма эклектично: I – Prologue, II – Lament, III – Preludes and Variations, IV – Tristan’s Folly, V – Burla I, VI – Burla (alla turca), VII – Ricercare I, VIII – Burla III (Marcia), IX – Ricercare II, X – Epilogue.

Десять частей цикла настолько разнородны по своей функциональности, что в один ряд можно было бы поставить лишь Пролог и Эпilogue. Каким образом Бурлеск (Burla) или “alla turca” могут быть соотнесены с трагическим сюжетом “Тристана”? Как в ряду малых форм оказался Ричеркар? Почему центральный эпизод имеет название “Безумие Тристана”, а не жанровое определение? И, наконец, по какой причине композитор избегает открытого цитирования “Тристана” Вагнера и при этом, напротив, совершенно открыто цитирует тему вступления из Первой симфонии Брамса? (Пример 12)

Ответом на эти вопросы может служить парадоксальность дискретно-коллажного типа мышления, скрывающая сложную, внутренне разветвленную логику за внешними алогизмами.

Множество аллюзий, пронизывающих ткань этой многослойной композиции остаются за гранью цитаты. Тема Брамса намеренно обнажена, а мозаичность ее вплетения в фактуру подчеркнута. В действительности, “шоковый” в стилевом отношении эпизод появляется в тот момент, когда из фактуры с предельной ясностью вырастает тема из вступления к Первой симфонии Брамса (т. 165). Цитата появляется в третьем эпизоде (Прелюдия и вариации), в конце вариаций. Ее черты постепенно проявляются в варьировании темы; затем тема звучит со всей определенностью, не оставляя никаких сомнений относительно ее происхождения. Сложные ритмические рисунки в вариациях перебиваются триольными фигурами шестнадцатых, постепенно преобразующимися в остинатный бас, на фоне которого появляется тема. Таким образом, мозаичность чередования материалов определена с самого начала этого мини-цикла вариаций, и появление цитаты вполне оправдано. В этом невероятно сложном в драматургическом отношении произведении, опирающемся на несколько структурных и жанровых прототипов, оперирующим различными стилистическими, тембровыми пластами, различными принципами звуковысотной и ритмической организации, основной драматургической идеей становится коллажность.

Коллаж проступает даже на зрительном уровне: партитура выглядит собранной из отдельных фрагментов различных партитур, скомпонованных как по горизонтали, так и по вертикали. Аллюзии – на интонационном (Вагнер), и на композиционно-жанровом (Скрябин “Прометей”) уровнях создают столь сложную и разветвленную систему ссылок, что оставляют лишь небольшой промежуток для прямого цитирования. Первоначальное появление темы хорала у магнитофонной ленты подвергнуто искажениям и не обнаруживает конкретного цитатного сходства. Последующий переход материала в шумовой пласт словно уничтожает недосказанную музыкальную мысль. Джайсовский поток сознания, для которого анализ, сравнение и поиск аналогий не являются целью, приводит в движение непредсказуемый вихрь человеческой мысли. Парадоксальность коллажных наложений в тех или иных случаях может быть с трудом подвергнута анализу и поисков логики. И тем не менее, существуют определенные доминантные элементы направляющие этот поток сознания в определенное русло.

“Фотопозис” Циммермана – композиция, посвященная природе света. Аналогично предыдущим примерам, включает в себя яркий коллажный эпизод. Его особенность заключается в том, что несмотря на далекие друг от друга в стилистическом отношении цитаты, их

контрапунктическое соединение звучит органично и не производит эффекта “короткого замыкания”. Вырастая из единственного звука, удивительно объемного и красочного в тембральном отношении, обрастая изысканными гармоническими красками и растворяясь в фигурациях, луч света – главный персонаж композиции – отражается в музыкальных зеркалах предшествующих эпох. (Пример 13)

Контрапункт тем Девятой симфонии Бетховена (ц. 36), “Поэмы экстаза” (ц. 37) Скрябина, “Парсифаля” Вагнера (ц. 40), “Танца Феи Драже” из “Щелкунчика” Чайковского и Бранденбургского концерта № 1 Баха соединяет по вертикали фрагменты, принадлежащие к различным эпохам. (Пример 14). Цитаты соединены с невероятным мастерством. Со всей определенностью в самом начале коллажного эпизода проявляет себя бетховенская тема; тема “Поэмы экстаза” прорастает из одного звука, будучи сперва завуалированной. И лишь авторская ремарка позволяет ее обнаружить. Фигурация со ссылкой на “Парсифаль” Вагнера в общих чертах оказывается близкой той, что звучала ранее. Тема Бранденбургского концерта объединяется по вертикали с темой Феи Драже, звучащей в своем подлинном виде у челесты. Коллажный эпизод, с точки зрения фактуры, аналогичен общему фактурному решению композиции: тема “Поэмы Экстаза” выполняет функцию длящегося тона, фрагмент “Парсифаля” оказывается производным фигурации, прорастающей из начального звука.

Последующее развитие приводит к растворению ткани в гиперноголосии с комплементарной ритмикой, в которой растворяются цитаты. Таким образом, при обилии цитат, занимающих небольшой по продолжительности, но весьма информативно насыщенный эпизод, композиция абсолютно органична и логично выстроена по драматургии. Свойственная коллажной драматургии дискретность не присуща этому произведению. Цитаты, несмотря на определенность первоисточника и авторские ремарки, проступают словно тени, оказываясь на грани аллюзии. Они не несут в себе какой-либо знаковой функции: это просто игра света, прорезающего границы времен. Принцип взаимодействия авторского материала заключается в комплементарном замещении одних фактурных единиц другими, которым придается цитатно-тематическое значение. И именно в этом проявляется основная закономерность органичности композиционной логики, несмотря на очевидный временной сдвиг, совмещающий различные стилиевые пласты по вертикали.

При сравнении трех последних примеров (третья часть Симфонии Берио, “Тристан” Хенце, “Фотоптозис” Циммермана) со всей определенностью вырисовывается принципиально различный способ организации цитатно-коллажного эпизода.

Дискретность в первых двух сочинениях определяется параллельным полифоническим взаимодействием равноправных в драматургическом отношении пластов, методом перевода “виртуальной кинокамеры” с одного плана на другой. В “Фотоптозисе” драматургическое решение иное: цитаты подчиняются фактурно-тематическим нормам контекста и являются комплементарными применительно к другим фактурным единицам произведения.

Коллажно-дискретный принцип, основанный на параллельной или симультанной драматургии, подразумевающий полифонию временных пластов (см. последние 3 примера), получил развитие в ряду новых музыкальных форм последней трети XX века. Однако, хотя его истоки уходят в начало столетия, при всем разительном отличии находится множество общих точек с идеей многопараметровой композиции.

Иные принципы драматургической организации, среди которых Холопова называет конфликтную и контрастную (неконфликтную) драматургию, также заслуживают отдельного рассмотрения⁸¹.

Наиболее точной классификацией здесь послужило бы применение классических прототипов музыкальных форм, адаптированных к новому музыкальному синтаксису. Коллажные композиции, с точки зрения формообразования, составляют так называемую “альтернативную форму”⁸², основанную на чередовании контрастных материалов. Среди типичных примеров двуплановой параллельной драматургии Холопова называет симфонии Канчели (№№ 2 – 6), а также его же “Светлую печаль” Вместе с тем, если два параллельных мира – “медитативно- созерцательный” и “агрессивно-действенный” – противостоят друг другу, не вступая в конфликт, то уж во всяком случае, они являются контрастными. Их контраст и составляет основной драматургический стержень. В связи с этим, становится очевидным, что основной классификационный принцип должен базироваться на взаимосвязи драматургической и формообразующей основ. И именно эта взаимосвязь определяет симультанную или параллельную драматургию в область образования новых, не

⁸¹ Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений. СПб., 1999. С 454 – 455

⁸² Холопова В.Н. Цит изд. С. 457

имеющих классических аналогов музыкальных форм. Наличие одной или нескольких цитат или псевдоцитат в таком случае не имеет существенного значения. Важна сама форма подачи материала. В произведениях, оперирующих различными композиционными моделями, имеющих классические жанровые прообразы (при возможности приспособления прежних форм к нормам нового музыкального языка или нового музыкального полиязычия), драматургическая организация складывается в соответствии с нормами контекста.

В соответствии с драматургической идеей композитор выбирает возможные варианты ее структурного обрамления. В некоторых случаях сам жанровый прототип, избранный композитором для создания произведения, оказывается отвечающим основным требованиям драматургии, и возможность наполнить его новым содержанием выглядит более привлекательной, нежели чистый эксперимент в области формы. Инструментальный концерт или его прообраз – жанр барочного *concerto grosso* – оказываются привлекательными по ряду причин: во-первых, концерт для солирующего инструмента позволяет в полной мере исследовать его возможности, используя ряд специфических приемов; во-вторых, антитетичность жанра, заложенная в самой его природе, предполагает контраст – противопоставление солиста/группы оркестру, и соответственно, разнородность как одно из условий его реализации.

При вынесении принципа контраста за рамки привычной трактовки жанра возможны любые оппозиции: стилевые, тембровые, фактурные. Привнесение сферы монтажно-стилевого эксперимента в рамки жанра фортепианного концерта появляется и в творчестве Шостаковича. Цитаты, псевдоцитаты, аллюзии составляют параллельный драматургический пласт подобно тонкой смысловой игре, вписывающейся в общие структурные рамки. В самом начале концерта главная тема у солиста вызывает вполне конкретные ассоциации с “Аппассионатой”, но последующий поворот нарушает дальнейшее следование предполагаемой музыкальной мысли. В финале ярким пятном выделяется цитата из клавирной сонаты Гайдна, неожиданно возникшая и столь же неожиданно трансформировавшаяся в удалую, несколько бравурную каденцию у солиста.

В качестве различных и в тоже время сходных драматургических принципов, воплощенных в рамках концертного жанра, можно проанализировать Первый *Concerto grosso* Шнитке и Второй Фортепианный концерт Щедрина. Их схожесть и различие

заключаются в различной трактовке принципа контраста: в одном случае остро-конфликтного взаимодействия разнородного материала, в другом – изобретательной стилиевой игры без полярных драматических столкновений.

В Первом concerto grosso Шнитке можно обнаружить множество общих с последующими сочинениями композиционных принципов, сравнить их и сопоставить. Но все же основной элемент, позволяющий провести немало аналогий с другими сочинениями Шнитке – принцип конфликтного столкновения контрастных сфер. Сферы представлены яркими тематическими идиомами, которые можно обозначить следующими определениями: современная, барочная и вульгарно-бытовая. Они взаимодействуют на различных уровнях по поли-языковому принципу. Первая часть, обозначенная композитором как прелюдия, открывается соло препарированного фортепиано. С первых тактов проступает квази-вульгарная сфера, образованная из формул-клише “жестокое романса”, несколько “облагороженного” препарацией и воспроизводящего эффект “антикварности”. Вступление струнных с обыгрыванием сначала секунд в нисходящем и восходящем движении, затем терций и последующий переход к тематическим комплексам состоят из тех же интонаций со всевозможным их обыгрыванием. Интересно также заметить, что интонационный каркас “жестокое романса” (т. 4; Пример 15) составляют также секунды. Но при вступлении струнных происходит своего рода стилиевая модуляция в барочную сферу. Это отчасти обусловлено тем, что барочная секвенционность и повторные структуры оказались присущими шлягерам, формирующим вульгарно-бытовую пласт.

Во второй части Concerto grosso (Токката) композитор всесторонне применяет принцип канонических имитаций. Канон образует логический стержень, на который нанизываются контрастные тематические пласты. Первый пласт обладает типичными чертами барочного концертирования: стремительная a-moll'ная тема, рассеивающая хроматизированность, установившуюся в конце прелюдии. Барочная тема превращается в многоголосный канон с очень коротким интервалом вступления голосов (одна восьмая). Далее развитие темы сосредоточено вокруг шестнадцатых. Смена фактуры и своего рода стилиевая модуляция происходит с появлением новой темы (ц. 6; Пример 16), обыгрывающей все те же секундовые интонации, знакомые слушателю с первых тактов прелюдии. Основой этой темы также становятся секвенция и канонические имитации.

Банальный аккомпанемент чембало и канонические имитации с короткими интервалами вступления голосов создают ощущение дуплановости. Таким образом, полифоническое мышление действует на двух различных уровнях: на уровне имитации основной темы и соотношения фактурных пластов. В дальнейшем взаимодействие приобретает еще больший контраст и разноплановость. (Пример 17). Чембало с примитивным сопровождением темы растворяется в многоголосии имитаций темы, а затем и вовсе пропадает. У солистов появляется вариант темы параллельными септимами и нонами. После повторения гипермногоголосного канона первой темы токкаты, появляется додекафонная тема (Пример 18), начинающаяся с монограммы VACH и в качестве интонационной основы опирающаяся также на септиму, нону, секунду с вкраплением элементов первоначальной темы токкаты.

Отчетливо проступают три драматургических пласта, соотносящиеся между собой по барочному принципу единовременного контраста (Пример 19): додекафонная тема с элементами вальсового ритма, пульсация по четвертям у чембало, фрагменты первой темы токкаты и затем еще один фрагмент, играющий роль препятствия изложению темы – пульсация секундами шестнадцатых (этот элемент с аналогичной функцией уже использовался при изложении предыдущей темы (ц. 9)). В дальнейшем развитии (ц. 18) указанный элемент вновь принимает прежние очертания (как в ц. 7); ноны сменяют секунды, оркестр уступает место солирующим скрипкам и чембало, пульсация переходит в тремоло. У солистов появляется вторая тема токкаты в зеркальном варианте: сначала звучит второе предложение у солистов, потом – первое у всех струнных. (ц. 19). Появление второй темы обрывается и вновь проступает додекафонная тема; позднее она развивается уже на фоне двойного канона первой темы токкаты (в увеличении) и второй темы. (ц. 21; Пример 20). Затем движение вновь сменяется наложением нового изложения додекафонной темы и пульсации чембало в последнем такте и переходит к оркестру.

В третьей части – Речитативе – канонические принципы развития также играют главенствующую роль. Но появляется и нечто новое по сравнению с предыдущими частями: микроинтервалика, глиссандо, в ряде случаев – даже относительная высота звуков. Интонационно-тематическое родство с предыдущими частями сохраняется, несмотря на появление вышперечисленных изменений. Элементы импровизационности проявляются в партиях солистов. У оркестра все параметры точно зафиксированы, и в некоторых случаях, когда

возникает эффект глissандо, композитор также педантично выписывает высоту звуков. (Пример 21).

В Каденции (четвертая часть Concerto grosso), помимо свободной ритмической организации появляются также небольшие импровизационные зоны. Последние пять тактов одновременно являются завершением: подобно лучу они прорезают свободное пространство, и в тоже время оказываются началом Рондо (пятая часть).

В Рондо наиболее ярко проявились драматургические принципы единовременного контраста. Темы, сталкивающиеся в процессе развития принадлежат, несмотря на некоторые интонационные и синтаксические общности, к разным мирам и эпохам. Тема-рефрен впервые в этом сочинении устанавливает определенный с-moll (на достаточно протяженный временной промежуток). Арпеджио в партии чембало обрисовывают простейшие трезвучные гармонии. Тема обладает свойствами самоотражения и ее невозможно представить без канонических имитаций, следующих за ней неотступно, подобно теням. Так же, как это происходило во многих эпизодах Токкаты, тема-рефрен обрывается вторжением пульсирующих кластеров, на которое в дальнейшем накладывается канон (в малую секунду) темы-рефрена. После вторжения тема-рефрен продолжается далее, развиваясь в виде очередного канона.

Проявление принципа единовременного контраста наиболее ярко проявляет себя в пятиярусном каноне

(пример 22), где одновременно звучат: тема танго с подголоском из основной темы-рефрена и две темы из второй части – токката с имитациями. В завершении появляется реминисценция первой темы из прелюдии, также звучащая у препарированного рояля. В постлюдии из застывшего звукового пространства вновь возникает тема токкаты, которая по прошествии всего лишь четырех тактов обрывается, а звуки тянущегося аккорда постепенно растворяются в тишине.

Подводя итог проанализированному материалу, следует отметить три основных принципа взаимодействия контрастных стиливых пластов.

1). Полифоническое взаимодействие материала – единовременный контраст, который Шнитке широко использует. В процессе анализа это неоднократно отмечалось.

2). Жанрово-стилевая модуляция, яркий пример которой можно обнаружить в пятой части.

3). Дискретный принцип – периодическое вторжение кластерной пульсации, прерывающее развитие драматургических пластов. Переход от одного тематического комплекса к другому осуществляется по принципу кадрового монтажа. Контраст и разнородность избранного композитором материала предопределяет определенные формообразовательные процессы: разомкнутость цикла, его единый комплекс тем-персонажей, приемы приближения и удаления от объекта. Принцип драматургического развития можно уподобить пунктирной линии, проходящей через все части. Темы периодически выплывают из насыщенной имитациями полифонической фактуры, исчезают, появляются вновь, меняют очертания, растворяются в многоголосных канонах, сметаются кластерами.

Во Втором Фортепианном концерте (1966) Щедрина три части сочинения озаглавлены следующим образом: “Диалоги”, “Импровизации”, “Контрасты”. Все драматургическое движение оказывается направленным в сторону финала, объединяющего в себе парадоксальным образом самые трудно совместимые элементы. Принцип движения от внутреннего единства противоречий к их столкновению и сопоставлению, усилению контраста между ними становится основополагающим во Втором концерте.

Диалог – спор, состязание между оркестром и солистом проявляется в качестве характерной черты концертного жанра. Первая часть концерта претворяет принцип контраста в постепенной ступенчатой смене типов изложения. Поиски ориентиров и ощущение нестабильности создается обилием виртуозных пассажей и использованием 12-ти тонового ряда. Это лишь усугубляет внутреннее напряжение, не разрешающееся кадансовым оборотом. Парадоксальность второй части состоит, применительно к названию “Импровизации”, в структурной определенности форм 12-ти тоновая тема четко формулируется посредством двух построений, которые вполне можно отождествить с формой периода.

Основная идея импровизационности у Щедрина заключается в четком структурном обрамлении оркестровой партии, противопоставленной импровизационности фортепианной партии. Проведения темы чередуются с этюдообразными виртуозными пассажами, аккордовым рельефом с различной акцентуацией у струнных (Пример 23). В дальнейшем импровизационность начинает

проявлять себя на более поверхностном внешнем уровне алеаторических приемов: пассажи фортепиано повторяются согласно указаниям автора “несколько раз” (количество повторений не определено) с любым интервалом во времени. Затем при обязательном регулярном ритме появляется возможность свободного и абсолютно произвольного выбора исполнителем звуков (в том числе их количества) и регистра. Имеет значение лишь ритм смены созвучий. Таким образом, элементы и границы свободной импровизационности в партии солиста строго предопределены. Для третьей части композитор находит новое решение. Принцип контраста – сопоставления, в той или иной мере присущий двум первым частям, прорастает в финале и становится базовым для завершающей фазы всего цикла.

В финале контраст перемещается в стилевую сферу и переходит на принципиально иной уровень. В третьей части принцип, провозглашенный в самом названии, оказывается очевидным благодаря переходу на иной макроуровень контрастирующих элементов. Однако, если взглянуть на форму концерта в целом, то принцип контраста оказывается основополагающим для всего цикла, а такое решение финала – ключевым.

Вступление, ассоциирующееся с колокольным звоном постепенно затухает, и на его фоне появляется тема, полная внутренней экспрессии. Основанная на 12-ти тоновости, она, вместе с тем, в тех или иных точках, порождает ладовые ассоциации. Следующая за ней этюдopodobная тема своим появлением образует яркий контраст. Позднее появляется и джазовая сфера: пассажи вибратона на фоне пиццикато контрабаса, характерные гармонические обороты с параллельными септаккордами.

За сопоставлением контрастных сфер следует их объединение – вторжение 12-ти тоновой темы, представленной в виде транспозиции ряда, имеющего явное отношение к теме из первой части и общие обороты со вступительным разделом финала (Пример 24)). Периодически вторгаются этюдообразные пассажи, а впоследствии и джазовые элементы; контраст - сопоставление становится более действенным в процессе взаимодействия тематических пластов. В последнем, завершающем разделе финала все линии сливаются воедино, однако ведущей все же остается 12-ти тоновая тема-тезис, объединяющая весь материал концерта. Сопоставление контрастных сфер оборачивается их единством.

Круг псевдоцитат в этих двух примерах создает свой собственный круговорот стилистических оппозиций и, соответственно, параллельный ассоциативно-драматургический пласт, что служит дополнительным доказательством общего принципа многомерности, характерного для произведений последней трети XX века в целом. Проанализировав преломление принципа цитирования согласно новым тенденциям в формообразовании, выразившимся как в экспериментальных формах, так и в наполнении новым содержанием традиционных, со всей очевидностью обнаруживает себя невозможность четкого разграничения многоуровневой системы композиции. Взаимосвязь формообразования и драматургии образует сложный процесс построения целостной композиции, в котором все музыкальные параметры самостоятельны с точки зрения организации на своем собственном уровне; с другой стороны, они оказываются задействованными в сложнейшем организме, который представляет собой многопараметровая композиция.

ГЛАВА 3.

Тембр, ритм, фактура, модальность, структурная организация, композиционная модель, как объекты цитирования.

