

Сборник 54

**МУЗЫКА XX ВЕКА**  
**ВОПРОСЫ ИСТОРИИ, ТЕОРИИ,**  
**ЭСТЕТИКИ**

*Материалы научной конференции*

•

Москва  
2005

Научные редакторы:

*В. С. Ценова, доктор искусствоведения, профессор,*

*М. В. Переверзева*

**Музыка XX века. Вопросы истории, теории, эстетики:** Материалы научной конференции / Науч. ред. В. С. Ценова, М. В. Переверзева. — М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2005. 104 с., нот., ил. — (Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 54).

В сборнике представлены материалы научной конференции «Аспирантские чтения», состоявшейся 25 марта 2004 года. Он содержит тексты докладов аспирантов Московской государственной консерватории, посвященных различным проблемам русской и зарубежной музыки XX столетия.

Издание адресовано музыковедам, исполнителям и всем интересующимся историей, теорией и эстетикой современной музыкальной культуры.

*В оформлении обложки использован фрагмент фортепианной партии Концерта для фортепиано и оркестра Джона Кейджа.*

ISBN 5 — 89598 — 157 — 7

© Московская консерватория  
им. П. И. Чайковского, 2005

© Коллектив авторов, 2005

## МЕТРОТЕКТОНИЗМ ПОСЛЕ КОНЮСА (МЕТРОТЕКТОНИЧЕСКИЕ ФОРМЫ В МУЗЫКЕ XX ВЕКА)

---

Метротектонизм — теория музыкальной формы, выдвинутая и разработанная в первой трети XX века выдающимся русским композитором и музыкальным теоретиком Георгием Эдуардовичем Конюсом (1862 — 1933). После смерти ученого эта теория, не найдя себе применения, была забыта. В настоящее время почти невозможно применять метротектонизм в том целостном виде, как его использовал Конюс. Но отдельно взятые положения этого учения сейчас обретают новую жизнь и бесспорно могут иметь практическое применение в анализе музыки XX века.

Попытка найти метротектонические формы<sup>1</sup> в современной музыке, на первый взгляд, может показаться необоснованной, так как взгляды Конюса на развитие музыкального искусства были весьма консервативны. В своем «Биографическом очерке» он не без горечи писал: «Современности, тщаясь отыскать требуемую от нее идеологическими вожаками "новизну" преимущественно ценой нарушения ранее созданных эстетических ценностей, совсем не по пути с музыкальными авторами, впитавшими в себя культуру прошлых эпох и дорожащими теми ее художественными заветами, которым присуща вневременная значительность. Так же как авторам, дорожащим прошлым, не по пути с новаторами, выдающими или принимающими отрицание прежней музыкальной техники за народившуюся якобы новую»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Конюс понимал метротектонизм как концепцию анализа музыкальных форм, альтернативную существующей системе и призванную полностью заменить традиционный анализ. Чтобы избежать путаницы с современной терминологией, оговорим, что под понятием *метротектонические формы* в данной статье подразумеваются музыкальные формы в конюсовском понимании, то есть формы, найденные в произведении в результате его анализа метротектоническим методом.

<sup>2</sup> Конюс Г. Э. Биографический очерк // Георгий Эдуардович Конюс: Материалы, воспоминания, письма. 1862–1933 / При участии Н. Г. Конюс. Сост., вступ. ст. и примеч. Л. А. Кожевниковой. М., 1988. С. 27.

Тем не менее, несмотря на неприятие Конюсом новых музыкальных техник начала века, мы можем говорить о существовании метротектонизма после Конюса и даже об актуальности этой теории для нашего времени. Более того, применение метротектонического метода к некоторым сочинениям XX столетия парадоксальным образом кажется более целесообразным, чем к музыке, анализируемой самим Конюсом, то есть к произведениям эпохи барокко, классицизма и романтизма.

Так, в 80-е годы появился весьма интересный метротектонический анализ кантаты А. Шнитке «История доктора Иоганна Фауста» (1983), сделанный московским музыковедом И. Я. Рыжкиным<sup>3</sup>. Он обнаружил в кантате принцип симметрии, действующий как на уровне целого произведения, так и в каждом из шести выделенных им разделов. Взгляд Рыжкина на форму кантаты был согласован с композитором и, по словам исследователя, одобрен им, правда, с оговоркой, что не исключены и другие подходы к анализу сочинения. Эта оговорка нисколько не противоречит теории метротектонизма, как раз подразумевающей параллельное сосуществование в одном произведении метротектонической формы наравне с какой-либо другой формой.