Рассмотрение этапов развития композиторской техники и обновления параметров музыкальной композиции логически приводит к комплементарному сочетанию различных элементов композиторских техник в рамках одной музыкальной композиции. Основной смысл заключается в попытке создать собственную технику на основе цитирования заимствованных элементов. Как правило, в этом случае они переносятся в иной контекст и оказываются источником для проекции из области прошлого (или недавнего прошлого) в область настоящего. Эти элементы музыкального языка могут принадлежать к различным составляющим музыкального синтаксиса.

Комплементарность как основной принцип сочетания различных элементов техники композиции – это, в первую очередь, множество опосредованных внутренних связей, которые композиторы переносят из одной техники – в другую.

Принцип многоуровневости становится характерной чертой и новой фактурной организации материала, где происходит комплементарное взаимодействие, но уже не на гармоническом уровне (как в условиях классической гармонической функциональности), а на тембровом. Тембр из периферийного параметра становится одним из значительнейших средств модернизации, влияющем также и на стилеобразующий фактор. Вспомним, к примеру, сонористические партитуры Пендеревского, Лютославского и Лигети.

Фактурные приемы как предмет цитирования в тесной связи с тембром, приобретающем яркую индивидуальную окраску через

сплетение множественных комплементарных линий представляют особый интерес для анализа.

Взаимодействие цитируемых фактурных приемов, перенесенных в иную плоскость, при помощи их комплементарного сочетания с яркими новыми тембровыми идеями осуществляется в условиях всевозрастающей роли музыкального тембра. Элементом цитирования композиторской техники здесь становится принцип полифонической организации, гиперболизированный, замещающий прежний принцип канонической имитации гипермногоголосным каноном. Тембровое сплетение гигантского числа репродуцированных линий создает особую тембровую красочность. “Уже “силовое поле” кластерного сонолада вовлекало в свою орбиту не только гармонический параметр в качестве исходного для получения новой формы звуковысотной организации, но и линейно-фактурные приемы композиции, поскольку его движение шло одновременно вверх и вправо. В творчестве Пендерецкого, например, центральным фактором звукового мышления, основой его кластерной системы становится верикально-горизонтальный “уклад” монтажного типа (превалирующий принцип высотного образования сонолада – вертикально-гармонический), тогда как у другого польского композитора старшего поколения – Витольда Лютославского, напротив, исходным пунктом выведения сонолада является горизонтально-вертикальный “уклад” фактурно-алеаторического типа (превалирующий принцип высотного образования сонолада – горизонтально-линейный)”⁸³.

Приведенная цитата подтверждает комплементарный принцип образования новых приемов композиторской техники на основе переакцентуации фактурно-гармонических параметров.

Сама же идея “тембровой мелодии” (Klangfarbenmelodie) принадлежит Шенбергу. В его оркестровой пьесе “Farben” № 3 из ор.16 “тембровые и звуковысотные перекраски аккорда (c-gis-h-e-a) составляют единственный формообразующий импульс этого произведения.”⁸⁴. Тембровая полихронность, образующаяся вследствие взаимодействия контрастных звуковых красок, размещенных в различных плоскостях и образующих стереофоническое соприкосновение друг с другом – основное фактурно-тембровое средство, изменившее коренным образом отношение к принципам инструментально-оркестровой организации.

⁸³ Кудряшов Ю.В. Ладовые системы европейской музыки XX века. М., 2001. С 193

⁸⁴ Шнитке А.Г. Очерки по оркестровке. «Klangfarbenmelodie- “мелодия тембров”», //В сб: Научные труды МГК им. Чайковского. М., 2003. Вып.44. С. 185.

Тембр становится ведущим, функционально организующим параметром музыкальной композиции в сонористике 60-х годов – в “Полиморфии” и “Флуорисценциях” Пендерецкого, “Генезисе” Гурецкого и многих других партитурах.

В микрополифонии Лигети новое качество тембра проявляется в сплетении множественных линий. Расщепленная на множество линий гипермногоголосная ткань, ставшая характерной чертой произведений Лигети, образуется вследствие сложной ритмической работы, осуществляемой смещением тематической линии на нехарактерные для классической полифонии неровные ритмические единицы. Вследствие этого образуются изощренные сплетения голосов, составляющие зыбкую микрополифонизированную ткань, ускользающую от дифференцированного слушательского восприятия. Полифоническая техника сквозь призму новых тенденций тембровой организации, заключающихся в расслоении элементов музыкальной ткани и образующих красочное объемное звучание, соединяет такие понятия, как имитационная полифония, тембр и гармония.

В композиции Лигети “Lontano” средствами точного многоголосного канона, периодически – двойного, создается неоимпрессионистический облик. Единый поток, поддерживающийся непрерывными имитациями “темы” одновременно статичен и подвержен постоянному тембровому обновлению. Характерные интонационные элементы – малая и большая секунды – реализуют себя по горизонтали и вертикали в стереофоническом пространстве. Эффект отдаленности звучания – основная драматургическая идея, воплощаемая микрополифоническими средствами (Пример 25). Ассоциативность с музыкой позднего романтизма создается тембровыми красками, а также интонационной основой имитаций – секундовой цепочкой. “Я думаю об одном месте в коде медленной части Восьмой симфонии Брукнера, где в глубокой умиротворенной тишине вступают четыре валторны. Это звучит почти как цитата из Шуберта, но увиденная изнутри музыки Брукнера. Аналогичное явление – не цитаты, но скорее аллюзии – наблюдается в “Lontano”. Пространственное отдаление, я бы сказал, вызывает временное”⁸⁵. При всей внешней призрачности и образной удаленности это сочинение имеет четкую композиционную каноническую структуру, где все фактурные элементы интегрируются единым тематическим пластом и являются производными от него.

“Двойной полифонический эффект” возникает в “Kutje” из “Реквиема” Лигети. Идея многохорности находит аналогию в форме

⁸⁵ Цитата по : Лобанова М. Н. Цит. изд. С. 148

двойной фуги с совместной экспозицией тем “Kyrie” и “Christe”, преобразующихся в условиях микрополифонии. Сонорный тембромгармонический комплекс, возникающий вследствие разделения партий хора (на четыре части каждая), играет роль темы. Таким образом, создается своего рода двойная полифония. Форма двойной фуги с совместной экспозицией, объединяющей микрополифонические пласты, служит своего рода “цитатой”, перенесенной в современный контекст и образующей “мультиформу”, которая полностью соответствует идее многомерности – основополагающей идее второй половины XX века. “Формы синтаксической организации просты: монодия, гетерофония, полифония; но они в равной степени должны быть обращены к сложным концепциям: полифонии полифоний, гетерофонии гетерофоний, гетерофонии полифоний и т. д., из которых образуются простые формы”⁸⁶.

В “Derive I” Булеза канон основывается на “массблоках”, являющихся основными целостными единицами. Внутренние качества этих “массблоков” определяются вариабельностью входящих в них слоев. Так, первый двутакт в качестве исходной структурной единицы состоит из шести инструментальных арабесок, разделенных ферматами, трелями и тембром. (Пример 26) Каждая арабеска образуется из сращенных трезвучных групп аналогично простому контрапункту, однако, наряду с мелодическими формами примы, ракохода, инверсии, ракоходной инверсии, которые меняют порядок и направление в следовании интервалов, используются также производные группы. Внешняя орнаментика складывается из сложных контрапунктических комбинаций.

Таким образом, структура канона, привнесенная в совершенно иной контекст, реализует себя на виртуальном уровне, и внешняя импрессионистичность оборачивается сложнейшей внутренней организованностью. Относительность и искаженность пространства оказываются воплощенными в канонических имитациях, образующих в итоге вариабельное пространство.

В Четвертой симфонии Лютославского содержится аналогичная идея нового типа полифонии, которую автор называет “многособытийной”. Данный принцип, по словам композитора, “отличается структурной и эмоциональной независимостью трех слоев, составляющих полифоническую секцию <...> В среднем слое этой продолжительной секции трижды звучит хорал: сначала одногласно, затем двух-трехгласно; при повторах он становится

⁸⁶ Цит. по: Петрусева Н.А. Цит. изд. С. 240

короче. В хорале преобладают долгие длительности, и он доминирует благодаря мощному инструментальному составу. Два же других слоя совершенно не зависят от него: в верхнем преобладает движение шестнадцатыми, в нижнем – восьмыми. И хотя они вроде бы только аккомпанируют, на самом деле в них происходят события, которые обязательно привлекут слушательское внимание. Это не декоративный фон. К стати сказать, решение подсказала мне композиционная идея органного хорала G-dur Баха (точнее, Прелюдии к хоралу)⁸⁷. В этом высказывании Лютославского присутствует ссылка на конкретный технический прием, заимствованный у Баха и транспонированный в иной контекст. Таким образом, цитирование элементов композиторской техники выглядит вполне очевидным. Однако “многособытийная” полифония Лютославского, о которой в этом сочинении идет речь, отличается от принципа “двойной” полифонии Лигети в одной из частей из его “Реквиема”: Лютославский подразумевает контрастную полифонию, в то время как Лигети полностью опирается на структуру канона. В самой же структуре канона, нередко применяемой композиторами XX века, содержится ключевая для новой музыки идея изоморфного отраженного пространства.

Взаимосвязь фактурно-полифонического, гармонического и тембрового параметров, обнаружившая свою значимость в образовании новых сонорно-ладовых систем, также свидетельствует о смещении центра оси, группировке музыкальных параметров вокруг центрального, наиболее значимого для музыки XX века – тембрового параметра. Однако, объектом цитирования в рассмотренных выше примерах Лютославского и Лигети является не тембровый аспект, а фактурно-полифонический, вплоть до конкретного воспроизведения полифонических форм. Тембр в данном случае выступает как “результатирующий фактор”. Иного рода цитированием, в котором акцент переносится непосредственно на тембровую значимость, становится воспроизведение конкретных тембровых форм, отражающих ту или иную стилистику.

Тембровое цитирование может иметь двойкий характер: репрезентировать черты какого-либо стиля или стилистики – если речь идет о каком-то конкретном авторе, либо выступать в качестве компонента основных черт авторского “почерка”. В последнем качестве тембр проявляет себя в “Ричеркаре” Баха-Веберна (о чем говорилось выше). В комплементарном сочетании с применением контрапунктической техники на микрополифоническом уровне в

⁸⁷ *Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания. - М.: Тантра 1995 С. 118*

качестве индивидуальной авторской черты тембр выступает во многих сочинениях Лигети.

Главным образом, это новое и столь важное для современной музыки качество тембра связано с тем, что современные принципы тембровой драматургии находятся в непосредственной связи с общим композиционным замыслом и поэтому проявление стилиевой комплементарности не могло не отразиться на этом аспекте композиторского творчества.

Создавая какую-либо музыкальную композицию, автор, реализуя идею собственной темброво-звуковой ауры автор стремится к максимальной тембровой индивидуализации. В таком случае, обращение к традиционным ансамблям оказывается неприемлемым. Однако, в последней трети XX века существует также тенденция, о которой неоднократно говорилось в данной диссертации: репрезентация того или иного стиля и включение его в собственную концепцию с различной расстановкой акцентов на уровне соотношения “чужого” и “авторского”.

Иногда мы сталкиваемся с намеренным заимствованием какого-либо оригинального инструментального состава, принадлежащего конкретному автору и в связи с этим порождающего определенные ассоциации. Денисов в своем цикле “La vie en rouge” процитировал инструментальный состав “Лунного Пьеро” Шенберга, однако замысел этого сочинения совершенно иной, и возникают лишь тембровые ассоциации.

Идея сочинения основана на противопоставлении двух образных сфер: лирико-философской и гротесково-саркастической. В этом вокальном цикле появляется особый аллюзийный пласт: джаз и песни французских шансонье.

Оркестровые сочинения также могут включать определенные тембровые дополнения к традиционным составам. Но в таких случаях имеются ввиду не видовые инструменты, включаемые композиторами с той или иной степенью распространения, а инструменты с определенной темброво-жанровой характерностью. Например, партитура Виолончельного концерта Денисова включает электрогитару, бас-гитару (сфера их применения до некоторого времени ограничивалась рок-, поп-музыкой и смешанными формами джаза) и группу из пяти саксофонов. Традиционная группа деревянных духовых представлена видовыми инструментами взамен основных: альтовой флейтой, гобоем д’амур, кларнетом пикколо и контрафаготом. Плотная полифоническая фактура представлена в

разнообразнейших тембровых комбинациях: электрогитара с челестой; арфа с ударными образуют общую группу; саксофоны, в основном, используются в групповом качестве; гобой д'амур и альтовая флейта в определенных моментах солируют. Электрогитара, преимущественно – в составе группы, объединенной вокруг ударных, а мгновения ее чистого тембра, вне комбинаций с другими инструментами, едва уловимы для слушателя. Оригинальность состава Виолончельного концерта определяется стремлением композитора создать особый, неповторимый в тембровом отношении мир. Отсутствие звучания чистых инструментальных тембров, обладающих определенной семантической характеристикой, нивелирует проблему стилового единства: она не возникает.

Использование джаз-ансамбля в “Пяти историях о господине Койнере” Денисова на текст Б. Брехта (с заменой кларнета на кларнет пикколо; 1966), согласно утверждению самого автора связано с тяготением к театральности: “Взяв небольшой джаз-оркестр, я использовал джазовые приемы исполнения лишь в крайних частях – первой и пятой, причем, если в первой части приемы джазовой инструментовки в большей степени снимают “серьезность” текста и проявляют всю его парадоксальность, то плавная размеренность ритма “Wenn die Haifische Menschen waren” и форма пассакальи помогают объединить в единое целое длинный многослойный прозаический текст и создать впечатление идиллической безмятежности и ложного счастья”⁸⁸.

Симпатия композитора к джазу прослеживается достаточно отчетливо: в опере “Пена дней” цитаты из Эллингтона обусловлены сюжетной линией; музыка Эллингтона фигурирует и в романе Б. Виана. Также джазовые элементы проявляют себя в финале Саксофонной сонаты. В первой части “Историй о господине Койнере” Денисов использует типичные для буги-вуги басовые ритмо-формулы. Примечательно сочетание джазовых элементов с серийной техникой в третьей части “Пяти историй” Денисова. Здесь серийно организуются три параметра: звуковысотность, ритм и динамика. Певец не поет, а декламирует в сопровождении квартета духовых.

В сочинении “Музыка для клавиесина и ударных инструментов” (1972) Губайдулина соединяет в инструментарии европейское начало с несколькими восточными инструментами: китайские тарелки, чанг, бьянь- джунь , а также помпейские тарелки. Однако, ансамбль трактуется как однородный. На основе сонорности выявляется музыкальный язык с достаточно жесткими правилами. В результате

⁸⁸ Денисов Э В. Цит. изд. С. 165

взаимодействия инструментов, принадлежащих к различным культурам, появляются необычные тембровые соотношения, особые сочетания звуковых красок. Аллюзии на известные темы (Вальс *cis-moll* Шопена /бьян-дзунь и помпейская тарелка/; fuga *g-moll* из первого тома ХТК /чанг/) производят специфический эффект соотношением своих тембровых и тематических ассоциаций.

Особый интерес с точки зрения проявления принципов темброво-стилевой драматургии представляет Вторая симфония Шнитке, где композитор включает в партитуру помимо четверного оркестрового состава и камерного хора, орган, электрогитару и бас-гитару. Использование двух последних инструментов становится весьма распространенным оркестровым примером: его можно найти в Виолончельном концерте Денисова, Третьей симфонии и Втором *concerto grosso* Шнитке. Применение электрогитары и бас-гитары в комбинации с ударными, челестой, арфой и фортепиано – яркий тембровый прием, примеры которого можно найти и в Виолончельном концерте Денисова, и у Шнитке.

Вторая симфония Шнитке определена автором как промежуточный жанр – симфония-месса, в которой очевидна двойная драматургия, причем не только в тематическом плане, но и в тембровом. Поэтому, оркестр дополняется нетрадиционными инструментами. Безусловно, в тембровом многообразии отчасти проявляется и специфика стилового мышления автора. Хор, орган и оркестр связаны с той областью замысла, которая имеет отношение к жанру мессы. Электро- и бас-гитара, несомненно, переносят слушателя в иную плоскость. Таким образом, определяющим становится тембровый замысел.

Взаимодействие хора и оркестра, отдельных групп инструментов и солирующих инструментов выполняет драматургическую роль. В первоначальных тембровых комбинациях участвуют ударные с челестой, чамбало, фортепиано, две арфы, электро- и бас-гитары, противостоящих хору и флажолетам струнных. Эта группа инструментов с красочными тембрами играет важную роль в оркестровой ткани, но наиболее ярким моментом ее проявления является начало четвертой части. Вибрафон, *pizzicato* контрабаса соло, глассандирующие арфы и бас-гитара, звучат подобно отрывку из музыки к научно-популярному фильму, и только дальнейшее развитие и уплотнение звуковой массы смещают этот стиловой акцент.

Рассмотренные выше примеры отражают два различных принципа включения инструментов, традиционно не входящих в состав

оркестра – таких, как гитара и бас-гитара. В первом случае они используются для организации особого звукового пространства, создания особых тембровых комбинаций. Во втором случае, тембровый аспект вносит дополнительные стилиевые характеристики, проявляя себя в качестве одного из параметров стилиевой комплементарности.

Интересный пример с точки зрения темброво-стилевой комплементарности представляет Концерт для симфонического оркестра, трех электрогитар и солирующих инструментов Слонимского (1976). Композитор использует солирующую группу, которая по своим тембровым особенностям и по принципам развития музыкального материала представляет собой джаз-банд. Концертирование-соревнование сосредотачивается между джаз-группой и оркестром, его отдельными группами и инструментами. Композиция Концерта состоит из трех частей, определенных автором структурно и жанрово как Сонатное аллегро – Ария – Рондо. Следует также обратить внимание на то, что две крайние части обозначены композитором структурно, средняя часть – жанрово. Внешнее оформление концерта выглядит вполне традиционно, хотя и не совсем типично, в то время как внутри частей происходят совершенно непредсказуемые явления, трансформирующие четко очерченные жанровые границы изнутри. Безусловно, отправной точкой для столь оригинального применения традиционных форм служит весьма необычный состав солирующей группы, который по своему тембровому своеобразию способен вовлечь композитора в жанрово-стилевую игру. Группу шести солирующих инструментов составляют три электрогитары, саксофон, джазовая ударная установка и фортепиано. В качестве солистов предполагается приглашение джазовых музыкантов. Этим обусловлено широчайшее применение джазовой импровизации.

В каденции первой части тембровый план и количество квадратов, составляющих импровизационную основу, устанавливается самими солистами и носит произвольный характер. Согласно указаниям композитора, Guitar I варьируемо излагает тему, а в последующих квадратах свободно импровизирует в соответствии с ней. Обращают также на себя внимание различные принципы записи: наряду с традиционными, используются цифровые обозначения аккордов, применяющиеся в джазе; эти гармонические созвучия служат основой для импровизаций (например, в каденции первой части, ц. 5; Пример (28)). Эти приемы записи автор использует как своего рода регулируемую алеаторику.

С точки зрения тембровой комбинации интересен эпизод, начиная с цифры 8 (Quasi menuetto): на звучание духового квинтета (флейта – гобой – кларнет – фагот – валторна), излагающего тему изящного менуэта, накладывается ритм ударной установки (тембровая комбинация пульсирующих восьмых с акцентом на третью восьмую). В цифре 15 – солирующий саксофон на фоне скрипок с темой менуэта в сокращенном ритмическом варианте (восьмыми – вместо четвертей) получает неординарное продолжение: тема растворяется в пассажах и затем снова появляется у бас-тромбона и тубы четвертями. (Пример 29).

Вторая каденция первой части, также как и предыдущая, предполагает произвольный тембровый план: возможности поочередного солирования. Единственным ориентиром служит тема у солирующей флейты в так называемом первом квадрате; в последующих квадратах, согласно указаниям композитора, она не играет и в импровизациях участия не принимает.

Во второй части Концерта – Арии после экспонирования темы у струнной группы следует каденция, представляющая собой свободную вариацию на тему арии с элементами импровизации. Тема звучит у флюгельгорна на фоне гитарных импровизаций и пульсации ударной установки. В цифре 34 вновь вступает струнная группа, что позволяет говорить о принципе тембрового сопоставления. Вслед за проведением темы у струнных появляется эпизод, который начинает с соло гитары и переходит в дуэт гитары и гобоя. Затем поочередно вступает вся группа духовых. Реприза основной темы в следующем эпизоде *Al tempo* (он представляет собой синтетическую репризу) поручена струнным: звучит тема арии, которая противопоставляется продолжающемуся развитию быстрого энергичного эпизода.

В первых двух частях струнные неоднократно выполняли функцию сопоставления солистов с остальными группами оркестра. В финальном Рондо все группы и инструменты оркестра включаются в единый круговорот движения. Также как в Сонатном аллегро и в Арии, здесь есть импровизационные эпизоды-каденции, среди которых – продолжительная каденция фортепиано и ударных.

На примере Концерта ярко проявляется тенденция взаимозависимости жанрового и тембрового аспектов: использование джаз-группы и ее сочетание с симфоническим оркестром привело к жанровой комплементарности. Переключения из академической музыки в параллельное измерение, которым в данном случае становится джаз-идея, безусловно, яркие и оригинальные. Однако,

принцип концертирования, воплощенный в соревновании джаз-группы с отдельными группами симфонического оркестра, наконец, с общим оркестровым tutti, не противоречит принципам барочного concerto grosso, а просто переносит приемы в иную плоскость.