Все же, говоря о метротектонизме в музыке XX века, имеются в виду, прежде всего, не интуитивно возникающие формы, не осознаваемые композитором (о которых говорит Конюс в отношении произведений барокко и классико-романтической эпохи), не формы, найденные исследователем уже *post factum* (как в анализе Рыжкина), а формы, сознательно организованные по какому-либо закону, близкому теории Конюса.

При вдумчивом анализе теория метротектонизма содержит положения, опередившие свое время и оказавшиеся созвучными новым теориям композиции XX века. Рассмотрим их.

Самое общее и, пожалуй, самое глубокое открытие Конюса — понимание музыкальной формы как формы временной. «Форма есть деление сочинения во времени», — пишет Конюс<sup>4</sup>. Конюс был первым музыкантом-теоретиком, который указал на временную при-

<sup>3</sup> Рыжкин И. Я. Оперно-симфоническое воплощение мифа в «Истории Доктора Иоганна Фауста» Альфреда Шнитке // Советская музыка: проблемы симфонизма и музыкального театра / Отв. ред. и сост. Е. Е. Дурандина. М., 1988. С. 23–48. (Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 96).

<sup>4</sup> Конюс Г. Э. Музыкальная форма и ее анализ (с демонстрацией I части Первой симфонии Бетховена). Доклад, читанный на очередном собрании Научно-музыкального общества. Рукопись. 1903 // ГЦММК им. М. И. Глинки. Ф. 62. № 160. С. 3.

роду музыкальной формы, на ее связь с онтологическим временем, расширив тем самым рамки традиционного понятия формы. В широком смысле, музыкальная форма — это распределение материала во времени; в целом понятие музыкальной формы не предполагает никакой конкретной схемы.

Во второй половине прошедшего столетия композиторы предложили много теорий и способов организации музыкального времени. Достаточно вспомнить концепции О. Мессиана, К. Штокхаузена, алеаторическую технику В. Лютославского, принцип сериализма. Конечный результат этих теорий всегда разный и часто не согласуется с другими положениями учения Конюса. Понимание же музыкальной формы как формы временной — самое общее, что есть между метротектонизмом и музыкальными формами второго авангарда.

Другое, не менее важное и перспективное положение метротектонизма касается способа членения музыкального материала. Критериями деления музыкального произведения на части служат, по Конюсу, так называемые *элементы общности и различия*. В качестве таковых могут выступать «мелодия и ее расчленения, динамика, тембр, ритм, тональность, гармония (смена аккордов, модуляция, каденция, фигурация), контрапункт, момент вступления темы, ее продолжительность, момент ее умолкания, инструментовка, способы изложения, регистровка и т. д. и т. д. <...> Сюда же следует присоединить сходство и единство, контраст и различие, повторенность содержания, смену содержания, аналогические моменты, возможность наложения, секвентность, вариацию, соответствие, равенство и неравенство протяжений, периодичность и целый ряд других отвлеченных понятий, являющихся также на помощь композитору для образования построений»<sup>5</sup>.

Таким образом, метротектоническое членение осуществляется не на основании музыкальной логики (гармонической и метрической), а на основании критериев, воспринимаемых непосредственно — динамики, фактуры, тембра и т. п. Все эти критерии можно было бы объединить одним понятием — *формы движения*. Естественно, что в классических формах логика гармонических построений и каденций настолько убедительна для трактовки формы, что привлечение других элементов не вызвало одобрения ни у кого из современников Конюса. В музыке, где нет классической тональности, нет системы периодов и каденций, формообразующая роль переходит к упомянутым *формам движения*, любой из которых может стать формо-

<sup>5</sup> Конюс Г. Э. Музыкальная форма и ее анализ. С. 13.

образующим. Тогда предложение Конюса расчленять форму по динамике или фактуре оказывается современным и актуальным.

Остановимся еще на одном положении метротектонизма. В уже цитированной работе Конюс писал: «Граневым моментом между построениями является всегда грузный момент (математическая точка вступления первой доли) грузного такта»<sup>6</sup>. Это значит, что метротектоническое расчленение должно производиться по сильным долям. «Строительным кирпичом» в теории метротектонизма является не мотив, имеющий ямбическое строение, а именно такт с хореическим или дактилическим метром. Начало нового «такта высшего порядка» (термин Конюса), объединившего на основании элементов общности несколько простых тактов, Конюс связывал с проявлением творческой инициативы композитора.

Аналог конюсовской трактовки тактовой черты как начала нового творческого импульса можно найти в *теории тропов* австрийского композитора и теоретика Йозефа Хауэра (1883 – 1959), разработанной в 20-е годы. Система Хауэра (наряду с додекафонией А. Шёнберга) представляет собой вариант ладовой организации на основе неповторяющихся двенадцати высот хроматической гаммы. Из всего многообразия комбинаций двенадцати звуков Хауэр выделил 44 варианта, назвав их тропами. Каждый троп — своеобразная мелодия, обладающая определенным характером и настроением и определяющая главный образ основанной на этом тропе пьесы.

Идея нового формообразования, отличного от классического, заложена в этой теории изначально. Троп является не только материалом для звуковысотной «постройки» произведения, но и главным формообразующим элементом. Согласно учению Хауэра, очередной троповый вариант должен обязательно начинаться с первой доли такта. Тактовая сетка в системе Хауэра не преследует цели создать иерархию метрических акцентов. По этой причине тактовый размер при ключе не выставляется, хотя он всегда очевиден и почти всегда стабилен. Тактовая черта для Хауэра — только граница, отделяющая разные проведения тропов. Смена тропы или его высотного положения — это своеобразное проявление творческой инициативы. Таким образом, у Хауэра так же, как у Конюса, именно такт — от черты до черты — становится строительной единицей произведения.

Каждый троп разделен Хауэром на два шестизвучных сегмента, что дает дополнительные возможности для мелодических преобразований. Распределение двух половин тропы на два такта в хауэровской системе неизбежно приводит к двутаковой периодичности.

<sup>6</sup> Конюс Г. Э. К вопросу о музыкальном зодчестве. Рукопись. 1914 // ГЦММК им. М. И. Глинки. Ф. 62. № 85. С. 2.

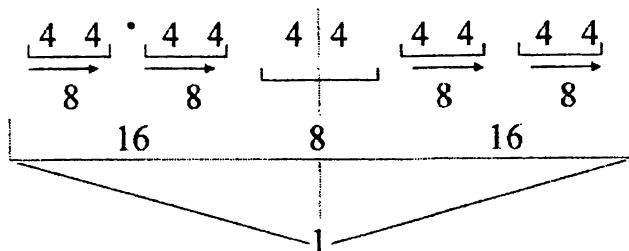
Эти двутакты можно сравнить с «тактами высшего порядка» Коппуса. А отмечаемая австрийским теоретиком та или иная закономерность в чередовании троповых вариантов от разных звуков или фактурно-тематическое оформление тропов, как правило, приводит к периодичности в группировке двутактов, образующих еще более крупные построения.

Роль такта как строительной единицы в сочинениях самого Хауэра неизменно сочетается с присутствием в них той или иной музыкальной формы в классическом понимании, хотя использование им традиционных форм весьма условно из-за отсутствия классической тональности и гармонически ясных кадансов. Таким образом, законы классического формообразования в музыке Хауэра сосуществуют с системой членения по тактовым группам, что тоже не противоречит метротектонизму.

Яркий пример двойственности формообразования — цикл «Фортепианные пьесы с надписями из стихов Фр. Гёльдерлина» ор. 25 (1924), в котором все пьесы написаны в достаточно ясных песенных формах и использован принцип сочинения с помощью тропов. Специфика гармонического мышления Хауэра проявилась еще в одном плане, что отразилось на форме рассматриваемых миниатюр. Не решаясь окончательно порвать с классической тональной системой, композитор все пьесы завершает консонирующим трезвучием. Заключительные такты пьес контрастируют основному музыкальному материалу и гармонически, и тематически, и фактурно. Не менее важно и то, что эти заключения нарушают метрическую квадратность. Формообразующую роль такого гармонического, метрического и фактурного контраста в конце небольшой пьесы трудно объяснить с позиции традиционной теории. Зато в метротектонизме такой случай имеет точное наименование — «шпиль», присутствующий в произведении сверх симметричной постройки.