Ладовые формы, которыми оперирует музыка последней трети XX века, исключительно разнообразны: помимо новых, порожденных первой экспериментальной эпохой (например, додекахордально – децентрализованные лады), а также проявившихся в качестве осознанной ладовой формы (сонорно-ладовых систем), употребляются архаические принципы ладовой организации, присущие более далеким временным пластам. “В композиции после 1969-х годов все более распространены так называемые немодальные формы (от модуса-звукоряда; имеется ввиду музыка мелодической горизонтальной природы): разновидность разветвления “закадровой” модели. В них реализуется техника мягких аддийций и вариационных трансформаций, постепенно раскрывающих данную структуру. При этом могут возникать ярчайшие кульминации: предельные укрупнения деталей, притом без утраты общего плана <...>. В объемном (более часа) цикле В. Мартынова для вокального и инструментального ансамблей на тексты Хлебникова “Ночь в Галиции” (1996) постепенно проступают и укрупняются не одни лишь тоны, составляющие исходный модалый звукоряд, но и все возможные в рамках этого звукоряда мелодические фигуры и созвучия”⁸⁹.

Сочетание элементов старинной музыки (модалность, тембровые характеристики – использование ансамбля блок-флейт и лютни в инструментальном составе) с додекафонной техникой использовано в цикле Слонимского “Песни трубадуров” (1975). Комплементарность различных элементов композиторской техники предопределила соотношение ритмической свободы алеаторических приемов с развитием нерегулярной ритмики – чередованием четных и нечетных тактов. Танцевальность первой части “Песен трубадуров” “Интрада жонглеров” воплощена в чередующихся ритмах двух четвертей и пяти восьмых: первоначальная структура 1 + 1 переходит в также нечетную структуру 3 + 1. Эта танцевальная интермедия повторяется в качестве девятой части, а метро- ритмическая структура 2/либо 4 + 5 получает свое развитие в четвертой и пятой частях.

Совершенно иные принципы ритмической организации во второй части “Славься, Мария” (Пример 30), в восьмой части “Обратная

⁸⁹ *Чередищенко Т.В.* Музыкальный запас 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи- М: Новое литературное обозрение, 2002 С.549

песня”(Пример 30), в десятой части “Секстина” (Пример 30-а). Нерегулярность, присущая григорианике, дополняется приемами современной алеаторической записи ритма. Строфическая форма развивается в духе расцветивающегося *cantus’a – fitnus’a*. Основная ладовая основа – фригийский лад в сочетании с хроматикой. Третья часть с ладовой точки зрения написана также с применением свободной хроматики, а восьмая и десятая части сочетают в себе додекафонию и свободную ритмику.

Таким образом, элементы композиторской техники, комплементарно взаимодействующие в рамках единой композиции, образуют, несмотря на внешнее стилевое единство, определенные технические параллели – старинной музыки и современной, которые вполне оправдывают перенос алеаторических приемов в русло свободной ритмической организации, свойственной григорианике, а модальность вполне органично соседствует с додекафонией.

Додекафонная техника с принципами развития, присущим нидерландским полифонистам, сегментные преобразования серии, микроканоническая имитация, создающая также “сонорную” многоголосную ткань – все эти элементы композиторской техники воплощены в камерной сонате В. Мартынова “Любовные послания”. (1970). Характерно также использование не одной серии, а двух, принадлежащих “ему” и “ей” – условным героям этой композиции, обменивающимся любовными посланиями. Этот пример еще раз доказывает неоднозначное применение серийной техники в музыке советского авангарда в комплементарном соотношении с другими композиционно-технологическими идеями. Эта комплементарность элементов композиторской техники свойственна в большей степени отечественной музыке, нежели западноевропейской.

Изучая новую музыку зарубежья, композиторы использовали технические приемы европейского музыкального авангарда, перенося их в иной культурный контекст как цитаты, совмещая с иными приемами, принадлежащими другим авторам и подчиняя собственной драматургической идее. Кажущиеся зачастую противоположными и взаимоисключающими, эти технические приемы, перенесенные на инородную почву, позволяли совмещать их в рамках единой композиции.

Грандиозное многочастное произведение Мартынова “Апокалипсис” (1991) для двух хоров и солистов *a cappella*, написанное по заказу города Майнца, – русская духовная музыка для готической базилики. Это произведение сочетает в себе канонические

звуковые формы западной и восточной Литургии – унисонное и многоголосное хоровое пение, псалмодию, респонсорий и антифон. Опора на неавторский музыкальный материал объединила технику *cantus firmus* с мелодией древнерусского песенного распева “Доме Евграфов граде святый”. Единая концепция произведения представляет собой своего рода сплав минимализма с вариантным формульным письмом. Знаменный распев, многоголосие, антифононость, сверхмногоголосие сочетается с сегментарной техникой. Числовая прогрессия, которая объединяет группу канонов в единый цикл, по словам самого автора, заимствована из мессы “Prolationium” Окегема. При этом структурная идея оказывается соединенной с диатоническими модальными ладовыми формулами, многократно повторяемыми в минималистском духе.

Множественные композиционно-технические приемы, мастерски объединенные композитором в рамках данной концепции, заимствованные из принципиально различных источников, позволяют говорить о принципе цитирования элементов композиторской техники. Числовая прогрессия Окегема – не тематическая цитата, и не композиционная модель, а перенесенный в иной художественный контекст, технический прием. Минималистическая репетитивность, модальность в соединении с техникой *cantus firmus* позволяют провести аналогию с цитированием, которое в рамках данной композиции является воплощением принципа комплементарности.

Идея “посткомпозиторского” творчества (*Opus post*) – ключевая в творчестве Мартынова с 1984 года – получает свое практическое подтверждение, как в вышеприведенном примере, так и в других “пост-опусах”. В своем музыкально-философском трактате “Конец времени композиторов”⁹⁰ Мартынов пишет: “Если определение того вида деятельности, в результате которого композитор создает музыкальное произведение не вызывает никаких затруднений, ибо общепринятым определением этой деятельности является понятие “композиция” или “техника композиции”, то с определением техники при помощи которой реализуется каноническое анонимное творчество, возникают некоторые проблемы. Наиболее удачным решением этой проблемы является введенный К. Леви-Строссом термин “бриколлаж”^{91 <...>}⁹².

⁹⁰ Мартынов В. И. Конец времени композиторов. М., 2002. С. 16, 50

⁹¹ Термином “бриколлаж” Леви – Стросс обозначает “метод первобытного мифологического мышления, суть которого состоит в том, чтобы выражать себя при помощи репертуара причудливого по составу, обширного, но все же ограниченного, какова бы ни была взята на себя задача, ибо ничего другого нет под руками”. Цит. по: Мартынов В. И. Цит. изд. С. 17

⁹² Мартынов В. И. Цит. изд. С. 16, 50

“Принцип композиции в конечном итоге тоже связан с архетипической моделью, но суть его действия заключается не в воспроизведении этой модели, но в отступлении от нее”⁹³. Новации, с точки зрения автора трактата, являются отступлением от архетипа, однако количество этих новаций не может быть бесконечным, стало быть, однажды наступит “конец времени композиторов”. “Лишившись точки отсчета, новации теряют ценность и смысл, превращаясь в нагромождение пустых, бессодержательных излишеств”⁹⁴.

Тяготение к миру старинной музыки, григорианского хора, Машо, Окегема с последующим переходом к модальности и репетитивности предопределило творческий путь Пярта. Результатом этих поисков стал новообретенный стиль “tintinnabulli”. Савенко в своей статье “Musica sacra Арво Пярта”⁹⁵ определяет это явление следующими словами: “Стиль “tintinnabulli” действительно прост и “беден”. В его основе лежит мелодическая горизонталь, в которой существуют только два модуса: движение по звукам диатонической гаммы и трезвучия, чаще всего минорного. Трезвучные ходы и образуют “tintinnabulli” – голос в собственном смысле слова. Обычно два типа мелодики обособлены в разных голосах, которых может быть различное количество от одного – двух до ансамбля или оркестрового состава”⁹⁶.

В сочинениях последних двух десятилетий, по мнению Савенко, наряду с аскетическим вариантом пяртовского стиля, существующим в условиях малого количества голосов, выделился также сонорный вариант – при значительном количестве голосов в инструментальных опусах (преимущественно, для струнного оркестра): “Благодаря большому количеству линий, каждая из которых движется в своем темпе, мелодика как таковая воспринимается не слишком отчетливо – голоса, особенно струнных инструментов, сливаются в вибрирующую сонорную массу. Тембро-фактурная микрополифония, почти не различимая в деталях, выступает на первый план, и сам минор слышится не столько как лад, сколько как яркая фоническая краска”⁹⁷. Таким образом, при внешней целостности стиля “tintinnabulli”, обнаруживается комплементарное соотношение различных технических первоисточников. Принципы работы с серийным материалом переносятся в область модальности, а многократная

⁹³ Мартыно В.И. Цит. изд. С.50

⁹⁴ Мартынов В.И. Цит изд. С.51

⁹⁵ Савенко С.И. Musica sacra Арво Пярта. // В сб. : Музыка из бывшего СССР. М., 1996.

Вып. 2. С.213

⁹⁶ Савенко С.И. Цит. изд. С.218

⁹⁷ Савенко С.И. Цит. изд. С.219

повторяемость модусов, в частности, акцентного с точки зрения “tintinnambuli” стиля минорного трезвучия, переносит эти элементы в область репетитивной моностатической драматургии, сочетаемые в иных случаях с сонорностью, образованной средствами гипермногоголосной канонической имитации.

Поиски эквивалентных современным музыкальным приемам, приводят композиторов последней трети XX века к сочетанию старинной музыки с элементами новой, или к полифонии, организующей и создающей гипермногоголосную сонористическую ткань и образуя зачастую различные историко-стилевые параллели. Так, например, цитирование самых разнообразных элементов композиторской техники и внемusыкальных элементов обнаруживается в струнном квартете Ноно “Фрагменты – тишина. К Диотиме” (1980). Цитаты в этом сочинении образуют скрытый от “постороннего взгляда” параллельный план смысловых аллюзий. Скрытые ссылки на а-moll’ ный Квартет op. 132 Бетховена (обозначения: “mit innigster Empfindung” – “с искренним чувством” – в сочетании с sotto voce), по словам самого автора, обусловлены тем, что именно в этом сочинении Бетховен использовал особую ладовую окраску – элементы лидийского лада. “Я также прибегаю к особому материалу – “scala enigmatica” Верди – для того, чтобы самым разным образом выразить благодарность самым разным людям”⁹⁸. “Scala enigmatica” (“таинственная гамма”), чье изобретение приписывается Верди, который использовал ее в своем хоре “Ave Maria”, написанном в 1889 году, также цитируется Ноно в “Прометее”. Значение этих двух цитат – символическое, составляющее параллельный смысловой пласт наряду с внемusыкальными цитатами из Гельдерлина. Целотонность таинственной гаммы подвергается различным микротоновым комбинациям. Даже в вертикальном виде, она расщепляется четвертитонами.

Проявление принципа цитирования в области ритма носит небуквальный и специфический характер и во множестве случаев становится основой для расширения горизонтов метроритмического мышления. Детальное изучение Мессианом индийских ритмов, классифицированных индусским теоретиком XIII века Шарнгадева в таблице “120 desi-talas” подвигло на идеи ритмических преобразований. Наиболее важную роль среди индийских ритмов Мессиаан отводил “синхавикридите” – ритму, основанному на принципе уменьшения или увеличения части ритмического рисунка с

⁹⁸ Цит. по: Власова Н. Струнный квартет: диалоги во времени. // Музыкальная академия. 1996. № 1. С 56-59.

сохранением без изменений другой его части. Изучение индийской раги обернулось для Мессиаана созданием характерных метроритмических рисунков с повторением одного звука. При этом, вряд ли уместно говорить о прямом цитировании, однако, очевиден перенос данного принципа в иной контекст в комплементарном сочетании с иными звуковысотными параметрами.

Индийские ритмы – не единственный источник ритмических идей для Мессиаана: употребление в музыке древних греков ритмов простых чисел (5, 7, 11, 13 и. т.д.), что привело в дальнейшем к возникновению так называемой “аметрической музыки”, также заинтересовало композитора одновременно с изучением ритмики Стравинского и григорианского хорала. Наиболее рациональное обоснование ритма отсылает нас к Ф. де Витри, Г. де Машо, Г. Дюфаи. Конструктивную ценность ритмических структур по отношению к секвенциям, заключительным каденциям подтверждают изоритмические мотеты указанных авторов.

Полиостинатные ритмические комплексы, организованные по принципу изоритмии – прием, который использовал Мессиаан, начиная с середины 30-х годов (“Рождество господне”) вплоть до “Турангалилы”. Своеобразное цитирование ритмических формул, заимствованных из голосов птиц проявляется в “птичьем стиле” Мессиаана. “Пробуждение птиц” для фортепиано и оркестра (1953); “Экзотические птицы” для фортепиано, двух кларнетов, малого духового оркестра, ксилофона, колокольчиков и ударных. (1956); “Черный дрозд” для флейты и фортепиано (1951), “Каталог птиц” для фортепиано (1959) – “большой птичий концерт” из оперы “Франциск Ассизский” – ярчайшие тому подтверждения.

Использование математических соотношений, перенесенных из области чистого разума в музыкальный контекст, отражено во множественных рядах Фибоначчи и Луки. При этом имеют значение не только ритмические характеристики, но и принципы структурной организации в целом. Ряд Фибоначчи послужил организующим началом музыкальной структуры и формы в целом в произведениях Губайдулиной. Одним из характерных примеров использования подобных математических пропорций может служить “Quasi hocketus”, где автор обращается к своеобразному ритмическому цитированию – использование паузирующей манеры игры, присущей средневековому хокету.

Модернизация традиционных композиционных средств, соотносимых с определенной стилистикой, новая содержательность в

прежних структурных рамках составляет особый ракурс применения в композиторской практике цитирования – *композиционную модель*⁹⁹. Понятие композиционной модели имеет самое непосредственное отношение к структурной организации: “Отказ от жестких канонов сериализма в музыке 60 – 70-х годов можно представить и как возврат от идеи “Системы” к идее “Метода”, как поворот к индивидуализированным композициям с оттенком того или иного “нео”. В таких композициях новое лицо структурализма предстает подчас как загадка искусно положенного “грима” <...>”¹⁰⁰. Вытеснение идеи “Системы” идеей “Метода” становится основной причиной, согласно которой структурная организация строится на основе жанрово-стилевых отношений, а во многих случаях – и по определенному композиционному прообразу, избранному автором в качестве модели композиции.

Излюбленной композиционной моделью для многих композиторов XX века, начиная со Стравинского, становится модель “konzertform”¹⁰¹ – свободная циклическая форма. Значимость этой модели в творчестве Стравинского трудно переоценить: концертное оформление оказывается ведущей композиционной идеей даже в тех случаях, когда название “концерт” не упоминается. Например, Октет для духовых. Разнообразие воплощения модели concerto grosso обусловлено различной расстановкой акцентов при сопоставлении контрастных элементов композиционного целого.

Концерт “Дамбартон окс” ориентирован на “Бранденбургские концерты” Баха, однако воссоздание этого прототипа ограничено, главным образом, первой частью. В дальнейшем развитии цикла происходят стиливые модуляции, вызывающие ассоциации с музыкой Россини (вторая часть), а затем – к смешению стилистических основ в финале, где главная тема – своего рода аллюзия на Чайковского (Пятая симфония). Модели соединяются между собой каденциями, нейтральными в стилистическом отношении, не порождающими ассоциаций. Трансформация исходной модели с одновременным осуществлением стиливой модуляции, в данном случае, создает

⁹⁹ Термин использует А.С. Соколов – см. *Соколов А.С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества*. М., 1995. С. 94: “Заранее выстраиваемую композитором композиционную модель структуры музыкального произведения, относящуюся к высшему масштабному уровню формы-композиции – мы будем называть *композиционной моделью*”. Подвергая в данном ключе тщательнейшему анализу фугу из “Музыки для струнных, ударных и челесты” автор приходит к выводу относительно структурной организации бартоковской фуги: “Композиционной моделью оказалась определена прежде всего направленность процессов формообразования, ее дуалистическая основа: два полуса, два квинтовых ряда, две формы изложения темы, два антифонно противопоставленных исполнительских состава”.

¹⁰⁰ *Соколов А.С.* Цит. изд. С. 167

¹⁰¹ “Концертная форма” – термин А. Шеринга

свободно-циклическую форму. Педантичное следование одному образцу, без деформации прототипа едва ли возможно в условиях тонального мышления XX века. Поэтому, композитор разворачивает исходную модель, меняя ракурс, приближаясь и периодически отдаляясь от нее.

Принцип противопоставления инструментальной группы оркестру, присущий *concerto grosso* (*tutti – ripieni*) позволяет композитору перенести контраст на иной масштабный уровень, сочетать различные стили и эпохи, развивать идею параллельной драматургии в русле двух оппозиционных инструментальных составов, а в иных случаях – и использовать элементы инструментального театра. Именно этот возрожденный жанр дает возможность композитору противопоставить различные музыкальные языки и диалекты: масскультуру – академизму; джазовые элементы – неоклассике. Этим приемом воспользовался Стравинский в своем “Черном концерте” для кларнета и джаз-оркестра (1945), соединив джазовые элементы (Блюзовая медленная часть, квази-импровизационность) с мотивным варьированием. Продолжение этой тенденции способствовало возникновению множества оппозиций в музыке последней трети XX века. В своем варианте *concerto grosso* – Концерте для двух оркестров (эстрадного и симфонического; 1976), Губайдулина использует две количественно равноценные, но стилистически оппозиционные группы, одна из которых связана с рок-музыкой. Слонимский противопоставляет в своем Концерте симфоническому оркестру – группу из трех электрогитар и солирующих инструментов. Стилиевые оппозиции, в данных примерах, очевидны.

В применении модели барочного концерта едва ли уместно говорить просто о жанровом прототипе: трактовка жанра – не однозначная. Композитор рассматривает жанр с точки зрения проекций в истории его бытования. Во многих примерах он оказывается весьма далек от собственно жанрового прототипа или, напротив, следует какой-либо модели, уже воплощенной в данном жанре конкретным автором, возможно – несколькими одновременно, моделируя жанрово-стилевые или композиционные гибриды.

В Скрипичном концерте *in D* Стравинского четыре части. Однако, в сольных концертах барокко преобладает трехчастность: еще Вивальди закрепил трехчастный цикл (*Allegro – Andante – Allegro*). Названия, используемые в частях концерта (Токката, Ария, Каприччио) свойственны скорее сюите. Трактовка оркестра как ансамбля солирующих инструментов обнаруживает еще один прообраз – *simphonia concertante*. В ариях Стравинский воссоздает две

модели: Ария – 1 опирается на принцип, широко распространенный во французской инструментальной музыке XVIII века – с элементами танцевальности (арии из концертов Обера, Леклера, Гавинье). Ария – 2 в трехчастной форме *Da capo* моделирует баховскую кантлену и становится драматическим центром цикла. Таким образом, наличие нескольких жанрово-стилистических прототипов свидетельствует о процессе композиционной гибридизации.

В Концерте для оркестра Арапова (1969) пятичастный цикл: *Intrata – Recitativo – Fuga – Aria – Toccata*. Композитор возрождает жанры инструментальной музыки барокко, предлагая сюитную структуру. Трактовка оркестра аналогична предыдущему примеру: ансамбль солистов. Во вступительном *Maestoso* чередуются торжественный возглас (задействована вся оркестровая мощь) с аккордами, уже в самом начале появления которых используются специфические тембровые средства (приемы *col legno* и *sul ponticello* у струнных, группа деревянных духовых вместе с фортепиано, ксилофоном и другими ударными). Это создает яркий эффект, вызывая ассоциации с прототипом – аналогичными разделами формы у Генделя. (Пример 31).

В начале Речитатива тема появляется у флейты-пикколо в очень высоком регистре, что не совсем обычно. В результате такого тембрового решения первый возглас звучит подчеркнуто экспрессивно. “Охлаждаемая” трехтактом из ползущих вверх аккордов, тема излагается уже у флейты на фоне засурдиненных низких струнных. Вновь перебиваемая аккордами, она переходит к гобою. Дальнейшее развитие у кларнета добавляет к теме немного барочной мелизматике (*piu mosso*), а присоединяющиеся бас-кларнет и фагот перехватывают ее изложение, в то время как кларнет используется в качестве подголоска. Таким образом, используя в речитативе ресурсы группы деревянных духовых, развитие переходит к медным (фанфара у трубы на фоне струнных, играющих за подставкой по всем струнам). Постепенно накапливающееся *tutti* приводит к кластеру струнных, на фоне которого звучит тема, разрастающаяся в мощное *tutti*'ное проведение. Тема Фуги, излагаемая двухголосно с участием ударных, обнаруживает свое интонационно-тематическое родство с Речитативом. Внутренний мини-цикл Речитатив – Фуга внутренне замкнут опосредованными интонационно-тематическими связями. В конце фуги появляется “вспышка” темы вступления на фоне шестнадцатых в верхнем регистре у струнных, перерастающая в фанфару. (Пример 32).

Ария построена на мелодической линии у солирующих струнных с ритурнелями, напоминающими каденции, на фоне остигатного ритма в преддверии остигатности Токкаты. В вихре Токкаты выплывают тематические элементы прежних частей, образуя арочные связи и замыкая цикл.

Подводя итог анализу данного сочинения, необходимо подчеркнуть специфику формообразования: внутреннее единство цикла, использующего барочные модели в сочетании с современными тембровыми эффектами, обусловлено множеством тематических связей. При этом возникают своего рода мини-цикл (Речитатив – Фуга), который является центром всей композиции.