Пятая пьеса из названного цикла построена на тропе № 31. Даже поверхностный взгляд на пьесу выдает ее трехчастное строение. Метротектоническая форма этой пьесы представлена на схеме 1 (см. также пример 1 в конце статьи).

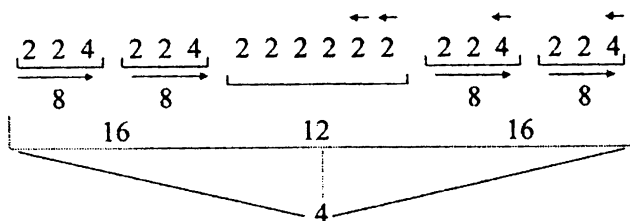
Схема 1.



Пользуясь терминологией Конюса, «строительная клетка» данной миниатюры будет соответствовать двухчетвертному такту. Поэтому первые два такта на  $\frac{4}{4}$  и подобные им такты, образованные арпеджированными аккордами половинными длительностями, обозначены как четыре «строительные клетки». Вторые четырехтакты отмечены сменой фактуры с включением восьмых. В середине появляются пассажи шестнадцатыми.

На схеме 2 (см. также пример 2) приведена метротектоническая форма пьесы № 8 из того же опуса<sup>7</sup>.

Схема 2.



Шестнадцатитакты крайних разделов этой пьесы соответствуют «двухчастному периоду» в терминологии Конюса. «Период» в теории Конюса — это «музыкальное целое, сходные или аналогичные части которого содержат элементы противоположения»<sup>8</sup>. Период в метротектонизме не подразумевает ни кадансов, ни определенного гармонического и масштабного строения. Главное его свойство — *противоположение*, то есть масштабное соответствие частей и та или иная симметрия, что мы и видим в данном случае. Конечно, с определенной долей условности, учитывая отсутствие тональных функций, шестнадцатитакты можно было бы назвать и периодами из двух предложений повторного строения в общепринятом значении. Но степень условности здесь как раз соответствует тому, что отличает период в представлении Конюса от понимания этого термина, например, Х. Риманом.

В пьесе ор. 25 № 8 каждый восьмитакт внутри себя делится на два двутакта и один четырехтакт, соответствующие трем проведениям тропа. Середина, совершенно определенно развивающего типа, основана на первом элементе (двутакте), повторенном шесть раз.

<sup>7</sup> Маленькие стрелки над двутактами и четырехтактами означают проведение тропа № 15 в прямом движении. Все остальное — в ракоходе. Большие стрелки над восьмитактами указывают на метрическую периодичность.

<sup>8</sup> Конюс Г. Э. Периоды музыкальной речи. Пособие к изучению их разновидностей. Рукопись // ГЦММК им. М. И. Глинки. Ф. 62. № 84. С. VII.



Приведем еще несколько примеров, подтверждающих актуальность метротектонизма.

Предвосхищение Конюсом новых способов формообразования и значительной степени связано с разработанным им понятием музыкальной симметрии. Пожалуй, в эпоху Нового времени Конюс был одним из первых, кто осмелился противопоставить симметрии, которая понимается в традиционной теории как периодичность, зеркальную симметрию, аналогичную симметрии в пространственных искусствах, в частности в архитектуре.

Идею Конюса о возможности использования общих законов формообразования для музыки и архитектуры подтверждает, например, сочинение И. Стравинского «Canticum sacrum» (1955), предназначенное для исполнения в венецианском соборе Святого Марка. Пятиглавие собора отражено композитором в пятичастной симметричной структуре сочинения. Кроме того, центральный раздел средней части также имеет пять фрагментов. По мнению М. Друскина, композиция «Canticum» в графическом изображении будет конусообразной, «но в большом конусе, в высшей его точке (то есть в третьей части), содержится, как шкатулка в шкатулке, еще один малый конус. Так в архитектонике произведения символизирована архитектура собора»<sup>9</sup>.

Мнение Конюса о том, что композитор лишь в первой половине произведения творит свободно, а потом лишь повторяет уже написанные формы, находит подтверждение в ракоходных формах, вроде фути in F Хиндемита из цикла «Ludus tonalis» (1942), с одной лишь оговоркой, что зеркальная симметрия таких сочинений не произвольная, а сознательно сконструированная композитором.

Большое значение пространственная симметрия приобрела у А. Веберна. Ю. Н. Холопов и В. Н. Холопова отмечают среди его форм так называемые «осевые» формы, то есть формы, имеющие ярко выраженный центр, ось симметрии. Большинство форм Веберна несерийного периода творчества обладают осевым равновесием — от необязательно точной осевой пропорции до строгой осевой формы<sup>10</sup>. Так же, как и метротектонические формы, осевые формы в пьесах Веберна сочетаются с другими формами.

Важную роль принцип зеркальной симметрии играет в сочинениях, написанных в серийной и сериальной техниках. В этом случае зеркальность, подобная пространственной, может присутствовать и в звуковысотных отношениях, и в проведениях серийных

<sup>9</sup> Друскин М. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. Л., 1979. С. 190.

<sup>10</sup> См: Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Музыка Веберна. М., 1999. С. 61.

рядов, и в ритме, и в форме целого. Непосредственную аналогию с метротектонизмом имеет лишь последний случай, когда симметрия крупных построений берет на себя формообразующую функцию в масштабе целого произведения или его части.

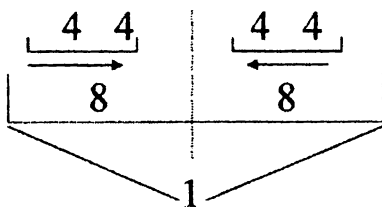
В вокальном цикле А. Волконского «Сюита зеркал» (1960) симметрия иногда проецируется на форму песни в целом. Например, форму второй песни «Отражения» можно представить в виде метротектонической схемы. Четыре раздела формы соединены однотактовыми связками. Первые три раздела имеют свою ось симметрии:

Схема 3.

$$\begin{array}{c}
 3+4 \\
 1 \\
 2+2 \\
 1 \\
 1+1 \\
 1
 \end{array}$$

Четвертая песня «Лучи» состоит из двух разделов, причем второй является ракоходом первого. Таким образом, здесь присутствует точная ритмическая и метрическая симметрия. Каждый из восьмитактов, включающих по два проведения серийного ряда, в свою очередь состоит из двух фраз по четыре такта. Завершается вся пьеса «шпилом» — многозначительной паузой:

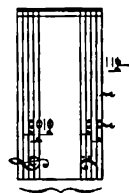
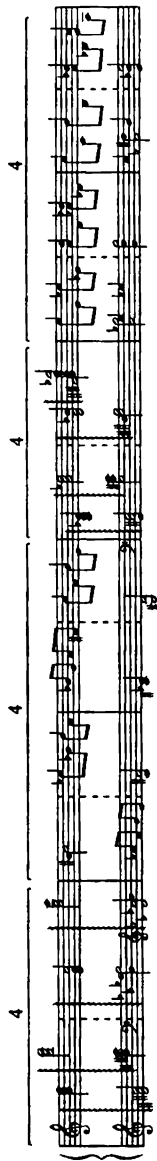
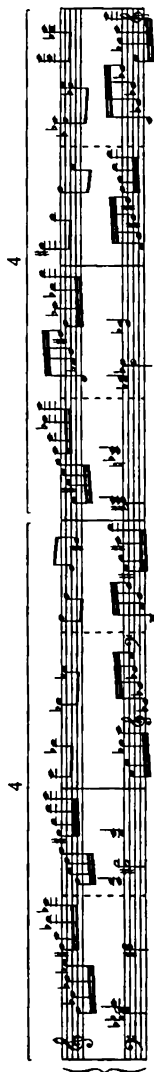
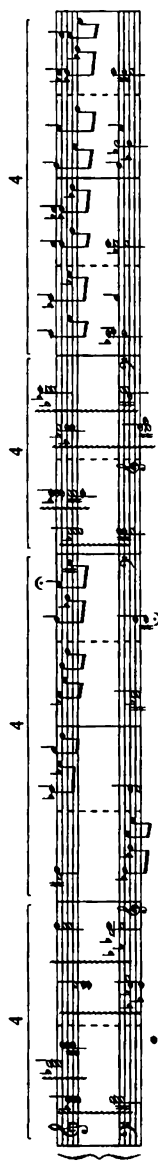
Схема 4.