Значительно более определенную композиционную модель реализует в своем сочинении “Бранденбургский концерт” для флейты, гобоя, скрипки, струнного оркестра и чембало – Композиция 28 – В. Екимовский. Основная идея композитора заключалась в обращении к Баху, выходящему за пределы стилистики своего времени, во многих аспектах – полифоническом, гармоническом. Эти находки и открытия Екимовский сконцентрировал в своем сочинении, взяв за основу “бранденбургско-концертный материал”. “В Концерте, как и положено, три части, в каждой из которых понаписано много всякой ненормативной всячины. Среди наиболее примечательных в первой – метрические сбивки с 6/8 на 7/8, причем они практически незаметны уху, скорее видны глазом. Изюминка второй части – в выразительном дуэте гобоя и скрипки, образующих в своем контрастном двухголосии массу почти нетональных диссонансных звучаний. (я вообще считаю эту музыку особой своей удачей, способной тронуть даже малочувствительного индивида.) Третья часть характерна головоломными перекрещиваниями голосов, особенно в туттийных фрагментах, где мелодическая линия рассредоточивается между несколькими партиями”¹⁰². Кроме того, автор использует цифрованный бас для партии клавесина, что также является результатом следования прототипу.

В его сочинении “Композиция – 32” для 12 саксофонов, озаглавленной *Cantus figuralis*, каждая из частей имеет определенную композиционную модель. Первая часть – Органум, где музыкальная ткань образуется из меняющихся, включаемых в разное время ансамблевых групп. Каждый голос образует двойной бурдон. Ария с движением мелодического плана вверх и вниз была предварительно намечена в виде диаграммы. Фуга, строго серийно организованная, по словам самого автора, – “фактурная бегодня”. Хорал – интерпретация

¹⁰² Екимовский В.А. Автобиография. М., 1997. С. 86-87

структурных закономерностей протестантского хора. Речитатив – игра в лады-модусы с одновременными респостами. В этом сочинении композитор соединяет, согласно комплементарной логике, модальность, сериализм, алеаторику с историческими композиционными моделями. Для Екимовского игра с композиционной моделью, сочетаемой с разнообразными элементами новых композиционных техник, стала, своего рода, манифестом.

Своеобразный дубль “Фантастической симфонии” Берлиоза – попытка В.Екимовского прорваться в виртуальный жанр. Роман – игра, следование прообразу Берлиоза, но в рамках не одного, а нескольких сочинений. Первую часть этого “мега-цикла” составляет “Лунная соната”, написанная языком XX века, но в строгом соответствии с бетховенским прототипом, с точки зрения формы. Вторая часть, соотносимая с “Балом” “Фантастической симфонии” – “Симфонические танцы” для фортепиано с оркестром. Также как и у Рахманинова – три симфонических танца, технология сочинения фактуры которых возникла из графической идеи. Третья часть у Берлиоза – “Сцена в полях”; у Екимовского третья часть называется “La Favorit – La Non favorit” – пьесы для клавирина; аналог “Шествия на казнь” – “27 разрушений”, где основной семантической идеей стали “стыкочные катаклизмы”. И последняя, завершающая “мега-цикл” композиция, напоминающая “Сон в ночь шабаша” – “Зеркало Авиценны” для 14-ти исполнителей. “Эта композиция полностью следует элементарной конструктивной модели, по которой писались и пишутся самые обычные De profundis’ы”¹⁰³.

Эти примеры особенно интересны с точки зрения цитирования композиционной модели, поскольку демонстрируют не только следование нескольким прообразом одновременно, но и создание графического эквивалента.

Графический или даже архитектурный прототип как композиционная модель также нередок. Идея перевода из одной материальной субстанции в другую была источником эксперимента Ксенакиса. В 1956 году он сделал проект павильона фирмы “Филлипе” для Всемирной выставки в Брюсселе, в основу которого положены расчеты и графики “Метастазиса”.

Математические принципы организации на основе рядов Фибоначчи присутствуют на уровне пропорций во многих произведениях Губайдулиной. Однако, такая математическая выверенность не исключает возможности следования и какой-либо музыкальной

¹⁰³ Екимовский В. А. Цит. изд С. 289.

модели. "Qasi hocetus" – одночастная пьеса для альты, фэгота и фортепиано основана на паузирующей манере игры, свойственной конкретном прообразу – средневековому гокету, а пропорции являются результатом числовых принципов Фибоначчи.

Композиционная модель может быть также заимствована из немзыкальных областей. Перенесенная в иной культурный контекст, она становится атрибутом религиозного культа или ритуала.

Примером воплощения ритуала может служить "Мантра" Штокхаузена. Композитор не только следует определенной модели. Но в качестве необходимого условия восприятия сочинения слушателем предлагается погрузиться в мир звуковых колебаний.

"Ko – Tha", три танца Шивы (1967) для гитары с усилителем Дж. Шелси – сочинение во славу знаменитой индусской богини о семи руках, разрушающей и творящей мир. Музыка этого сочинения содержит ряд зрительных образов – концентрических кругов, которые расходятся по водной глади, исходя от центральной точки – источника энергии, творчества и разрушения.

"Мандала" как духовно-конструктивный прототип прочитывается в одноименной композиции Екимовского для девяти исполнителей. Здесь – четыре бинарные группы, в каждой из которых по одному клавишному инструменту: два фортепиано (одно подготовленное), клавесин и орган; к ним добавлены саксофон, виолончель и два ударника (тарелки, том-томы). Драматургические функции распределены следующим образом: флейта выделена особо; она вступает со своим соло лишь в самом конце произведения и сценически является центральной точкой (остальные инструменты на сцене образуют круг, что соответствует важнейшим конструктивным принципам мандалы. Круг – космический знак, символизирующий начало и конец).

Музыкальный материал является сходным во всех четырех группах и состоит из отдельных разложенных аккордов, которые импровизируются в заданных параметрах. Количество аккордов в каждой последовательности отражено цифровым индексом. После завершения фрагмента следует макро-пауза, отсчитываемая по аккордам другой партии. Таким образом, конструируется полиметрическая композиция, оперирующая только лишь цифровой фиксацией числителя. После подобных числовых расчетов, автор спроецировал все элементы текста на бумагу, чтобы получить графическое выражение своей композиции: "<...> ради одного-единственного опуса бриться наголо и рядиться в желтые одежды я не

собирался, сознательно смирившись с тем, что нам, любителям экзотики, доступна только внешняя, видимая сторона медали; судить же о предмете в целом мы можем лишь домысливая свое собственное индивидуальное впечатление. Таким образом, выходит, что не уртекст мандалы, а именно эта, производная от нее, неосязаемая субстанция – *impression* – становится действительной программой музыкальной постройки, действительным художественным образом пьесы”¹⁰⁴.

Философия и религиозные культы Востока приобретают значимость новых духовных жанров. Помимо подобных экзотических жанрово-стилевых моделей, если они могут быть так названы в общем контексте, во многих случаях композитор использует и более близкие явления культуры. В качестве примера можно привести “Затреню” Пендерецкого, где автор обращается к канону православной службы. Православный хорал становится центром притяжения, вокруг которого сосредоточены все художественные средства. Основным композиционным приемом Пендерецкий избирает принцип монтажа. По-прежнему используя алеаторические и сонористические приемы, композитор монтирует типологически различные материалы.

Композиционная модель также может иметь определенный литературный прототип. Перенесение идей открытой формы Малларме из литературы в музыкальное русло отразилось в революционной для музыки XX века Третьей фортепианной сонате Булеза, а также в сочинении “Складка за складкой”, где сама конструктивная идея обладает эффектом “складки”. Идея отражения становится базовой для последней трети XX века.

И все проявления комплементарности, так или иначе, сосредоточены в идее рефлексии, которая, в свою очередь, означает “множественное отражение в зеркалах других стилей”¹⁰⁵ и определяет звуковую картину современности. Многопараметровость, объединяющая уже не звуки, а отзвуки в единое со-отзвучие в таких условиях становится неисчерпаемым источником композиторских идей. Цитирование во всех своих проявлениях составляет основу этого причудливого эха.

“Молоток без мастера” Булеза поразил своими неординарными композиционными идеями многих композиторов. Проникнув, несмотря на железный занавес, в советскую музыку, это сочинение вызвало яркие творческие отклики у таких композиторов, как Волконский и Денисов.

¹⁰⁴ Екимовский В.А. Цит.изд. С. 150

¹⁰⁵ Медушевский В.В. Цит. изд. С. 9

Так, в “Сюите зеркал” А. Волконского (1959) на стихи Ф. Г. Лорки, аналогии прослеживаются, начиная с избранного композитором инструментального состава. У Булеза используются сопрано, флейта, гитара, ударные и альт; у Волконского – сопрано, флейта, скрипка, гитара, ударные и орган-пикколо. Девять частей “Сюиты зеркал” соответствуют девяти частям “Молотка без мастера”. Однако, структура “Сюиты зеркал” буквально не повторяет булезовскую. Оба сочинения состоят из девяти разделов, однако, Булез, помимо дискретности, разделяющей три поэмы Р. Шара в “Молотке без мастера” на три цикла различного объема, использует и принцип прерывности – посредством вставки. Каждый из трех циклов имеет свою собственную структуру, ритм, инструментовку и вокальный стиль. В сочинении Волконского структура отвечает принципу прерывности – осколочности, соответствующему основной идее – разбитого на множество осколков зеркала. В “Сюите зеркал” единообразен вокальный стиль. Лишь единожды это единообразие нарушается: в седьмой части “Глаза” текст без определенных параметров произносится певицей.

Зеркало – метафора формы XX столетия. Поэтому, сочинение, написанное в 1959 году (“Сюита зеркал”) является не только отражением одной из основных идей своего времени, но и открывает множество новых смысловых аспектов. В 1957 году Булез в своем не менее знакомом для дальнейшего развития современной музыки сочинении – Третьей фортепианной сонате применяет особый композиционный принцип, также связанный с идеей зеркальности. Вариабельная композиция сонаты – не что иное, как множественные отражения одной и той же структуры. Ось симметрии, состоящая из частей Строфа – Конstellация – Зеркало, остается неизменно в центре, мобильные части – взаимозаменяемые – оказываются по краям формы. Симметрия, зеркальность, отраженная даже в названии одной из формант – “Конstellация – Зеркало” обнаруживается и в причудливом эхе “Молотка без мастера” – “Сюите зеркал”. Называя части Третьей сонаты формантами, Булез использует это слово, вероятно, для того, чтобы подчеркнуть: пять формант являются своего рода тембровыми откликами на один и тот же контур серии. Само же понятие “форманта” в музыкальной теории характеризует тембр: это разновидность таких процессов в амплитуде, которые происходят сверх обертонового ряда, под влиянием резонаторов музыкальных инструментов – корпуса, объема, воздуха, деки, и. т. д.

Свободная неединонаправленная форма, основа которой заключается в неповторяемости форм серии и их вариантности возникает и затем кристаллизуется в сериализме, сперва отвергающем

свободу и случайность, но ее же, в конечном счете, спровоцировавшем. Осколочность разбитого зеркала, расчлененность элементов формы, некогда представлявших собой единое целое – новая, актуальная идея драматургической организации произведения, воплощенная Волконским.

Пуантилистическая инструментально-вокальная ткань организована прозрачно и ясно. При этом слово воспринимается как звуковой объект. Каждая интонация находит свое зеркальное отражение. Первый возглас сопрано – “Христос!” – интонация децимы, отражена в глоссандо (es – c; Пример 33) у скрипки и в вертикальном срезе – у гитары. Основной аккордовый комплекс в первой части “Символ” – уменьшенный септаккорд и минорное трезвучие. Дальнейшие интонационные кружева плетутся из этого звукокомплекса с добавлением начальной децимы, которая также производна от уменьшенного септаккорда. Каждая последующая интонация является отраженной в сложной зеркальной ткани. Заключительный возглас сопрано – “Верю!” – снова зеркальное и одновременно смысловое отражение первоначальной реплики: “Христос – Верю!”. (Пример 33-а).

Вторая часть усложняет секундовую интонацию (“держит зеркало в каждой руке”), выпрямляя и обостряя ее ритмически двойным пунктиром. “Осанна”, завершающая вторую часть – “Великое зеркало” – взаимобратимая децима, суммированная из начала и окончания “Символа”. (Пример 34). Таким образом, смысловой ряд продолжается: “Христос – Верю! – Осанна”.

Третья часть “Отражение”, построенная на интервальных отражениях децимы и секунды – терции, септима и ноне, также имеет замкнутую зеркальную структуру, открывающуюся и завершающуюся одним и тем же интонационным звеном и общим словом “луна”. (Пример 35).

Четвертая часть “Лучи”, усложненная ритмически, представляет два симметричных девятитакта, последний из которых является буквальным зеркальным отражением первого. Ключевое слово этого эпизода – “веер” (“Все вокруг лишь веер”). Согласно общей для данного цикла теорией отражений, это слово отражено в структуре: подобно вееру, раскрывающемуся и закрывающемуся. “Веер” и “брат”, в свою очередь, образуют еще один символически смысловой ряд. Внешняя разобщенность этих слов в своем зеркальном отражении обнаруживает взаимосвязь: “Все вокруг лишь веер. Брат, открой объятья”.

Идея веерной структуры, как и зеркальность, имеет в технике композиции XX века множество аналогов. В области ритма – это обратимые и необратимые ритмы Мессиаана и Булеза; веерный принцип на ритмическом, звукорядном и динамическом уровнях, примененный Мессиааном в “Органной книге” (1951) и в опосредованном виде присутствующий во многих других композициях. Симметрия – основа зеркальности – составляющая часть многих композиторских композиционных замыслов.

Пятая часть “Эхо” связывает зрительный и звуковой ряд, вербальная доминанта которого выражена в словах “Мы слышим, потому что зеркальны”, воедино. Звук, по своей сути, – отражение вибраций. Фраза и два ее отражения, одно из которых интервальная инверсия, а другое – ротация, проецируют идею «эха» на миниатюрную форму данной части.

В шестой части “Синтоизм” появляется новый стилизованный элемент. Трихорд, имитирующий звучание колокольчиков, накладывается на пуантилистическую фактуру, продолжающую репродуцировать отражения. Этот трихорд причудливо переплетается с “темой колокольчика”, блуждающей от одного инструмента к другому. (Пример 36).

Седьмая часть сюиты “Глаза” развивает идею зеркала в многочисленных канонических имитациях. Это – бесконечные тропы отражений на оболочке глаз: “У зрачков нет горизонтов”.

Предпоследняя часть “Начало” в первых двух тактах отражает основную идею в сопоставлении *C-dur*’ного и *es-moll*’ного трезвучий. (Пример 37). Это символ начала – “мажоро-минорного зеркала”, разбитого змеим-искусителем на сотни осколков. Пуантилистичность, осколочность, равноправие звука и его отражения не-звука (паузы), разорванность и искаженность сознания – неизбежные и необратимые последствия изгнания из стабильной системы функциональной гармонии.

Последняя часть “Колыбельная уснувшему зеркалу” – тонкая игра звука и молчания, рассыпающая на сотни осколков весь хрупкий микрокосмос этого произведения.

“Сюита зеркал” – сочинение, поистине, удивительное, сконцентрировавшее в себе множество черт, характеризующих самые разнообразные элементы композиторской техники XX века. Это – и додекафония, и пуантилизм, и взаимодействие слова и звука в качестве равноценных параметров, и канонические имитации,

перевоплотившиеся в последствии в микрополифонию, и элементы полистилистики (в “Синтоизме” и “Начале”), и адекватная зеркально-осколочная драматургия.

Значение “Сюиты зеркал”, возможно, пока еще не получило соответствующей оценки, но это произведение, во многом, не менее эпохальное и знаковое, нежели его прототип – “Молоток без мастера” Булеза. Не технические изыски и не повтор структурных принципов Булеза, а тончайшие игры аллюзий и цитирования элементов различных композиторских техник, отраженных в осколках разбитых зеркал составляют основную идею “Сюиты зеркал”.

“Солнце Инков” (1964) Денисова на стихи Г. Мистраль – двойное эхо “Молотка без мастера” и “Сюиты зеркал”. Музыкальный язык сочетает в себе серийность со звукокрасочностью, строгую структурированность с элементами алеаторики, асимметричные ритмические фигуры с точечной репетитивностью. Соединение различных элементов композиторской техники происходит на комплементарном уровне. В “Интермедии” – третьей части цикла – репетиции звуков выдвигают на передний план ритм, а сцепления точек образуют полифонические комплексы – каноны, стретты. В четвертой части “Красный вечер” свободная ритмика сочетается со строго организованной звуковысотной структурой. Алеаторические квадраты, появляющиеся у флейты и струнных – серийны по своей структуре. Пятая часть “Проклятое слово” – свободная по структуре, полная вибрирующих асимметричных динамических нарастаний и спадов. Последняя часть “Песня о пальчике” сочетает в себе куплетность с прозрачностью инструментальной ткани.

Оригинальный метод перевода на язык инструментальной музыки литературного произведения – чеховского рассказа “Спать хочется” – воплощен в “Камерных вариациях” Екимовского. Драматургия инструментальной композиции становится адекватной литературному прототипу.

Композиционная модель в творческой практике XX века играет одну из ведущих ролей. Она проявляется в противоречащих и отмежевывающихся друг от друга явлениях: на уровне конструкции, в условиях стилевого герметизма; и на уровне совмещения конструктивных особенностей со стилевыми знаками различных культурных слоев, в условиях полистилистики. Поэтому, композиционная модель представляет собой скрытую цитату, обнаруживающую себя только на композиционном уровне – при условии проявления жанрово-стилевых признаков сквозь нее.

Становится очевидным, что композиционная модель – явление широко, практически повсеместно применяемое в музыке XX века. При этом, модели могут заимствоваться из разнообразных источников, комбинироваться, гибридизироваться. Четкое следование жанру в его классической трактовке, без привлечения новой стилистики, вне композиционной сверх-идеи, – в XX веке невозможно.

ГЛАВА 4

Цитирование в пространстве электроакустической инструментальной музыки: обмен функциями, новый контекст.

Появление электронной музыки – одного из наиболее радикальных открытий в истории музыкальной культуры, подвергло кардинальной перестройке композиторское мышление, девальвируя привычные понятия. Получив роль своеобразной «творческой лаборатории», работа со звуком в электронной студии, приносила в инструментальное творчество композиторов, множество новаций, оказывая мощнейшее воздействие на предкомпозиционный этап, выбор материала, формообразование. Этот процесс был двусторонним. Взаимообогащение принципиально различных областей музыкальной композиции, послужило сильнейшим импульсом к развитию обеих сфер. Стремление композиторов к тембровому разнообразию музыкальной палитры, как стимулировало создание новых источников звука, так и способствовало выявлению неиспользованных до сих пор возможностей прежнего инструментария.

Эстетические критерии, применяемые к электронной композиции, основываются на идее отдаления от каких-либо инструментально-звуковых ассоциаций, поскольку подобный тип музыкальной материи обладает своей собственной феноменологией. Несмотря на эти специфические особенности, процессы формирования материала электронной музыки проникают в область инструментальной композиции, и эти два мира находят множество точек соприкосновения.

1. На уровне формообразования, это проявляет себя в появлении фрагментарно-дискретных форм, коллажей, в которых разнородные звуковые элементы сосуществуют в любых сочетаниях. Полноправное существование различного по своей природе материала «узаконило» сочетание живого и электронного, инструментального и «усиленного» или трансформированного при помощи новых технологий, «своего» и «чужого» - то есть цитированного «без кавычек».

2. Противоположный принцип представляет собой внедрение современных технологий в предкомпозиционный этап, реализуемый при помощи различных компьютерных программ, определяющих все процессы музыкальной композиции подобно «матрице». Примером

может служить применение интуитивной математики в творчестве Яниса Ксенакиса.

3. Проникновение принципа “Klangfarbenmelodie”- («тембровой мелодии») в инструментальную музыку, смещает приоритет в область тембра и подвергает коренной перестройке процессы формообразования, перенеся их из области электронной композиции в иной контекст. Новый музыкальный синтаксис привносит множество понятий из немусикальных областей, в некоторых случаях, делая акцент на ассоциативном восприятии звуковых объектов: цветовом («Желтый звук» Шнитке, «Знаки на белом» Денисова), визуальном: («Разветвления», «Атмосферы» Лигети).

Вместо привычного понятия «звук» в данном контексте, уместнее оперировать понятием «звучность», поскольку это понятие комплексное. «Звучности» с большим трудом поддаются какой-либо дифференциации. Единственным объективным фактором с точки зрения Хельмута Лахенманна, является угасание и возникновение звукового импульса¹⁰⁶. С этой позиции, он разделяет звучности на несколько типов: 1) каденционный (в трех своих проявлениях: импульсный, колеблющийся, замирающий) 2) флуктуирующий (периодически повторяющийся процесс) 3) фактурный (звук-состояние) 4) структурный.

Структурный тип – наиболее высокий в иерархическом отношении, поскольку обуславливает также и общую форму композиции. Объединяя в себе разнообразные звуковые детали, определяемые первоначально заданной структурой, он складывается из собственного времени всех этих элементов. В качестве примера, Лахенманн приводит «Группы» Штокхаузена, однако данный тип имеет отношение и к множеству других композиторских концепций. Рассматривая структурную звучность как совокупность определенных параметров, из которых складывается целостная форма, возникают прямые ассоциации со спектральной композицией.

В основе эстетики “Groupe de l’itineraire” - детальное изучение спектра звука и использование электроакустики в качестве научного обоснования для работы с ним. Рассматриваемый под увеличительным стеклом звук, во всех фазах своего существования, от атаки до затухания, становится основой спектрограммы, отражающей обертоновую иерархию. «Микрофония» - содержание внутреннего пространства звука, переносится в искусственно

¹⁰⁶ Lachenmann H. Klangtypen der Neuen Musik. (1963/1993)// Musik als existentielle Erfahrung, Wiesbaden 1996
S. 1-20.

выстроенное макрофоническое пространство. Звуковой объект становится звуковым процессом, а форма композиции оказывается запрограммированной в самой микроструктуре звука. Единичный звук, в действительности, являющийся сложным микроорганизмом, становится своего рода «цитатой», перенесенной в иной контекст из микро-пространства в макро-пространство. Эти идеи поразительным образом пересекаются с «Теорией единого временного поля» Карлхайнца Штокхаузена, из которой следует, что в звуке изначально определены как метро- ритмические параметры, так и общая форма. В основе мега-цикла Жерара Гризе «Акустические пространства» заложена одна модель – гармонический спектр звука Е большой октавы в исполнении тромбона. Такого рода «цитата» служит основой для всех шести частей, написанный для различных составов: от альтя соло («Пролог») до большого оркестра и 4-х валторн («Эпилог»). Подобного рода цитирование демонстрирует теснейшую связь таких явлений как электроакустика и инструментальная композиция.

Взаимосвязь живого и преобразованного посредством электронных средств, звука, используемая с 1960 годов, как в идее “live electronic”(«Микрофония 1,2», Штокхаузена, «Контакты»), так и во многих электронных композициях, трансформирующих «живое» звучание в «электронное», («Пение юношей» Штокхаузена), является еще одним аргументом в пользу переплетения этих музыкальных областей. Однако при подобных превращениях и преобразованиях, специфика звука сохранялась, а сопоставление становилось смысловым стержнем композиции.

Принцип тембрового «переинтонирования» цитируемого материала лежит в основе многих произведений Джорджа Крама. Открытие невиданных тембровых возможностей традиционного инструментального исполнительства при помощи эффектов “live electronic”, амплифицированного (“electric”, “amplified”) инструментария, использования необыкновенных инструментов в составе ансамбля способствуют многостороннему расширению тембровой палитры композитора. «Связь времен» - отправная точка своеобразной полистилистики Джорджа Крама. Цитаты в данном случае, выражают надвременную сущность, являясь своего рода «символом вечности».

В одиннадцатой пьесе из “Макрокосмоса I” звучит цитата из «Экспромта-фантазии» Шопена, цитата из «Нотной тетради Анна Магдалены Бах» - появляется в четвертой части «Античных голосов детей», в третьем «Макрокосмосе»- цитируется тема ре-диез

минорной фуги второго тома ХТК Баха. Аллюзии также широко используемый тип цитирования в музыке Джорджа Крама.

Стилистика Малера воссоздается в последней части «Ночи четырех лун», в «Песнях, бурдонах и рефренах смерти». Цитата-пародия используется в «Вокализе» из «Голоса кита» для электрической флейты, где пародируется начало «Так говорил Заратустра» Рихарда Штрауса.

В композиции «Черные Ангелы» для электрического струнного квартета, имеющей подзаголовок: «Тринадцать образов из страны Тьмы», Крам использует обычные инструменты струнного квартета, однако их предполагается окружить микрофонами. Исполнители также должны играть и на других инструментах (от четырех до семи для каждого исполнителя). Цикл состоит из тринадцати небольших частей, изображающих «путешествие души»: уход, духовное уничтожение, и искупление. Арочная конструкция формы, основывается на расположенных по краям и в центре «Тренодиях»(№1,№7,№13). Центральная – «Черные ангелы»- своего рода «апофеоз сил тьмы». Звуковые- символы- ориентиры составляют каркас композиции: секвенция «Dies irae» в четвертой и пятой частях, «пляска скелета» (“bones sounds”) в пятой и девятой частях, «звуки насекомых» (“electric insect sounds”) в шестой и седьмой частях, звук потерянного колокола(“lost bells”), в третьей и девятой пьесах, сарабанда в восьмой части. Финальная часть включает в себя все звуковые образы и ориентиры.

Дьявольские образы воплощаются как при помощи известной секвенции «Dies irae», при помощи числовой игры (число 13)-тринадцатитоновая гармония, Таргиниевской «дьявольской трели. Музыканты скандируют число 13 на разных языках.

Божественный образ выражается изумительно красивой мелодией солирующей виолончели в высоком регистре под аккомпанемент «стеклянной гармоникки», исполнители водят смычками по краям разнонаполненных бокалов, (десятая и финальная части). Звучание высокой виолончели вызывает невольные ассоциации с «Хвалой вечности Иисуса» - 5 частью из «Квартета на конец времени» Мессиана. Авторская ремарка “Vox Dei” объясняет смысл звучащего. (пример №38)

Цитата из квартета Шуберта «Девушка и смерть» в шестой части(Пример №) – создает печальный возвышенный образ, на ее фоне едва слышны -предвестники следующей «Тренодии»-“insect sounds”. Эта цитата - смысловой центр всего произведения. Эффект

старинны, достигается при помощи предписания автора держать инструменты вертикально подобно *viola da gamba*. В данном контексте, фрагмент из Шуберта звучит как иллюзорно-нереальная музыка. При повторном проведении материала, музыканты играют на инструментах обычным образом, но без вибрации *sul tasto*, снова подражая виолам, однако немного иначе. Таким образом цитат из Шуберта переступает с легкостью границы времен, приобретая эффект «старинной музыки». (примеры №39,40)

С использованием необычных звучностей, зачастую адекватных явлениям окружающего мира, однако, с применением инструментальных ресурсов и в новом контексте, связана концепция так называемой «конкретной инструментальной музыки» Хельмута Лахенманнна.

По его собственным словам, «любое тремоло или интервал или удар там-тама настолько действенен и нов, насколько нов контекст в который вы его помещаете.»¹⁰⁷ Таким образом, основным аспектом концепции, становится восприятие, ориентированное на понимание нового контекста, в который помещаются какие-либо, даже уже знакомые слушателю акустические события, но воспринимаются им исключительно по-новому. Безусловно, с появлением этих необычных звучностей, перенесенных из «конкретной музыки» в область нового инструментального исполнительства, возрастает драматургическая роль разного рода апелляций к традиции. И примеров диалога с традицией, представленной в виде разного рода цитат у Лахенманнна также немало. В «Танцевальной сюите с немецким гимном» цитирование становится своего рода пространством смысловой игры.

Цитата Сицилианы Баха в виде ритмической основы без звуковысотной характеристики появляется в начале композиции. Возникает своего рода, «эффект» звука, подвергнутого электронной трансформации, посредством одного из процессов электроакустической композиции – «субстративного синтеза». Этот метод – обратный аддитивному: из сложного спектра с помощью специальных фильтров удаляются части спектральных компонентов, формируя желаемый тембр. Безусловно, что эти процессы не просчитываются Лахенманном на компьютере и не составляют основы предкомпозиционного этапа, они существуют на уровне звукообраза «Тени звуков». Именно так называется одно из сочинений композитора. Эта идея составляет в определенном смысле его методологическую доминанту применительно к цитированию. Появление темы, гимна в виде звуков, лишенных окраски -

¹⁰⁷ Х.Лахенманна интервью журналу "Contemporary Music Review:" цит изд «Трибуна современной музыки» №12005 с. 11

обнаженного ритмического каркаса, для слушателя совершенно неузнаваемо. Последующее проявление темы гимна предстает значительнейшим драматургическим событием.

Особый интерес с точки зрения использования цитирования представляет собой композиция “Staub”, (1985-87) которая должна была исполняться в одном концерте с Девятой симфонией Бетховена. Основу композиции составляют препарация и дробление мотивов первой части симфонии Бетховена, прологом к которой, по словам автора она должна была стать в данном проекте. Однако, по словам Лахенманна, она не подготавливает аудиторию и одновременно, не является комментарием к ней. Она должна быть своего рода равноценным музыкальным произведением.

В концерте для кларнета с оркестром “Accanto” используется запись концерта для кларнета с оркестром Моцарта – цитата которая словно прорастает сквозь сонорную ткань музыки Лахенманна. Этот последний пример цитирования в его творчестве подтверждает мысль автора, что звук или материала настолько нов, насколько нов контекст, в который его помещают.

Глава 5

Музыкальная цитата в зеркале философии Жюль Дедеза: «Различие и повторение»

Смысловая оппозиция «различие- повторение», развитию которой, в духе антиструктуралистской критики посвящен одноименный трактат Жюль Дедеза, приобретает метафорическое значение в художественной культуре второй половины XX века.

Переосмысление понятие различия, освобождаемого от его классических категорий, приводит к тому, что различия несводимы к полной идентичности, а лишь соотносимы друг с другом, следуя дальнейшей логике, и «повторение не есть общность».

Новая музыка, при всей своей многообразной разветвленности, обнаруживает в качестве отправной точки поиска, эти два неразрывно связанных между собой понятия. Бинарный принцип обнаруживают себя, как на уровне эстетических ориентиров: (авангард – поставангард), так и на уровнях композиторской техники: (культ упорядоченности - сериализм) и («воля случая» - алеаторика). Однако, свойственный европейскому мышлению в целом, он обогащается идеей многомерности и в ряде случаев, предполагает возможность как одинарного, так и множественного функционирования. Так, развитие одной смысловой категории, может трансформироваться в противоположное понятие: отталкиваясь от одной эстетической установки, процессы эволюции композиторской техники, зачастую приходят к ее последующему опровержению: алеаторика на уровне формы - переменная композиция, зарождается в рамках сериальной дискретности, а коллаж – открытие музыкального постмодернизма, становится продолжением этой новой многомерной формы. Неразрешимость противоречий, оказывается обусловленной самим свободным диссонансом, получившим в музыке XX века законное право быть не разрешенным. И в этом отношении, и неоднозначность установок, и взаимопроникновение противоположных идей - закономерны.

Две разделяющие, и в тоже время, тесно взаимосвязанные, эстетические ветви музыки XX века – авангард и поставангард, также оказываются во власти различия и повторения. При этом, «различие» является своего рода эстетической эмблемой авангардной эстетики, провозглашающей исключительность, неповторимость, разрыв с традиционными представлениями; в то время как «повторение» -

принадлежит в полной мере поставангарду с его тотальным цитированием, референциями, приверженностью к «новой простоте». Однако, взаимосвязь этих понятий столь тесная, что друг без друга они не функционируют, и в этой паре, сосуществующей в каждом из вышеперечисленных явлений, уместно говорить о прямом и обратном соотношении: в авангардной эстетике это звучит как «Различие-повторение», в поставангардной – наоборот «Повтор-различие».

Исключительность авангарда связана именно с идеей «различия». В категориальной системе новой музыки присутствует понятие серии, как нового типа повтора. В действительности же, возникает эффект постоянного обновления, уничтожающего повтор в его общепринятом значении. Повтор лишается узнаваемости, как таковой, из-за чрезмерной вариативности, и становится инструментом различия, «анти-повтором». Этому способствуют, и сериализация всех параметров, и использование в ряде случаев всеинтервальной серии, чтобы избежать повтора какого-либо интервала, а также пермутации звукового объекта внутри структуры.

Разрыв с традиционными принципами музыкального мышления обозначил минимизацию принципа репризы, предпочтением зеркально-изоморфной формы повтора. Веберн, стремившийся к симметрии додекафонной серии, избрал в качестве отправной точки своих поисков – палиндром - «магический квадрат» древнелатинского заклинания.

Таким способом, новыми средствами, композитор делает достижимым старое свойство замкнутой формы.

В музыкальной композиции поствебернианцев, в частности у Булеза, замкнутость формы - не частое явление. С точки зрения композитора, частично-симметричная или асимметричная форма серии обладают большими возможностями для развития, чем симметричная. Избегание повторения и абсолютной симметрии на всех возможных уровнях, становится своего рода эстетическим «кредо». Таким образом, отрицая повтор, как в прямом, так и в зеркальном виде, Булез приходит к разомкнутой фрагментарной форме, от которой оказывается лишь только шаг к свободе, к стихии «воли случая»

Множество серийных форм порождают алеаторную форму – живую, неоднозначную, отрицающую единоподобность и симметрию. Разделяя два типа повтора на статический и динамический, Делез определяет в первом типе повторение одинакового – тождественность, а во втором, включение различия – апрезентативность. «Одно повторение в результате, второе

повторение в причине. Одно интенсивно, другое экстенсивно».¹⁰⁸ «Обратимые ряды и круговые структуры» в современном произведении искусства с точки зрения философа- путь к отходу от репрезентации. Их совокупность – «неоформленный необоснованный хаос, у которого нет иного «закона», кроме собственного повторения, своего воспроизведения в расходящемся и смещающемся развитии»¹⁰⁹. Упомянув *Книгу* Малларме и *Поминки по Финнегану* Джойса, где «тождество читаемого, разрушается в расходящихся рядах, определяемых эзотерическими словами». Делез ссылается на Умберто Эко, утверждающего в качестве характеристики произведения современного искусства, отсутствие центра – не соответствие любой точке зрения или интерпретации. Именно *Книга* Малларме вдохновила Пьера Булеза на создание Третьей фортепианной сонаты. Идее лабиринта – движущегося универсума адекватной на драматургическом уровне, становится концепция мобильной формы. Однако если у Малларме поэт исчезает, уступая инициативу словам, которые «вспыхивают, взаимно отражаясь, словно скрытая просыпь огней на драгоценных камнях», то у Булеза резонируют, друг с другом части сонаты, обозначенные автором как мобильные «форманты», а построение драматургии становится привилегией интерпретатора.

Различие как принцип чередования «немотивированных контрастов», может стать и способом преодоления конечности времени. Момент-форма Штокхаузена - полицентрическое по своей сути построение состоит из равноправных частей-блоков, контрастно сопряженных относительно друг друга. Принцип бесконечности, в данном случае, предполагает возможность совмещения начального и финального разделов, также как и любого другого, поскольку сами моменты - «различия, включенные друг в друга, со сложным, лишенным идентичности, доподлинно хаотичным миром». К *различию*, по словам Делеза, оказывается, плохо применимой альтернатива конечного и бесконечного, «как составляющая лишь антиномию представлений». Аналогичным образом, и единицей момент-формы становится «точка-процесс»- замкнутая на самой себе

¹⁰⁸ Жиль Делез «Различие и повторение» Санкт-Петербург, Петрополис 1998 с.40

¹⁰⁹ Жиль Делез «Различие и повторение» Санкт-Петербург, Петрополис 1998 с.93

и разомкнутая одновременно. «Конец» и «начало» могут найти себя в любом из моментов. Статика и изменчивость – антитеза, допустимая при характеристике подобной формы, в которой отсутствует единоплавленное движение, но контрасты создают ощущение постоянного обновления. Говоря словами Делеза: «Мир не конечен или бесконечен, как в репрезентации, – он завершен и неограничен».¹¹⁰ «Точка-процесс» образует так называемый «вертикальный срез времени», момент, замкнутый на самом себе, который не является частью общей измеренной длительности.

«Повторение» в большей степени принадлежит к поставангардной культуре. Цитирование и полистилистика, минимализм, основанный на повторе простых мелодико-гармонических ячеек, иначе расставляют акценты в смысловой оппозиции «различия и повторения», обнаруживая явный перевес в сторону последнего. «Новая простота» и репетитивность – это своего рода реакция на предшествующее тотальное различие сериальных опусов.

В минимализме обнаруживает себя «статический» тип повтора, упомянутый выше в высказывании Делеза, что соответствует драматургическому принципу моностатики. Смысл подобного повторения сводится к тезису Юма, цитируемому Делезом: «Повторение ничего не меняет в повторяющемся объекте, но оно что-то меняет в созерцающем его сознании.»¹¹¹ Репетитивность, погружающая слушателя в состояние транса, призвана к девальвации временных границ. Как немотивированные контрасты- различия, способны преодолеть «конечность времени», так и бесконечный повтор, деформирует реальное время.

Концептуальная доминанта музыкальной композиции поставангарда – антитеза «повторение – различие» проявляет себя посредством цитирования в тесной взаимосвязи этих понятий. «Повтор» заимствованной музыкальной мысли в новом художественном контексте, намеренно противопоставляется авторской, тем самым, подчеркивая «различие». Цитата – своего рода фантом, призрак «вечное возвращение», вторгающееся в стремительно меняющийся мир и уравнивающее его дисгармоничность.

Повторяя, цитируя, музыкальный поставангард стирает различия между «своим» и «чужим», прошлым и настоящим, между видимым и слышимым. Инструментальный театр и принцип кадрового

¹¹⁰ Жиль Делез «Различие и повторение» Санкт-Петербург, Петрополис 1998 с.80

¹¹¹ Жиль Делез «Различие и повторение» Санкт-Петербург, Петрополис 1998 с.95

монтажа – делают визуальное - музыкальным. Повторение обретает также двойное качество: «повторение повторения». Тотальное цитирование включает объекты в общий круг: один и тот же заимствованный материал появляется в различных произведениях, образуя двойные, тройные цитаты, где композиторы ведут скрытый диалог между собой в повторении.

Обращенность цитирования к прошлому, утверждение синтетической природы последнего, где настоящее и будущее лишь его измерения, соотносится со следующим утверждением Делеза: «Нельзя сказать – прошлое было. Оно больше не существует, уже не существует, но упорствует, оно содержится, оно *есть*».¹¹²

Шарообразная концепция времени: Б.А.Циммермана по-своему развивает идею плюралистичности: на художественном уровне она реализуется посредством коллажа. В своей музыке он неожиданно соединяет хорал Баха с джазом, «Игры» Дебюсси с Фортепианным концертом С-dur Моцарта, цитаты из Р.Штрауса с цитатами Прокофьева, «Поэму экстаза» Скрябина с «Танцем Феи Драже» из «Щелкунчика» Чайковского. При этом, в ряде случаев, цитаты произрастают из тех или иных фактурных элементов, высечивая слои времени, раздвигая временное пространство «игры различий». В постулируемом Делезом «неупорядоченном хаосе», иллюстрацией которого может служить творчество Циммермана, перемешиваются не только события, категории тождества и различия, образуются сложные связи и сопряжения, сближающие несовместимые элементы и атрибуты культуры, «копшение различий, плюрализм свободных различий, диких или неприрученных, собственно дифференциальное пространство и время, первоначальные, проступающие сквозь упрощения границы или оппозиции».¹¹³

«Ризома» - метафора, использованная Делезом в его одноименной работе, написанной совместно с Гваттари, отражает суть – хаотической многомерности современного искусства. Сложная запутанная корневая система, отмирая, образует новые отростки, находясь в состоянии постоянного обмена с окружающей средой. Аналогичны этой метафоре, и процессы, происходящие в современной музыкальной композиции: обновление происходит постоянно, но старое и новое подчас неразделимы. Образуются всевозможные «поперечные связи», преемственность явлений и событий проследить сложно, столь стремительно развитие, и непредсказуем результат.

¹¹² Жиль Делез «Различие и повторение» Санкт-Петербург, Петрополис 1998 с.109

¹¹³ Жиль Делез «Различие и повторение» Санкт-Петербург, Петрополис 1998 с.72

Заключение.

К какому бы явлению музыкальной культуры последней трети XX века мы не обратились, в качестве основной тенденции с неизменным постоянством обнаруживается плюрализм. Он проявляется на всех уровнях: стилевом, драматургическом, жанровом, композиционном, тембральном, пространственно-временном. В истории музыки были моменты остро негативного отношения к плюрализму, ироничного пренебрежения к традиции.

Появление новых систем музыкального языка во все времена было продиктовано необходимостью. Процесс развития прежних систем приводил к неминусовой радикальной трансформации, с особой остротой вставал вопрос поиска новых структур.

На протяжении XX столетия поиски элементов нового синтаксиса ведутся в самых различных направлениях и на разных уровнях. Открытия в области композиторской техники образуют сложнейшую систему связей, которая предопределила неоднозначную ситуацию в современной музыке. Принцип многомерности, временной плюралистичности обнаруживает себя и в историческом аспекте формирования новых, преобразованных параметров музыкальной композиции.

Этот принцип многомерности проявляет себя также посредством цитирования. Диалог сквозь века эпох и стилей, композиторских индивидуальностей позволяет реализовать себя в плюралистическом временном пространстве, где возможно сосуществование противоречащих друг другу, составляющих оппозицию, эстетических феноменов, объединенных глубинным драматургическим замыслом, оправдывающим подобное сочетание своей художественной убедительностью. Именно от умения композитора расставить акценты, организовать внутреннее пространство, противопоставить и сопоставить, выделить главное и второстепенное, зависит конечный художественный результат. Цитирование на этом пути служит своего рода мостом к восприятию слушателя, помогая автору найти точку опоры для собственной позиции.

Политенденции – общая черта, объединяющая множество понятий и параметров с приставкой “поли”. Это и полистилистика, и полицитатность, и ставшие привычными для первой половины XX столетия термины – политональность, полимодальность, полиритмия, полифункциональность. Этот принцип множественности, проявляя себя на всех уровнях музыкальной композиции, организующих

параметров, становится ключевым наряду с комплементарностью, позволяющей объединять эти разнообразные тенденции в организованную общность.