Подведем некоторые итоги. С высоты XXI века метротектонизм уже не кажется наивной теорией. Возможно, сам Конюс до конца не осознавал перспективности своих открытий именно в отношении анализа авангардной музыки. Его концепция музыкальной формы, встреченная в штыки в первые десятилетия прошлого столетия, оказалась глубоко продуманной и небезосновательной, отозвавшись в формах музыки нашего времени.

# Пример 1.

Й. Хауэр. Ор. 25 № 5. Метротектонический анализ



Й. Хауэр. Ор. 25 № 8. Метротектонический анализ

The first system of musical notation for 'The Bird Song' consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a single note, a half note G4, which is tied to the lower staff. The lower staff is a bass clef with a key signature of one flat (B-flat). It contains a single note, a half note G3, which is tied to the upper staff. The two staves are connected by a brace on the left side.

## КАНОНЫ АНТОНА ВЕБЕРНА СКВОЗЬ ПРИЗМУ МУЗЫКАЛЬНО-ЭСТЕТИЧЕСКИХ ВЗГЛЯДОВ ТЕОДОРА АДОРНО

---

В произведениях Антона Веберна (1883 – 1945) музыкальная форма канона имеет первостепенное значение. Первые опыты исследования творческого наследия Веберна принадлежат выдающемуся немецкому философу и музыковеду XX века Теодору Адорно (1903 – 1969) — апологету нововенской композиторской школы, многие высказывания которого получили широкое распространение в веберноведении<sup>1</sup>. В отечественном музыкознании каноны Веберна до сих пор не рассматривались сквозь призму музыкально-эстетических взглядов Адорно. Это и послужило отправным моментом для написания настоящей статьи. В ней мы опирались как на работы Адорно, так и на отечественную литературу о Веберне<sup>2</sup>, а также на музыковедческие труды самого композитора.

---

<sup>1</sup> На русский язык переведена лишь небольшая часть огромного литературного наследия Теодора Адорно. Тексты о Веберне приводятся по изданиям: *Адорно Т. Антон фон Веберн // Адорно Т. Избранное: Социология музыки.* М.; СПб., 1999; *Адорно Т. Философия новой музыки.* М., 2001.

<sup>2</sup> Из фундаментальных отечественных трудов, включающих исследование канонов Веберна, прежде всего, следует назвать две монографии: *Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество.* М., 1984; *Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Музыка Веберна.* М., 1999. Отдельные аспекты канонической техники Веберна рассматривались в ряде статей: *Денисов Э. Вариации ор. 27 для фортепиано А. Веберна // Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники.* М., 1986. С. 168–206; *Смирнов Д. О Симфонии Веберна ор. 21 // «И свет во тьме светит». О музыке Антона Веберна. 1945–1995 / Сост. Ю. Н. Холопов.* М., 1998. С. 97–116. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 21); *Сниткова И. Веберн. Симфония ор. 21: «лирическая» или «символическая» геометрия? // Там же.* С. 117–134; *Попеляш Л. Своеобразие имитационно-канонической техники в поздних сочинениях А. Веберна // Теоретические проблемы полифонии / Отв. ред. Л. В. Попеляш.* М., 1980. С. 132–160. (Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 52). Представляет интерес также работа *Печёнкиной Е. В. Каноны Антона фон Веберна. Дипломная работа ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова / Науч. рук. Т. Н. Дубравская.* М., 2001. Автор последней работы ограничивается рассмотрением избранных сочинений композитора.

Где находятся истоки канонов Веберна? Образцы, на которые ориентировался композитор, хорошо известны. Это нидерландцы, И. С. Бах, И. Брамс. Веберн был учеником Арнольда Шёнберга и воспринял многие эстетические установки последнего. В сфере полифонии поиски австрийских композиторов велись в одном направлении, но результаты оказались различными, начиная хотя бы с того, что у Веберна, по выражению Адорно, «над всем властвует один, как бы изолированный аспект музыки его учителя Шёнберга, аспект крайней концентрации, доведенной до самых последних пределов»<sup>3</sup>.

В одной из лекций 1933 года Веберн высказал важную мысль: «Мы живем в век полифонического метода и наша композиционная техника имеет очень много общего с методом нидерландцев XVI века — но, разумеется, с добавлением всего того, что было завоевано в процессе освоения гармонических ресурсов»<sup>4</sup>. Так Веберн, в прошлом автор диссертации о полифоническом искусстве нидерландского мастера Генриха Изака (1909), в 30-е годы утверждал свои эстетические воззрения и композиторский опыт.