Множественность также подразумевает активное взаимодействие элементов, их смешение, открытость для всевозможных звуковых ассоциаций. «“Смешанная техника” (Григорьева) свидетельствует о наступившей в анализируемый хронологический период возможности использования любых средств в разнообразных пропорциях и сочетаниях; она является проявлением открыто ассоциативной природы стиля в музыке второй половины XX века и говорит о новых попытках расширения ее образных возможностей”¹¹⁴. Термин “смешанная техника”, что впрочем, отмечено Григорьевой, не обладает достаточной определенностью, поскольку смешение разнообразных элементов композиторской техники еще не предполагает их взаимодействия, а также дифференциации включенного в эту “смесь”. Поэтому, термин “комплементарная техника”, с точки зрения автора данной диссертации, обладает большей функциональной определенностью, так как устанавливает типы соотношений, не исключая, в то же время, возможности множественного толкования.

Полисистемность формирует новые музыкально-смысловые категории, меняя традиционные представления о стиле, жанре, музыкальной форме, прежних принципах композиторской техники. “Складываются характерные “политенденции” – в области множественно-ассоциативной природы стиля в целом (имеется в виду активизация новых, все более разнообразных полюсов стилистического притяжения, связанных с романтической эпохой, временем доклассической музыки и т. д.). Возникает новое качество стиля, проявляющее себя в множественно-стилевом варьировании с его опорой на весь стилистический “срез” музыкальной культуры; ранее дифференцированные, различные стилистические направления (фольклорное, неоклассическое и иные) теперь выступают единым руслом интенсификации активных стилистических синтезов”¹¹⁵.

Множественность и разгерметизация коснулись также и процессов перестройки композиторского мышления. Открывается вся перспективность принципа комплементарного сочетания элементов открытой системы, появляется возможность ссылок и поиска

¹¹⁴ Григорьева Г. В. Цит. изд. С. 84.

¹¹⁵ Григорьева Г. В. “Стилистические проблемы русской советской музыки второй половины XX века” Москва “Советский композитор” 1989(с21)

аналогий в других эпохах, сравнения явлений прошлого и настоящего.

И на этом пути роль цитирования во всем широчайшем спектре его применения в современном композиторском творчестве трудно переоценить.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Адорно Т.* Социология музыки. М. – СПб., «Университетская книга» 1999.
2. *Адорно Т.* Философия новой музыки. М., «Логос» 2001.
3. *Андриссен Л. И Шенбергер Э.* Часы Аполлона .О Стравинском СПб Институт Про Арте Академический проект 2003
4. *Асафьев Б.В.* Музыкальная форма как процесс. Л. «Музыка» - Ленинградское отделение 1971.
5. *Бахтин М.М.* Эстетика словесного творчества. (2-е издание) М., «Искусство» 1986 .
6. *Барт Р.* Мифология -(пер с фр. С.Зенкина)// М., Издательство имени Сабашниковых 2000
7. *Беккет С.* Трилогия (Моллой- Мэлон умирает- Безмятный) СПб, Издательство Чернышева 1994
8. *Бергсон А.* Творческая эволюция М., « КАНОН-пресс Куликово поле» 1998
9. *Березовчук Л.Н.* О типологии межкультурных взаимодействий. // В сб. трудов ЛГИТМиК'а: Стилиевые тенденции в советской музыке 1960 – 1970-х гг. (отв ред. А.Н.Крюков) Л., изд. ЛГИТМиК, 1979.
10. *Березовчук Л.Н.* Страсти по Луке Кш.. Пендерецкого и традиции жанра пассионов. // В сб.: Вопросы музыкального стиля. / (Ред.-составитель М.Г.Арановский) Л., изд.ЛГИТМиК, 1978. С 112-139
11. *Бобровский В.П.* Симфоническая музыка //Музыка XX века Ч.1 – М.»Музыка»1976
12. *Бобровский В.П.* Тематизм как фактор музыкального мышления - Очерки М.,»Музыка» 1989

13. Булез П. Идея, реализация, ремесло. Homo musicus. // Альманах музыкальной психологии. М., изд. МГК им. П.И. Чайковского –1995. С. 66 – 75.
14. Булез П. Между порядком и хаосом. // Советская музыка. 1991. № 7. С. 23 – 2; № 9. С. 70 – 75.
15. Валькова В.Б. Тематические функции стилевых цитат в произведениях советских композиторов. Сб. трудов Государственного Музыкально-педагогического института имени Гнесиных «Советская музыка 70-80-х годов. Стиль и стилевые диалоги» (Ред.-составитель В.Б. Валькова) М. изд. МГПИ им. Гнесиных 1986 С.54-79
16. Варунц В П. Музыкальный неоклассицизм. М., «Музыка» 1988.
17. Власова В. Струнный квартет: диалоги во времени // Музыкальная академия. 1996. № 1. С 56-59
18. Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М., «Музыка» 1975
19. Вобликова А.Б. Симфонические концепции Шнитке как явление художественной культуры. Автореф. дисс. канд. искусствоведения. М., ВНИИ Искусствознания 1989.
20. Вышнеградский И.А.. Освобождение звука. // Накануне. Берлин. 1923. 7 января
21. Вышнеградский И.А. Освобождение ритма. // Накануне. Берлин. 1923. 18, 25 марта.
22. Выготский Л.С. Психология искусства. Анализ эстетической реакции М.«Лабиринт» 1998
23. Генис А. Вавилонская башня: искусство настоящего времени. Эссе М.«Независимая газета» 1997
24. Гливинский В.В. Позднее творчество Стравинского. Донецк. «Донецчина» 1995
25. Григорьева Г.В. Силевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М., «Советский композитор» 1989.
26. Григорьева Г.В. К вопросу о романтических тенденциях в советской музыке 80-х годов., В Сб.; Музыкальная критика методы анализа и оценки. (Отв. Ред Л.Г. Данько) Л., Министерство культуры РСФСР, ЛОЛГК им. Н.А. Римского-Корсакова Кафедра музыкальной критики, 1989.
27. Григорьева Г.В. Шнитке – теоретик, публицист, критик. // В сб.: Альфреду Шнитке посвящается. Из собраний “Шнитке – Центра. / Вып. 3 (Ред. А.В. Богданова, Е.Б. Долинская) М., «Композитор» 2003. С 7-13

28. *Гризе Ж.* Структурирование тембров в инструментальной музыке // *Музыкальная академия 2000 №4 с 116*
29. *Гуляницкая Н.С.* Поэтика композиции: теоретические аспекты русской духовной музыки XX-го века М. «Языки славянской культуры» 2002
30. *Дальхауз К.* Тональность, структура или процесс. // *Советская музыка 1989. № 9. С. 126 – 128.*
31. *Данузер Г.* Малер и сегодня – в поле напряжения между модернизмом и постмодернизмом. / *Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 147 – ..*
32. *Данько Л.Г.* Комическая опера в XX веке. Л., «Советский композитор» -Ленинградское отделение.1986.
33. *Делез Ж.* Различие и повторение СПб «Петрополис» 1998
34. *Денисов Э.В.* Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., «Советский композитор»,1986.
35. *Денисов Э.В.* О композиционном процессе // В сб. Эстетические очерки(Ред-сост И.А.Константинов , С.Х.Раппопорт М., «Музыка» 1979.
36. *Деррида Ж.* Эссе об имени. М. СПб.»Алетейя» , 1999.
37. *Джойс Д.* Улисс. М., «Республика» 1993.
38. *Диксон Г.* Процессы дистанцирования и природа цитирования в Фортепианном квартете Малера – Шнитке. // В сб.: Альфреду Шнитке посвящается. Из собраний “Шнитке – Центра”. Вып. 3(Ред. А.В.Богданова , Е.Б.Долинская) М., «Композитор» 2003. С 187-195
39. *Долинская Е.Б* О русской музыке последней трети XX века. // Учебное пособие. Магнитогорская консерватория им. П. И. Чайковского. Магнитогорск, 2000.
40. *Долинская Е.Б.* Русская музыкальная культура 1960 – 90-х годов. // В сб: История современной отечественной музыки. / Ред. – сост. Е. Б. Долинская. Вып. 3. М., 2001. С. 45.
41. *Екимовский В.А.* Автомонография. М., «Композитор»,1997.
42. *Екимовский В.А.* Оливье Мессиаан : жизнь и творчество. М., «Советский композитор»1987.
43. *Ерохин В.А.* De musica instrumentalis. Германия 1960 – 1990. // Аналитические очерки. М., «Музыка»1997.
44. *Житомирский Д. В., Леонтьева О.Т., Мяло К.Г.* Западный музыкальный авангард после Второй мировой войны. М., «Музыка»,1989.

45. *Зелинский Т.* Когда прошло время “большого” авангарда. // В сб.: Кризис буржуазной культуры и музыка. / .. Вып. 4. М., «Музыка» 1983. С 214-223
46. *Золозова Т.В.* Инструментальная музыка послевоенной Франции. Киев, «Музычна Украйна», 1989.
47. *Иванова И. В.* Серийная идея и ее реализация в композиции Пьера Булеза Автореферат дисс. канд. искусствоведения РАМ имени Гнесиных 2000
48. *Ивашкин А.В.* Беседы с Альфредом Шнитке. // Сб .ст. / Сост. – А. Ивашкин. М., «Классика XXI», 1994.
49. *Ивашкин А.В.* Кшиштоф Пендерецкий: монографический очерк. М., «Советский композитор» 1983.
50. *Ивашкин А.В.* Чарлз Айвз. Мир его музыки. Отношение к творчеству: искусство и реальность. Открытия Айвза и XX век. // В сб.: Музыкальный современник / Вып. 5 (Ред.-составитель С.С.Зив). М., «Советский композитор» 1984. С. 246-272
51. Из прошлого и настоящего современной отечественной музыки (Сб статей) вып.4 (Ред.-сост. Е.Б. Долинская) М., МГК 1991
52. *Ильин И.П.* Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. М., «Интрада» 1997.
53. *Ильин И.П.* Постмодернизм. (От истоков до конца столетия). М., «Интрада» 1996.
54. *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. М., «Музыка», 1976.
55. *Коллингвуд Р.Д.* Принципы искусства (Пер. с англ. А.Г. Ракина под ред.Е.И.Стафьевой) М., «Языки русской культуры» 1999 (Язык .Семиотика .Культура)
56. *Кон Ю.Г.* Избранные статьи о музыкальном языке СПб. «Композитор» 1994
57. *Кон Ю.Г.* Вопросы анализа современной музыки: статьи и исследования Л. «Советский композитор» 1982
58. *Кудряшов Ю.В.* Ладовые системы европейской музыки XX века. М., «Композитор» 2001.
59. *Курбатская С.А.Холопов Ю.Н.* Пьер Булез. Эдисон Денисов.- аналитические очерки . М., «Композитор», 1998
60. *Лигети Дьердь* : Жизнь и творчество Сб.трудов Российского Института Искусствознания (Ред.-сост. Крейнина) М. РИИ. 1993

61. *Лиотар Ж. Ф.* Ответ на вопрос: что такое постмодерн ? // Переписать современность. // «Ступени». Философский альманах. 1994. № 2.
62. *Лиотар Ж. Ф.* Состояние постмодерна., Институт экспериментальной социологии М., СПб«Алетейя» 1998
63. *Лисса З.* Эстетика киномузыки. М., «Музыка» 1974.
64. *Лобанова М Н.* Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М., «Советский композитор»,1990
65. *Лосев А. Ф.* Музыка как предмет логики. М., изд Лосева 1927
66. *Лосев А. Ф.* Форма- Стиль- Выражение (Сост. А.А.Тахо-Годи) М. «Мысль» 1995
67. *Лотман ЮМ.* Семиосфера СПб «Искусство СПб» 2004
68. *Лотман Ю.М.* Статьи по типологии культуры. // *Тарту.* 1970. № 7.
69. *Лютославский В.* Статьи, беседы, воспоминания. / Беседы И. Никольской с В. Лютославским. М., «Тантра»1995.
70. *Мазель Л А., Цуккерман В.А.* Анализ музыкальных произведений. М., 1967.
71. *Мартынов В.И.* Конец времени композиторов. М. «Русский путь»,2002.
72. *Медушевский В.В.* К проблеме сущности и эволюции музыкальных стилей. // В сб.: Музыкальный современник. / Вып.5(Сост. С.С.Зив). М., «Советский композитор»,1984. С.5
73. *Менар Р.* Мифы в искусстве : историко-художественная монография М.»Современник» 1996
74. *Мессиаи О.* О звуке и цвете Ното musicus : Альманах музыкальной психологии – М., МГК им. П,И,Чайковского ,1994 ,С 76-90
75. *Мессиаи О.* Техника моего музыкального языка Перевод и комментарий М.Чебуркиной М., «Композитор» 1994
76. *Мессиаи О.* Музыка и цвет Новые диалоги с Клодом Самуэлем // Слово композитора : Сб. трудов РАМ имени Гнесиных Вып.145 / Отв. Ред. Н.С.Гуляницкая М.,2001
77. *Мизитова А.А.* Переоценка ценностей как фактор музыкально-исторического процесса (на примере симфонической музыки 60-80-х годов ХХ века – Автореферат Дисс. Канд искусствоведения ЛОЛГК им. Н.А. Римского- Корсакова 1987
78. *Михайлов М.* Этюды о стиле в музыке. Л.»Музыка» -Ленинградское отделение 1990.

79. *Михайлов М.* Стиль в музыке. Л., «Музыка» 1981.
80. Музыкальный язык, жанр, стиль. Проблемы теории и истории. // Сб. трудов Московской консерватории им. П. И. Чайковского. / М., МГК им. П.И Чайковского, 1987
81. Музыкальный словарь Гроува М., «Практика» 2001
82. *Назайкинский Е.В.* Логика музыкальной композиции. М., «Музыка» 1982.
83. *Никольская И.И.* От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого. М., «Советский композитор», 1990.
84. *Никольская И.И.* Дерзающий художник. // *Советская музыка.* 1984. № 1. С. 111
85. *Павлишин С.* Арнольд Шенберг. М., Изд.дом «Композитор», 2001.
- Петрусева НА.* Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. М. – Пермь., «Реал», 2002
86. Процессы музыкального творчества. // РАМ им. Гнесиных -Сб. трудов №155 Вып.3 (Отв ред. Е.В.Вязкова) изд.РАМ им.Гнесиных – М.,1999
87. Процессы музыкального творчества. //РАМ им. Гнесиных - Сб. трудов № 140 (Отв. Ред Е.В.Вязкова) М, изд. РАМ им. Гнесиных 1998.
88. Постмодернизм и культура. // Сб. АН СССР. / . М., РАМ 1991
89. Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах: Вышнеградский И. Пирамида жизни. // Ред.-сост. А.Л.Бретаницкая М., Изд. дом «Композитор» 2001
90. *Сабанеев Л.* Гармоническая основа четвертитоновой системы. «К новым берегам» 1924.
91. *Савенко С.И.* Кино и симфония. // В сб.: Проблемы традиции и новаторства в советской музыке 1970 – 1980-х годов. // Музыкально-педагогический институт имени Гнесиных Сб.трудов Вып 82 (Сост. А.М. Гольцман, общ ред. М.Е.Тараканова) 1982
- Советская музыка 70-80-х годов : стиль и стилевые диалоги М.1986 С.30-53
92. *Савенко СИ.* Мир Стравинского. М., «Композитор»2001.
93. *Савенко С.И.* Musica sacra Арво Пярта. // В сб.: Музыка из бывшего СССР. / Вып. 2.(Ред.- составитель В.С Ценова) М., Изд.объединение «Композитор» 1996. С 208-228

94. *Савенко С.И.* Проблема индивидуального стиля в музыке поставангарда. // В сб.: Кризис буржуазной культуры и музыка. / Вып. 5. (Ред.-составитель А.А.Фарбштейн) Л., «Музыка» -Ленинградское отделение 1983. С 96-112
95. *Смирнов В.В.* Развивая традиции конфликтного симфонизма. // В сб.: Современные проблемы советской музыки. / Ред. Сост. В.В. Смирнов) Л., «Советский композитор» 1983. С. 52 – 62.
96. *Сниткова И.И.* Специфика «полифонической» структуры многоголосия в Сб. Современное искусство музыкальной композиции ГМПИ им. Гнесиных (отв. Ред Н.С.Гуляницкая Вып.79, М,1985
97. *Соколов А.С.* Какова же она – “форма” музыкального XX века? // *Музыкальная академия.* 1998. № 3 – 4. (С. 6)
98. *Соколов А.С.* Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М., «Музыка»,1992.
99. *Соколов А.С.* О некоторых закономерностях развития музыкальных средств на современном этапе. // В сб.: Музыкальное искусство. Общие вопросы теории и эстетики музыки. Проблемы национальных культур. Ташкент, 1982. С 114– 134.
100. *Соколов А.Н.* Теория стиля. М., «Искусство» 1968
101. *Скрёбков С.* Художественные принципы музыкальных стилей. М., «Музыка» 1973.
102. Стилиевые искания в музыке 1960 – 1970-х. // Сб. ст. / Ред-сост Е.Г.Шевляков/ Ростовская Государственная консерватория им. С.В.Рахманинова - Ростов на Дону, Изд. Ростовского педагогического университета , 1994.
103. Стилиевые тенденции в советской музыке 1960 – 1970-х годов. // Сб. трудов ЛГИТМиК. . / (Отв.ред. А.Н.Крюков) Л., Министерство культуры РФСР ,ЛГИТМиК 1979.
104. Сто композиторов XX века. / Справочник. Урал. 1999.
105. *Стравинский И.* Диалоги. Л., «Музыка»1971
106. *Тараканов М.Е.* Творчество Родиона Щедрина. М., «Советский композитор»1980.
107. *Тараканов.М.Е.* Традиции и новаторство в современной советской музыке // В кн. : Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. /Сост. А.М.Гольцман, ред. М.Е.Тараканов / М : «Советский композитор» 1982;
108. *Тараканов.М.Е.* Симфония: заветы, состояния , перспективы// Советская музыка 1987 №1 С.13-19

109. *Тараканов М.Е.* Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60-е-70-е годы) – пути развития. Очерки М., «Советский композитор» 1988 .
110. *Тюлина С.В.* Состояние звуковысотной системы в современной зарубежной музыке (К. Штокхаузен, Д.Лигети : 1960-80 гг) Автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения РАМ имени Гнесиных Москва , 1995
111. *Ушицкая О.У.* Музыкальная теория и композиция второй половины XX-го века в контексте наук о языке – Автореферат дисс. Канд искусствоведения. М.,МГК им. П.И.Чайковского 1992
112. *Холопова В.* Время и вневремя : о творческом процессе Софии Губайдулиной. // В сб.: Процессы музыкального творчества. / Сб. трудов РАМ им. Гнесиных № 155. Вып. 3 /Ред-сост. Е.В.Вязкова,Э.П.Федосова/М., Изд. РАМ им. Гнесиных 1999, С.99-113
113. *Холопова В.* Музыка как предмет искусства. СПб., «Лань»2000.
114. *Холопова В.* Теория музыки. СПб., «Лань»2002.
115. *Холопова В.* Формы музыкальных произведений. // СПб., «Лань»1999 .
116. *Холопова В., Холопов Ю.* Музыка Веберна. М., «Композитор»1999.
117. *Холопова В., Чигарева Е.* Альфред Шнитке. / Очерк жизни и творчества. Челябинск, «Аркаим» , 2003.
118. *Холопов Ю.* В поисках новой красоты. Творчество Эдисона Денисова: музыка и идеи. // *Музыка в СССР.* 1988 Январь – март. С. 19 – 21.
119. *Холопов Ю.Н.* Изменяемое и неизменное в эволюции музыкального мышления. // В сб.: Проблемы традиции и новаторства в советской музыке 1970-1980-х годов / МГПИ имени Гнесиных (Сост.А.М.Гольцман , общ. Ред М.Е.Тараканова) М., 1982. С
120. *Холопов Ю.Н.* Гармония СПб, «Лань» 2003
121. *Холопов Ю.Н.* XX век сам по себе. Булез // *Искусство.* 2001. № 5. С 6 – 8
122. *Холопов Ю,Н. Ценова В.С.* Эдисон Денисов. М., «Композитор»1993.
123. *Цареградская ТВ.* Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана. М, «Классика XXI» 2003.

124. *Цареградская Т.В.* Критический анализ композиционных методов П. Булеза,

К. Штокхаузена, М. Бэббита: к проблеме сравнительного изучения музыкального авангарда 1950-х годов. Дисс. канд. искусствоведения. М., ГМПИ (РАМ) им. Гнесиных. 1987.

125. *Ценова В.С.* Числовые тайны Софии Губайдулиной. М., 2000.

126. *Циммерман Б.* Интервал и время. // Зарубежная музыка. XX век. Очерки и документы /

Пер. Л. Левина. Вып. 1. М., 1995. С. 81 – 84.

127. *Цуккерман В.А.* Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М., «Музыка» 1987.

128. *Чаплыгина М.А.* Музыкально-теоретическая система К.Штокхаузена М.(Лекция по курсу «Музыкально-теоретические системы») ГМПИ им. Гнесиных ,1990

129. *Чередниченко Т.В.* Музыкальный запас. 70 – е. Проблемы. Портреты. Случаи. // *Новое литературное обозрение.* 2002

130. *Чередниченко Т.В.* Карл Дальхауз : философская методологическая рефлексия истории музыки Вопросы философии 1999 №9

131. *Шахназарова Н.* Авангард в современной западной музыке. // В сб.: Современное западное искусство: идейные мотивы, пути развития. / М., 1971.

132. *Шнитке А.* Коллаж и полистилистика. В. сб. Музыкальные культуры народов – традиции и современность. М., 1996.

133. *Шнитке А.* Парадоксальность как черта музыкальной логики Ставинского. // В сб.: И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. / М., 1973. С. 383 – 434.