Несомненно, теперь, к началу XXI века, эти слова приобрели более широкий смысл. Они, по существу, стали кредо не только нововенской школы, но и большинства композиторов XX века, оказавшихся в русле общей тенденции полифонизации музыкального пространства. И потому канон, как одно из частных ее проявлений, вновь получил те же права, что и в искусстве XVI века. Причем в творчестве отдельных композиторов он занял положение не просто ведущего жанра, или типа письма, или технического приема, а некоего «феномена», способного к «самовыражению» в разных условиях. Поэтому Веберна можно назвать «жрецом канона», реализовавшего с его помощью в своих сочинениях «идею симметричного равновесия в музыке»<sup>5</sup>.

Наиболее точное описание полифонической ткани канонов Веберна находим в статье Л. Попеляш: «Каноны Веберна прежде всего удивляют необычайной свободой рисунка составляющих линий, причудливо изломанных и расчлененных паузами, разбросанных в большом диапазоне, изобилующих скачками и почти игнорирующих плавное поступенное движение. Не менее характерна и многоголосная пуантилистическая фактура, которую образуют столь оригинальные составляющие компоненты. В ней также непривычна разбросанность диапазона, значительная расчлененность паузами или

<sup>3</sup> Адорно Т. Антон фон Веберн // Адорно Т. Избранное: Социология музыки. С. 191.

<sup>4</sup> Веберн А. Лекции о музыке. Письма. М., 1975. С. 30.

<sup>5</sup> Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Музыка Веберна. С. 36.

дискретность, постоянная изменчивость»<sup>6</sup>. Именно пуантилизм и отличает мелодико-интонационный стиль автора от его современников.

Канонические структуры у Веберна как бы «рассыпаны по полю» его наследия от первого к последнему опусу. Это также своего рода «пуантилистическая линия», переходящая в сквозную — ор. 1, 2, 5, 12, 15, 16, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31. В данной работе мы ограничимся описанием наиболее важных моментов в сочинениях различных периодов творчества и попытаемся наметить главные тенденции канонического стиля серийного периода Веберна на примере Струнного трио ор. 20 и Симфонии ор. 21.

В нашей систематике канонов воспользуемся делением по композиционным методам и периодам творчества<sup>7</sup>:

- каноны в условиях тональности — 1908 (ор. 1 — 2);
- каноны в условиях атональности — 1909 — 1924 (ор. 5 — 16);
- каноны в условиях додекафонии и серийной музыки — 1927 — 1943 (ор. 20 — 31).

Каноны в условиях тональности — это, прежде всего, фактурные каноны в их традиционном линейном изложении (Пассакалья для оркестра ор. 1, хор «Ускользя на легких челнах»<sup>8</sup> ор. 2). Как оркестровая, так и хоровая партитуры имеют свои особенности. На данном этапе Веберн еще не «очарован» каноническими структурами. В Пассакалье он ограничивается простейшими каноническими секвенциями, стреттными каноническими имитациями (стретты-каноны) и несложными канонами. Для него большую значимость имеет идея вариации, когда небольшие канонические фрагменты выступают как фон или средство развития тематического материала.

Переосмысление исторически сложившегося вариационного принципа происходит именно в творческой практике композиторов-нововенцев. По словам Адорно, «в музыке остатки прошлого зачастую превосходят по уровню достигнутое в определенный момент состояние техники. <...> Теперь же, в связи с разработкой тем, вариация начинает служить установлению универсальных, конкретных и несхематических связей»<sup>9</sup>. В музыке Веберна вариационность — одно

<sup>6</sup> Попеляш Л. Своеобразие имитационно-канонической техники в поздних сочинениях А. Веберна // Теоретические проблемы полифонии. С. 132. (Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 52).

<sup>7</sup> Эта систематика заимствована из третьей главы («Формы в музыке XX века») учебника музыкальной формы Т. С. Кюрегян (см. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков. М., 2003). Аналогичная систематика использована также в упоминавшейся выше работе Печёнкиной.

<sup>8</sup> Такое название принято в книге В. Н. и Ю. Н. Холоповых (см.: Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Антон Веберн. Жизнь и творчество. М., 1984). Буквальный перевод первых слов «Entflieht auf leichten Kähnen» — «Ускользайте на легких челнах».