134. *Шнитке А.* Полистилистические тенденции современной музыки. // *Музыка в СССР.* 1988. Апрель – июнь. С. 22 – 24.

135. *Шнитке А.* Полистилистические тенденции современной музыки. / Доклад на VII Международном конгрессе ММС. М., 1971. Машинопись.

136. *Шнитке А.* Очерки по оркестровке: “Klangfarbenmelodie” – “Мелодия тембров”. Стереофонические тенденции в современном оркестровом мышлении. Оркестровая полифония Лигети. // В сб. трудов МГК им. П.И.Чайковского Оркестр. Инструменты. Партитура.

Памяти Ю.А.Фортунатова / Вып. 1./Отв. Редактор Е.В.Назайкинский М., 2003.

137. *Шевляков В.* Преломление неоклассицизма в отечественной музыке 1960 – 1980-х годов. Автореф. Дисс. На соискание ученой степени канд, искусствовед. МГК им. Чайковского. М.,1993.

138. *Шенберг А.* Письма. (Сост и публ. Э. Штайна ; перевод В.Шнитке под общей ред. М.С. Друскина и Л.Г.Ковнацкой) СПб Фонд культуры и искусства, институт ПроАрте, СПб. «Композитор» 2000

139. *Шпенглер О.* Закат Европы (Очерки мифологии мировой истории) М.,»Мысль» 1993

140. *Штокхаузен К.* Структура и время переживания. // *Noto musicus.* Альманах музыкальной психологии. М.,Изд. РАМ им. Гнесиных, 1995. С. 76 – 95

141. *Шульгин Д.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. М.,»Деловая лига» 1993.

142. *Шульгин Д.* Теоретические основы современной гармонии. М., Высшее муз. училище им.М.М. Ипполитова- Иванова Кафедра теории музыки,1994.

143. *Эко У.* Имя Розы. Постмодернизм. Ирония. Занимательность. М., 1989

144. *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы» СПб., “Symposium”2002

145. Эволюционные процессы музыкального мышления -Сб.трудов (Отв. Ред. А.Л.Порфирьева) ЛГИТМиК им. Н.К. Черкасова Л. 1986

146. Эволюция языка. Познание. – Сб.трудов (Ред. И.П.Меркулова) Институт философии РАН –М., «Языки русской культуры» 2000

147. *Юнг К.* «Улисс» Монолог в Сб. К.Юнг Феномен духа в искусстве и науке М.,»Ренессанс» 1992

На иностранных языках:

1. Austin W., *Music in the 20-th Century (from Debussy through Stravinsky)*, Dent, 1966
2. Apollonio Um. *Futurist Manifestos*, Thames and Hudson, 1973
3. Berio L. *Musik und Dichtung –eine Erfahrung // Darmstadter Bertrage zur Neuen Musik 1959#2*
4. Boulez P. *Notes of an Apprenticeship –Knopf*, New York, 1968
5. Boretz B. and Cone E. (edc) *Perspectives on Contemporary music Theory*, Norton, 1972
6. Brindle, R. Smith *The New Music.: The Avant-gard Since 1945*, Oxford University Press, 1973
7. Cage J. *Silence*, Wesleyan University Press, 1961
8. Campbell, Murray, and Greated, Clive, *The musician's Guide to Acoustics*, Dent 1987
9. Cogan Robert *New Images of Musical Sound* Harvard university Press, 1984
10. Danckert W. *Musik und Weltbild. Morphologie der abendlandischen Musik* Bonn, 1979
11. Dahlhaus C., *Shoenberg and New music*, Cambrige University Press, 1987
12. Dahlhaus C. *Grundlagen der Musikgeschichte*. Koln, 1977
13. Danuser H. *Die Musik des 20 Jahrhunderts*. Laaber. 1984
14. Danuser H. *Gustav Mahler und seine Zeit / Herman Danuser* Laaber: Laaber –Verl Cop. 1991
15. Dahlhaus C. *Musikalisher Kitsch // Neue Zeitschrift fur Musik 1974 #10*
16. Dahlhaus C. *Analyse und Werturteil*. Mainz, 1970
17. Harvey J. *The music of K. Stockhausen An introduction by Jonathan Harvey* London Faber 1975
18. Langer Susanne K, *Feeling and Form: A Theory of Art*, Roulledge and Kegan Paul, 1953
19. Lahenman H. *Arditi quartet edition 17: 1994 Montaigne Auidis: MO 782019 // Аннотация к CD*
20. Ligeti G. *Three aspects of new music: From the composers seminar in Stockholm 1968* Academia of music the Roy Sweed

21. Karolyi O. *Introducing Modern Music*. London. 1995
22. Maconie R. *The works of K. Stockhausen* London Oxford university press 1976
23. Stockhausen K. *Conversations with the composer*. London. 1974
24. Stockhausen K. *Momentform // Texte Bd. 1- s 99-199* 1963
25. Stuckenschmidt H.H. Die dritte Epoche // Die Reihe 1- 1954 S 17-19
26. Stuckenschmidt H.H. *Neue Musik / H.H. Stuckenschmidt – Berlin Suhrkamp* 1951 (Zwischen den beiden Kriegen, Bd2
27. Xenakis J/ *Formalized Music Thought and mathematics composition* London Bloomington –Indiana Univ. Press .,1971

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
Глава 1 : Принцип цитирования в процессе эволюции композиторской техники	20
Глава 2 : Цитирование в контексте новых принципов формообразования	48
Глава 3: Тембр, Ритм, фактура, модальность, структурная организация, композиционная модель, как объекты цитирования	88
Глава 4. Цитирование в пространстве электроакустической и инструментальной музыки : обмен функциями, новый контекст	103
Глава 5. Музыкальная цитата в зеркале философии Жюлья Делеза: «Различие и повторение»	109.
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	114

Пример 1: С.Губайдулина «Офферториум»-концерт для скрипки с оркестром

The image displays a page of a musical score for the first system of the 'Offertorium' concert by S. Gubaidulina. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments and parts shown are:

- Flutes (Fl.):** Two staves, with the first staff marked 'Fl. solo'.
- Clarinets (Cl.):** Two staves.
- Violins (Vn.):** Two staves, with the first staff marked 'Vn. solo'.
- Violas (Vla.):** One staff.
- Celli (Cel.):** One staff.
- Double Basses (Bass):** Three staves, labeled Bass III, Bass IV, and Bass V.
- Violoncello solo (Vcl. solo):** One staff.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. At the bottom of the page, there is a copyright notice: "D-A A-A-B © 1988 B".

Пример 2: С.Губайдулина «Офферториум»-концерт для скрипки с оркестром

The image displays a page of a musical score for S. Gubaidulina's 'Offertorium', concert for violin and orchestra. The score is organized into several systems of staves. The top system features the Violin (V-ni) and Viola (V-la) parts, with the Violin part marked 'solo'. Above the Violin staff, the tempo markings 'grave a tempo' and 'allungare a tempo' are indicated. The Viola part includes markings for 'grave a tempo', 'rallentando', and 'crescendo' with a tempo change to '♩ = 120'. The second system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Trpt.), Trombone (Tuba), 2 Arpa (2 Harp), Piano (Pno), and Violoncello (V-cllo). The third system includes staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor (Cor.), Trumpet (Trpt.), Trombone (Tuba), Bass I (Bass. I), Bass III (Bass. III), 2 Arpa (2 Harp), Piano (Pno), and Violoncello (V-cllo). The score is marked with various dynamics such as 'pp' and 'ppp'. A rehearsal mark '87' is present at the top right. At the bottom center, the number '0 050 0' is printed.

Пример 3: Э.Денисов Вариации на тему хорала И.С.Баха «Et ist genug»

ES IST GENUG
VARIATIONS ON THE THEME
OF A BACH CHORALE
for Viola and Chamber Ensemble

(1986)

ES IST GENUG
ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ
ХОРАЛА И.С.БАХА

ДЛЯ АЛЬТА И КАМЕРНОГО АНСАМБЛЯ

Э. ДЕНИСОВ
E. DENISOV

ESECUTORI Viola sola; Flauto, Oboe, Clarinetto, Violino I, Violino II,
Viola, Violoncello, Contrabbasso (3 corde)

Lento

Viola sola

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello

Contrabbasso

p poco esp.

This system of the musical score includes five staves. The top staff is for Viola sola, and the others are for Violino I, Violino II, Viola, Violoncello, and Contrabbasso. The tempo is marked 'Lento'. The first measure of each staff contains a dynamic marking of *p* (piano) and a performance instruction 'poco esp.' (poco espresivo).

②

Viola sola

Archi

This system of the musical score includes two staves. The top staff is for Viola sola, and the bottom staff is for Archi (strings). The system begins with a circled number '2' in the top left corner.

⑨

Fl. *7:8*

Col. *pp* *legiero*

V-la sola

V-co I

V-co II

⑩

Fl.

Ob. *pp* *legiero*

Col.

V-la sola

V-co I

V-co II

ПРИМЕР 4

Пример 4: Р. Шедри «Эхо-соната» (Тема)

Sostenuto assai. lunga.
sempre poco rubato

The musical score consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various ornaments, including mordents and grace notes. The lower staff contains a bass line with chords and figured bass notation. The tempo and performance instructions are "Sostenuto assai. lunga. sempre poco rubato". Dynamics include "ffs" and "mf". Roman numerals (iv) and (iii) are present below the bass line. The key signature has one sharp (F#).

Handwritten musical score for three systems. Each system begins with a tempo marking: **Andante - Allegretto appassionato** and a tempo indicator $\text{♩} = 60$. The score is written on five-line staves. The first system consists of four staves. The second system consists of five staves. The third system consists of five staves, with the word *Pizz.* (Pizzicato) written above the first and fourth staves. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

Пример 6:Э. Девисов Концерт для альты с оркестром

137

Tr-be

Coly

V-la solo

V-c.

140

Vibn.

Cal.

pp

f

brumby

pp del. Cembalo

С 8846 К

99
 Tr-be *p*
 Batt II *f*
 Batt V *cresc.*
 V-no solo *p* *f* *S.S.*
101 Più mosso J:rit
 Fl.
 Ob.
 Cl.
 Cor. *con sord.*
 Tr-be *con sord.*
 V-no solo *con sord.*
 V-ni I *unle.*
 V-ni II *unle.*
 V-la *con sord. tutti unle.*
 ritard.
 I sola

Пример 9: Л.Берно Симфония IV часть

IN RUHIG FLIESSENDER BEWEGUNG

The image shows a musical score for the fourth movement of Liszt's Symphony No. 4, titled "In ruhig fließender Bewegung". The score is presented in a highly degraded, high-contrast format, likely a photocopy. It features multiple staves with musical notation, including notes, rests, and dynamic markings. The notation is heavily obscured by black bars and noise, making it difficult to read. The score is organized into systems, with some systems containing multiple staves. There are some legible markings such as "mf" and "f" for dynamics, and "rit." for ritardando. The overall appearance is that of a technical document that has been severely processed or corrupted.

Пример 10: П.Максвелл-Дэйвис «Пробуждение Святого Томаса» фокстрот для оркестра

The image displays a musical score for a foxtrot, consisting of five staves. The first staff is a treble clef with a tempo marking of 10. The second staff is a bass clef. The third and fourth staves are also bass clefs. The fifth staff is a treble clef. The music is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Пример 10 -а: П.Максвел-Дэйвис «Пробуждение Святого Томаса» -фокстрот для оркестра

A $\text{♩} = 132$

fff

fff

fff

fff

fff

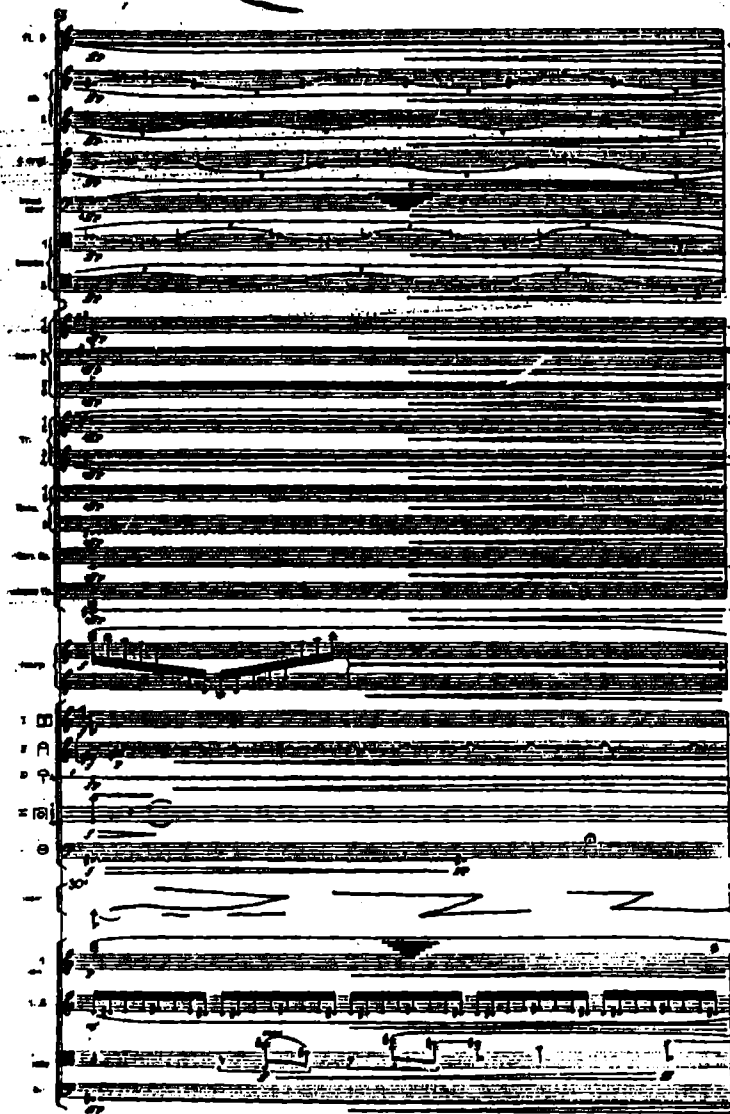
Police whistle

SMALL CYMBAL

Пример 11: Х.В.Хенце «Тристан»-прелюдия для фортепиано, оркестра и магнитофонной ленты

This image displays a complex musical score for Holmboe's 'Tristan' prelude. The score is organized into three main systems, each containing multiple staves. The first system includes a piano part and several orchestral instruments. The second system features a dense arrangement of staves, likely representing the magnetic tape and various orchestral parts. The third system continues the piano and orchestral parts. The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is presented in a high-contrast, black-and-white format, typical of a photocopy or a specific printing style.

Пример 11- а : Х.В.Хенце «Тристан»-прелюдия для фортепиано, оркестра и магнитофонной ленты



Пример 12 : Х. В. Хенце «Гристав»-прелюдия для фортепиано, оркестра и магнитофонной ленты

The image displays a musical score for a piece titled "Гристав" (Grigstave) by Henze. The score is arranged in two systems. The first system consists of a grand staff with a piano part on the left and an orchestral part on the right. The piano part is marked "fort" and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. The orchestral part includes woodwinds and strings. The second system continues the piano part, which is marked "And." and includes a "Solo" section. The piano part in the second system is more melodic and features a prominent eighth-note figure. The orchestral part continues with various instruments. The score is written in a clear, professional style with standard musical notation.

Musical score for Example 14, measures 30-35. The score includes staves for Flute 1, Oboe, Clarinet 1, Bassoon 1, Clarinet 2, Horn 1, Horn 2, Trumpet 1, Trombone 1, Trombone 2, Trombone 3, Tenor Saxophone, Alto Saxophone, Baritone Saxophone, Bassoon 2, Bassoon 3, Bassoon 4, Bassoon 5, Bassoon 6, Bassoon 7, Bassoon 8, Bassoon 9, Bassoon 10, Bassoon 11, Bassoon 12, Bassoon 13, Bassoon 14, Bassoon 15, Bassoon 16, Bassoon 17, Bassoon 18, Bassoon 19, Bassoon 20, Bassoon 21, Bassoon 22, Bassoon 23, Bassoon 24, Bassoon 25, Bassoon 26, Bassoon 27, Bassoon 28, Bassoon 29, Bassoon 30, Bassoon 31, Bassoon 32, Bassoon 33, Bassoon 34, Bassoon 35, Bassoon 36, Bassoon 37, Bassoon 38, Bassoon 39, Bassoon 40, Bassoon 41, Bassoon 42, Bassoon 43, Bassoon 44, Bassoon 45, Bassoon 46, Bassoon 47, Bassoon 48, Bassoon 49, Bassoon 50, Bassoon 51, Bassoon 52, Bassoon 53, Bassoon 54, Bassoon 55, Bassoon 56, Bassoon 57, Bassoon 58, Bassoon 59, Bassoon 60, Bassoon 61, Bassoon 62, Bassoon 63, Bassoon 64, Bassoon 65, Bassoon 66, Bassoon 67, Bassoon 68, Bassoon 69, Bassoon 70, Bassoon 71, Bassoon 72, Bassoon 73, Bassoon 74, Bassoon 75, Bassoon 76, Bassoon 77, Bassoon 78, Bassoon 79, Bassoon 80, Bassoon 81, Bassoon 82, Bassoon 83, Bassoon 84, Bassoon 85, Bassoon 86, Bassoon 87, Bassoon 88, Bassoon 89, Bassoon 90, Bassoon 91, Bassoon 92, Bassoon 93, Bassoon 94, Bassoon 95, Bassoon 96, Bassoon 97, Bassoon 98, Bassoon 99, Bassoon 100.

Musical score for Example 14, measures 36-41. The score includes staves for Oboe 1, Flute 2, Horn 1, Clarinet 2, Horn 2, Horn 3, Clarinet 1, Bassoon 1, Bassoon 2, Bassoon 3, Bassoon 4, Bassoon 5, Bassoon 6, Bassoon 7, Bassoon 8, Bassoon 9, Bassoon 10, Bassoon 11, Bassoon 12, Bassoon 13, Bassoon 14, Bassoon 15, Bassoon 16, Bassoon 17, Bassoon 18, Bassoon 19, Bassoon 20, Bassoon 21, Bassoon 22, Bassoon 23, Bassoon 24, Bassoon 25, Bassoon 26, Bassoon 27, Bassoon 28, Bassoon 29, Bassoon 30, Bassoon 31, Bassoon 32, Bassoon 33, Bassoon 34, Bassoon 35, Bassoon 36, Bassoon 37, Bassoon 38, Bassoon 39, Bassoon 40, Bassoon 41, Bassoon 42, Bassoon 43, Bassoon 44, Bassoon 45, Bassoon 46, Bassoon 47, Bassoon 48, Bassoon 49, Bassoon 50, Bassoon 51, Bassoon 52, Bassoon 53, Bassoon 54, Bassoon 55, Bassoon 56, Bassoon 57, Bassoon 58, Bassoon 59, Bassoon 60, Bassoon 61, Bassoon 62, Bassoon 63, Bassoon 64, Bassoon 65, Bassoon 66, Bassoon 67, Bassoon 68, Bassoon 69, Bassoon 70, Bassoon 71, Bassoon 72, Bassoon 73, Bassoon 74, Bassoon 75, Bassoon 76, Bassoon 77, Bassoon 78, Bassoon 79, Bassoon 80, Bassoon 81, Bassoon 82, Bassoon 83, Bassoon 84, Bassoon 85, Bassoon 86, Bassoon 87, Bassoon 88, Bassoon 89, Bassoon 90, Bassoon 91, Bassoon 92, Bassoon 93, Bassoon 94, Bassoon 95, Bassoon 96, Bassoon 97, Bassoon 98, Bassoon 99, Bassoon 100.

Пример 14-а : Б.А.Циммерман «Фотопотизис»

42

Музыкальный фрагмент, состоящий из 14 систем нот. Система 1 имеет заголовок «Звучит, Ритм от Г. Губера!» и номер 41 в кружке. Система 13 имеет номер 42 в кружке. Система 14 имеет номер 43 в кружке. Музыкальные инструменты, указанные на левой стороне, включают: 1. Flauto, 2. Flauto, 3. Flauto, 4. Flauto, 5. Flauto, 6. Flauto, 7. Flauto, 8. Flauto, 9. Flauto, 10. Flauto, 11. Flauto, 12. Flauto, 13. Flauto, 14. Flauto. Музыкальные инструменты, указанные на правой стороне, включают: 1. Flauto, 2. Flauto, 3. Flauto, 4. Flauto, 5. Flauto, 6. Flauto, 7. Flauto, 8. Flauto, 9. Flauto, 10. Flauto, 11. Flauto, 12. Flauto, 13. Flauto, 14. Flauto. Музыкальные инструменты, указанные на нижней стороне, включают: 1. Flauto, 2. Flauto, 3. Flauto, 4. Flauto, 5. Flauto, 6. Flauto, 7. Flauto, 8. Flauto, 9. Flauto, 10. Flauto, 11. Flauto, 12. Flauto, 13. Flauto, 14. Flauto. Музыкальные инструменты, указанные на самой нижней стороне, включают: 1. Flauto, 2. Flauto, 3. Flauto, 4. Flauto, 5. Flauto, 6. Flauto, 7. Flauto, 8. Flauto, 9. Flauto, 10. Flauto, 11. Flauto, 12. Flauto, 13. Flauto, 14. Flauto.



Музыкальный фрагмент, состоящий из 5 систем нот. Система 1 имеет заголовок «Музыка, Ритм от Г. Губера!» и номер 43 в кружке. Система 2 имеет номер 44 в кружке. Система 3 имеет номер 45 в кружке. Система 4 имеет номер 46 в кружке. Система 5 имеет номер 47 в кружке. Музыкальные инструменты, указанные на левой стороне, включают: 1. Flauto, 2. Flauto, 3. Flauto, 4. Flauto, 5. Flauto. Музыкальные инструменты, указанные на правой стороне, включают: 1. Flauto, 2. Flauto, 3. Flauto, 4. Flauto, 5. Flauto. Музыкальные инструменты, указанные на нижней стороне, включают: 1. Flauto, 2. Flauto, 3. Flauto, 4. Flauto, 5. Flauto. Музыкальные инструменты, указанные на самой нижней стороне, включают: 1. Flauto, 2. Flauto, 3. Flauto, 4. Flauto, 5. Flauto.

10

The image shows a page of a musical score for Example 16, which is the first concerto grosso by Arvo Pärt. The score is arranged in a system with multiple staves. At the top, there are two staves for Violin I and Violin II, both in treble clef and 3/4 time. Below these are staves for Piano (p), Keyboard (k), and Cello (Cb). The lower section of the score includes staves for Viola I (Vla I), Viola II (Vla II), and a group of strings consisting of six Violins I (6 Vln I), six Violins II (6 Vln II), four Violas (4 Vle), four Violas (4 Va), and Cello (Cb). The score contains complex rhythmic patterns, including many sixteenth and thirty-second notes, and rests. There are various performance markings such as *mf*, *mp*, *pp*, and *ppp* throughout the piece. A small square box with the number '10' is located at the top left of the page.

Пример 17: А. Шнитке Concerto-grosso № 1 для двух скрипок, подготовленного фортепиано, клавирина и струнных

The image shows a page of a musical score for a concerto grosso. It features four main sections of staves, each with multiple parts:

- Violin I (Ви I):** Six staves (numbered 1-6) with treble clefs and a key signature of one sharp (F#).
- Violin II (Ви II):** Six staves (numbered 1-6) with treble clefs and a key signature of one sharp (F#).
- Viola (Vle):** Three staves (numbered 1, 2, 4) with treble clefs and a key signature of one sharp (F#).
- Violoncello (Vc):** Four staves (numbered 1, 2, 3, 4) with bass clefs and a key signature of one sharp (F#).

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. At the bottom center, there is a small number: c 5067 K.

Пример 18: А. Шнитке Concerto-grosso № 1 для двух скрипок, подготовленного фортепиано, клавишина и струнных

The image displays a page of a musical score for the Concerto-grosso № 1 by Alexander Schnittke. The score is arranged in systems, with each system containing staves for different instruments. The instruments shown are Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Piano (Pno), and Violins (Vln). The Piano part is marked 'Cemb.' and 'p'. The Violin I and II parts are marked 'Vln I solo' and 'Vln II solo' respectively. The Violins part is marked 'Vln' and 'p'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The page number '2-Зак. 830' is visible at the bottom left, and the publisher's logo '© 1987' is at the bottom center.

Пример 19: А. Шнитке Concerto-grosso № 1 для двух скрипок, подготовленного фортепиано, клавирина и струнных

The image displays a page of a musical score for Example 19, which is the Concerto-grosso № 1 by Aram Shostakovich. The score is arranged in a traditional orchestral layout. At the top, the Violin I and Violin II parts are written on two staves each. Below these are the Cembalo (Cemb.) parts, consisting of two staves. The bottom half of the page is dedicated to the string section, with staves for Violin I (Vln I), Violin II (Vln II), Viola (Vla), and Cello (Vc.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A specific measure in the Violin I part is highlighted with a dashed line and a box containing the number '14'. The page number '38' is visible at the bottom center.

Пример 20: А. Шнитке Concerto-grosso № 1 для двух скрипок, подготовленного фортепиано, клавиесина и струнных

30

The image shows a page of a musical score for Example 20, page 30. The score is for a Concerto-grosso by A. Schnittke. The instruments listed are Violino I, Violino II, Cembalo, Flauto I, Violino III, Viola, and Cello. The score is written in 4/4 time. The Violino I and II parts have melodic lines with some complex rhythms and dynamics. The Cembalo part has a more rhythmic and harmonic accompaniment. The Flauto I part has a melodic line. The Violino III, Viola, and Cello parts have rhythmic patterns. The score is written in black ink on a white background.

Violino I

Violino II

Cemb.

Flauto I

Violino III

Viola

Cl.

Пример 21 : А.Шнитке Concerto-grosso № 1 для двух скрипок, приготовленного фортепиано, клавиесина и струнных

80

The image shows a page of a musical score for Example 21, which is the first movement of the Concerto-grosso № 1 by Arvo Pärt. The score is for two violins (Violino I and Violino II), a cello (Cello), and a string ensemble (Violini I, Violini II, Violone, Viola, Violoncello, and Contrabbasso). The page number is 80. The music is written in a single system with a common time signature (C). The Violino I and Violino II parts are in the upper staves, while the Cello and string parts are in the lower staves. The string parts are marked with a dynamic of *mp* (mezzo-piano). The score includes various musical notations such as notes, rests, and articulation marks.

Пример 22 : А. Шнитке Concerto-grosso № 1 для двух скрипок, подготовленного фортепиано, клавиесина и струнных

The image displays a page of a musical score for a concerto grosso. At the top, the title reads: "Пример 22 : А. Шнитке Concerto-grosso № 1 для двух скрипок, подготовленного фортепиано, клавиесина и струнных". The score is arranged in systems. The first system contains two staves for Violin I and Violin II, both marked *forte*. The second system contains six staves for Violin I (numbered 1-6), Violin II (numbered 1-6), Violin A (numbered 1-4), and Viola C (numbered 1-4). The notation is dense, featuring many notes, rests, and dynamic markings. A small publisher's logo is visible at the bottom center of the page.

Пример 23: Р.Щедрин концерт № 2 для фортепиано с оркестром, 2-я часть «Импроввизация»

The image displays three systems of musical notation for a piano and orchestra. Each system consists of a grand staff (piano part) and an orchestral staff. The first system is marked with a box containing the number 23 and the tempo instruction "[Allegro (d. = 66-68)]". The piano part begins with a dynamic marking of *p*. The second system features dynamic markings of *fz* and *sfz* for the piano part, and *sfz* for the orchestra. The third system includes the instruction *f in stitico abbotto* for the piano part and *senza Ped.* (without pedal) for the orchestra. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks.

Пример 24: Р. Шедран концерт № 2 для фортепиано с оркестром, Финал

94
 141
 Piano solo + Flute
molto cresc.
 142
 143
 144
 145
 146
 147
 148
 149
 150
 151
 152
 153
 154
 155
 156
 157
 158
 159
 160
 161
 162
 163
 164
 165
 166
 167
 168
 169
 170
 171
 172
 173
 174
 175
 176
 177
 178
 179
 180
 181
 182
 183
 184
 185
 186
 187
 188
 189
 190
 191
 192
 193
 194
 195
 196
 197
 198
 199
 200
 201
 202
 203
 204
 205
 206
 207
 208
 209
 210
 211
 212
 213
 214
 215
 216
 217
 218
 219
 220
 221
 222
 223
 224
 225
 226
 227
 228
 229
 230
 231
 232
 233
 234
 235
 236
 237
 238
 239
 240
 241
 242
 243
 244
 245
 246
 247
 248
 249
 250
 251
 252
 253
 254
 255
 256
 257
 258
 259
 260
 261
 262
 263
 264
 265
 266
 267
 268
 269
 270
 271
 272
 273
 274
 275
 276
 277
 278
 279
 280
 281
 282
 283
 284
 285
 286
 287
 288
 289
 290
 291
 292
 293
 294
 295
 296
 297
 298
 299
 300
 301
 302
 303
 304
 305
 306
 307
 308
 309
 310
 311
 312
 313
 314
 315
 316
 317
 318
 319
 320
 321
 322
 323
 324
 325
 326
 327
 328
 329
 330
 331
 332
 333
 334
 335
 336
 337
 338
 339
 340
 341
 342
 343
 344
 345
 346
 347
 348
 349
 350
 351
 352
 353
 354
 355
 356
 357
 358
 359
 360
 361
 362
 363
 364
 365
 366
 367
 368
 369
 370
 371
 372
 373
 374
 375
 376
 377
 378
 379
 380
 381
 382
 383
 384
 385
 386
 387
 388
 389
 390
 391
 392
 393
 394
 395
 396
 397
 398
 399
 400

The image displays a page of musical notation from a score, specifically for the Piano and Flute parts of the finale of Rachmaninoff's Concerto No. 2. It features two systems of staves. The first system includes a grand staff for Piano and Flute, with dynamic markings such as *molto cresc.* and *Archi f marcato*. The second system continues the musical notation with various rhythmic patterns and dynamics. The page number 94 is in the top right corner, and measure numbers 141-195 are in the left margin. The piano part is in the upper system, and the flute part is in the lower system. The score includes various musical symbols such as treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings.

Пример 25: Д. Лигети «Lontano»

4. SOSTENUTO ESPRESSIVO =
(♩ = 60)

The first system of the musical score consists of four staves. The notation is dense and complex, featuring many beamed notes and rests. The tempo and articulation markings are 'SOSTENUTO ESPRESSIVO' and '(♩ = 60)'. The staves are filled with rhythmic patterns and melodic lines.

4. SOSTENUTO ESPRESSIVO =
(♩ = 60)

The second system of the musical score consists of four staves, continuing the complex notation from the first system. It features similar dense rhythmic and melodic patterns.

1. The music is in 4/4 time, but the tempo is marked 'SOSTENUTO ESPRESSIVO' (moderato) with a metronome marking of 60 quarter notes per minute. The music is in the key of D major. The first system is marked with a '4' and the tempo/articulation markings. The second system is marked with a '4' and the tempo/articulation markings. The third system is marked with a '4' and the tempo/articulation markings. The fourth system is marked with a '4' and the tempo/articulation markings.

The third system of the musical score consists of four staves, continuing the complex notation from the previous systems. It features similar dense rhythmic and melodic patterns. The notation is highly detailed and characteristic of Ligeti's style.

Пример 26 : П. Булез «Derive I»

dérive
(1984)



pierre boulez
(1925)

Très lent, immuable (♩ = maximum 40)
Dim.

Flûte
Clarinete en la
Violon
Violoncelle
Violoncelle
Piano

1 m
4/4
4
4
4
4

mf
f
mf
f
mf
f

Sort. Ped.

Jusqu' à la fin

Fl.
Cl. en la
Vi.
Vie.
Vibr.
Pno

3
1 2 3 4
1 2 3 4
1 2 3 4
1 2 3 4
1 2 3 4
1 2 3 4

mf
p
mf
p
mf
p
mf
p
mf
p
mf
p

Sort. Ped.

* commencer les groupes de petites notes toujours sur le temps

Fl.

Cl. en Bb

VI.

Vcl.

Vibr.

Pno

Sost. Ped.....

20

Fl.

Cl. en Bb

VI.

Vcl.

Vibr.

Pno

Sost. Ped.

Пример 28: С. Слонимский «Концерт для симфонического оркестра, трех электрогитар и солирующих инструментов»

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes parts for Clarinet (CL), Saxophone I (Sax. I.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr-be), Jazz Bell, Piano (P-no), Oboe I (oboi I), Clarinet II (Cl. II), and Clarinet III (Cl. III). The bottom section includes parts for Saxophone I (Sax. I.), Jazz Bell, Piano (P-no), Oboe I (oboi I), Clarinet II (Cl. II), and Clarinet III (Cl. III). The Piano part features a wavy line indicating improvisation. The Saxophone I part in the bottom section includes a box with the text "Сольфеджио" and "B♭7 Improv." followed by chord symbols D, A, and F#7. The Jazz Bell, Piano, Oboe I, Clarinet II, and Clarinet III parts in the bottom section include various chord symbols and improvisation markings.

* В такте 5 могут быть две или несколько клавиатур — но устранено действие импровизаторов. Третьей или четвертой инструментами исполняется. Сигнатура 1 и 1 клавиатура одновременно играют тему, а в последующей — свободно импровизируют на эту тему.
 * In measure 5 two or several staves are readable (up to the solo/improvisation direction). The figure part of the cadence is determined by the soloists. The first guitarist (figure 1) variably depicts the theme and then it freely improvises on this theme.

Sax. I. A A_m G O_m E_b¹

Jazz ball.

P-no

I

Guil. II

III

G G_m F F F O A

F F_m E^b E^b F G

F F_m E^b E^b F O

F F_m E^b E^b F O

F F D G A F G A

E^b E^b C F G E^b F O

E^b E^b C F G E^b F G

E^b E^b C F O E^b F G

Пример 29: С. Слонимский «Концерт для симфонического оркестра, трех электрогитар в солирующих инструментах»

The musical score is presented in two systems. The first system includes parts for Sax. I, Tr-ne III, Tuba, Guit. II, and Archi. The second system includes parts for Sax. I, Archi, Tromba, Sax. I, Tr-ne III, Tuba, Guit. I, and Archi. The score contains various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'Solo' and 'Impetoso'. There are also boxed numbers 18 and 19 in the score.

* В тактах 1—4 фигуры 18 электрогитары играют одну из двух предложенных фигур (альтернатива или тремоло).
 * In bars 1—4 of Figure 18 the electrician chooses one of two suggested riffs (allegretto or tremolando).

Переводы со старонемецкого

2. СЛАВЬСЯ, МАРИЯ...

Слова неизвестного поэта

Перевод Н. ГРЕБЕЛНОЙ

А (пассаж #)

Tempo

Liuto

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной партии (Tempo) и партии лиры (Liuto). Музыка записана на пяти линейках. В начале вокальной партии есть метр 1 и динамик f. В начале лирической партии есть метр 2. Текст песни: Славься, Мари-я, ро-дой без тер-ней ше-ть. Пре-дья пре-ступ-но я род-но-е тво-е ди-ти! От-ве-ди е-го гнев от на-с. Славься, Мари-я, ра-ди на-го, кто спас кро-вью сво-е-ю нас, хле-б он-го-лов дай на-м, как при-

* Длительности импрессионного ритма
[различаются свободно, без точного отсчета]

- | | | | | |
|---------------------|--|-----------------------|--|------------------------|
| o — долгая нота | | — быстрые ноты | | — длинные паузы |
| o — полудолгая нота | | — пассаж с ускорением | | — полудолгая пауза |
| • — короткая нота | | — быстрый пассаж | | — короткая пауза |
| | | | | — очень короткая пауза |

Все знаки альтерации сохраняются внутри такта свободного строения.

Ю. СЕНСТИНА

Слова АРНАУТА ДАНИЭЛЯ
Перевод А. НАРМАНА

Andante a piacere

Tenore

o dolce tenore

cantabile

Liuto

f cantabile

1

2

Сле - гу - ю страсть, что

3

4

в серд - це вхо - дит, не вы - рвет ко - готь, не от -

5

6

ле - вят брит - ва лезв - ца, ко - то - рый по жью гу - бит

cantabile

7

8

ду - шу; та - ко - го вду - ть бы су - ко - ва - той

417

Пример 31: Б.Арапов Концерт для оркестра

Арапов Янисову

To Arvid Yanson

3

КОНЦЕРТ
ДЛЯ ОРКЕСТРА

CONCERTO
FOR ORCHESTRA

Б. АРАПОВ
B. ARAPOV
1988

INTRATA

Festivamente $\text{♩} = 100 (96)$

Maestoso $\text{♩} = 60 - 69$

Flauto piccolo

2 Flauti

2 Oboi

Corneo inglese

2 Clarinetti (B)

Clarinetto basso (B)

2 Fagotti

Contrafagotto

4 Corni (F)

3 Trombe (B)

3 Tromboni
e
Tuba

Timpani

Tamburo militare

Piatti

Frustra

Silofone

Piano

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Festivamente $\text{♩} = 100 (96)$ *div.*

Maestoso *col legno** $\text{♩} = 60 - 69$

*col legno**

*col legno**

*col legno**

*col legno**

* За подставкой по двум струнам.

Пример 32: Б.Арапов Концерт для оркестра

24

II poco a poco stringendo

Cl. basso
Fag.
Gr. c.
Tom-tom
Cello
Piano

FUGA
Allegro $\text{♩} = 84$ ($\text{♩} = 168$)

Cl. basso
Fag.
Gr. c.
Tom-tom

C. Ingi.
Cl.
Cl. basso
Fag.
Tr. m.
Gr. c.
Tom-tom

12

C. ingl.

Cl.

Fag.

Cor. I. II

T-ro m.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor. I. II

Tr-ba I

T-ro m.

Tom-tom

I con sord.

13

Ob.

Cl.

Fag.

Tr-ba I

Tom-tom

Sola con sord.

СЮИТА ЗЕРКАЛ

Вокальный цикл

Слова ФЕДЕРИКО ГАРСИА ЛОРКА
Words by FEDERICO GARCIA LORCA

MIRROR SUITE

Vocal Cycle

А. ВОЛКОНСКИЙ
A. VOLKONSKY

СИМВОЛ 1 SYMBOL

Moderato Poco meno mosso

Soprano solo
Храб, тог дор, мит тор, мн, ло в замкой ру, мо.

Flauto

Violino

Chitarra

Tamburo

Piatti
bamb. di legno

Organo piccolo
Moderato Poco meno mosso

Tempo 1

non sord. plex. arco pisa. b

Tr-10 sempre

Tempo 1

8

ВЕЛИКОЕ ЗЕРКАЛО 2 THE GREAT MIRROR

Allagro con spirito
ritardando poco a poco al fine

Soprano solo
 Мы из-за подзеркальем воли.

Flauto

Violino

Chitarra

Tamburo
senza corda bacch. di spugna
 покрыт (прикрытый дыном)

Organo
Allagro con spirito

allarg. portamento

-вим. Че - казю - ро - ду.боги О - сан - сал

Tro ord.

Recl
aperto
 (bacco di legno)

allarg.

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "и-и-о", "зерка", and "и-и.". Above the vocal line, there are markings "rit." and "piu.". The second and third staves are piano accompaniment. The fourth and fifth staves are piano accompaniment. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score consists of six staves. The top staff is a vocal line with lyrics: "Be" and "mi". Above the vocal line, there is a marking "a tempo". The second and third staves are piano accompaniment. The fourth staff is a piano accompaniment with a marking "arco". The fifth and sixth staves are piano accompaniment. The system concludes with a double bar line.

ОТРАЖЕНИЕ 3 REFLECTION

Andantino

Soprano solo *p* *ad libitum*
Донь...а жу...на. (Что же это, другъ разбавляе?)

Flauto *p*

Violino *pizz.* *p*

Chitarra *p*

Platti *bacch. molle* *p*

Organo **Andantino**

rit. **Poco meno mosso** **Tempo I**
Нер. Ка.

arco non vibr. *fff* *p*

rit. **Poco meno mosso** **Tempo I**

ЛУЧИ 4 RAYS

Presto

Soprano solo

Flauto

Violino

Chitarra

Все го луц

лшь го ор.

Врат, от крой

ад lib.

объ лшь л. Бог посередки.

U 1405 K

СИМФОНИЗМ 6 SYNTONY

Vivo

Soprano solo

Flauto

Violino

Chitarra

Triangolo

Organo

p *leggiero*

p *leggiero*

p *leggiero*

p *leggiero*

p *leggiero*

p *leggiero*

p quasi campanelli

Ко - ло - ко - лья - чи - ни зо - ло - ты - е.

Па - ро - ло в ни - де дра - го - на.

ppp f *p*

НАЧАЛО 8 BEGINNING

Moderato con moto

p sempre

Soprano solo

А - дам и Е - ва.

piu.

Violino

Chitarra

Tamburo

senza corda (no obodny) *meno* *o(crd.)*

Organo

Moderato con moto

p sempre

sforzato ma non troppo forte

meno f

Знаю - те - вы .

св - толь раз - бил на ос - ти

Пример 38:

2. Sounds of Bones and Flutes [Trio]

7 in 13 Delicate and somewhat mechanical [$\text{♩} = 88$]

The musical score is for a Trio in 7/13, titled "Sounds of Bones and Flutes". The tempo is marked as "Delicate and somewhat mechanical" with a quarter note equal to 88 beats per minute. The score is divided into two systems. The first system features three staves: Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), and Violoncello (V. C.). The V. I. part begins with a *col legno battuto* section, followed by a *quasi Tibetan Prayer Stones* section with *(Sempre) (sul G) (gliss.)* and *(pizz.)* markings. The V. II. part includes *pp*, *(throw bow)*, and *pizz.* markings. The V. C. part starts with *arco fz* and *pp*, then *p*, and ends with *mf* and *arco*. The second system continues the V. I. part with *whisper (stacc.)* and *(gliss.)* markings, and a *col legno tratto* section with *(Sempre) (sul G)* and *mp* markings. The V. II. part features a *col legno modo ord.* section with *(sul G-D)* and *mp* markings, and includes the vocal-like text "Ka-to-ka to-ka to-ka to-ka to-ka!". The V. C. part continues with *mf* and *arco* markings.

Налоговая льгота — Общероссийский классификатор продукции
ОК 005-93, т. 2; 95 3005 — учебная литература

Подписано в печать 27.04.2007. Формат 60X84/16.
Усл. печ. л. 11,0. Уч.-изд. л. 11,0. Тираж 100. Заказ 200.

Отпечатано с готового оригинал-макета, предоставленного автором,
в типографии Издательства Политехнического университета.
195251, Санкт-Петербург, Политехническая ул., 29.