<sup>9</sup> Адорно Т. Философия новой музыки. С. 113.

из основополагающих композиционных средств, появляющееся на разных структурных уровнях организации ткани как отражение «гётевского метаморфоза». Многостороннее раскрытие одной мысли, в качестве которой могут выступать тема в каноне, тема в фуге, двенадцатитоновый ряд — стержень достижений нововенской школы<sup>10</sup>.

Пассакалья ор. 1 Веберна, в широком смысле, стала тем «прарастением» (гётевским *Urpflanze*), от которого произросли такие шедевры, как вариации во II части Симфонии ор. 21, Вариации для фортепиано ор. 27, Вариации для оркестра ор. 30, а также различные вариационные композиции второго плана.

Внутри Пассакальи все выводится из двух важнейших тем («главной» и «побочной», по определению Веберна), развитие которых строится на постепенной динамизации фактуры средствами имитационной полифонии (каноны, каноны-стретты, звуковысотные и ритмические канонические секвенции).

Хор ор. 2, написанный в 1908 году, представляет пример иной трактовки канонической формы, выполненной в масштабе целого произведения. В том же году композитор неоднократно обращается к канону в вокальном жанре — особенно замечателен «канон со свободно-ритмической респостой»<sup>11</sup> в песне «Светлая ночь» (на стихи Р. Демеля).

Начиная с ор. 2 в творчество Веберна проникает тенденция символического истолкования словесного текста в музыкальной ткани. В рассматриваемом хоре стихотворный текст поэта-символиста Ст. Георге, с одной стороны, принял форму четырехголосного канона с терцово-секстовыми дублировками (удвоенные пропоста и респоста), а с другой — инспирировал рождение новой эстетики «парящей тональности». Символика слова «ускользайте» реализуется композитором в «колеблющемся»<sup>12</sup> (по определению Веберна) тональном движении (из тональности G-dur в «ускользающую» сферу атональности<sup>13</sup>).

По мнению Адорно, «благодаря искусному применению контрапункта», уже в этом каноне композитор подходит к основополага-

<sup>10</sup> См.: Веберн А. Лекции о музыке. Письма. С. 80.

<sup>11</sup> Термин В. Н. и Ю. Н. Холоповых. Эти авторы, в частности отмечают, что «канон совпадает с величиной куплета и проводится в каждом из трех куплетов». См.: Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Музыка Веберна. С. 98.

<sup>12</sup> Термин «колеблющаяся тональность» («*die schwebende Tonalität*» — нем.) впервые употреблен Веберном в лекции «Путь к новой музыке». См.: Веберн А. Лекции о музыке. Письма. С. 54.

<sup>13</sup> Помимо этого, символика слова реализуется в значении риторических фигур музыкального языка: на слове «*Tränen*» (слёзы) — интонация вздоха в т. 5. Нельзя также не отметить «парящего» характера мелодики хора в целом.



ющей для него идее «абсолютного лиризма»<sup>14</sup>. Действительно, конкретизация одного состояния (назовем его «ускользание») достигается полифоническими средствами. В рамках классически ясной трехчастности (a b a + кода) разворачивается большая каноническая структура, крайние части которой имеют черты двойного канона (тт. 1 — 8, 17 — 23 с интервалом вступления в один такт), а средний раздел формы — четырехголосный канон с небольшими интервальными расхождениями в имитировании (тт. 9 — 17, в полтакта).

В мелодике хора преобладают трехзвучные интонационные группы гемитонного происхождения — в полутонах это 1.3, 2.3, 1.2, 1.4 и их производные. Общая «интонационная среда» есть не что иное, как реализация идеи взаимосвязи, выведения композиции из единого источника (в данном случае — интонационного). Таким образом, композитор оказывается уже на подступах к серийной музыке.

Каноны в условиях «свободной атональности»<sup>15</sup> — следующий, более смелый шаг к серийности. Это, прежде всего, краткие фрагменты произведения, выполненные в канонической технике. Вследствие их максимальной лаконичности такие микромасштабные построения в «атональном» периоде творчества принято называть *микроканоны*. Адорно справедливо называл этот период творчества Веберна «периодом предельного сжатия музыки в малые формы»<sup>16</sup>.

Особый интерес представляют Пять пьес для струнного квартета ор. 5 (1909) в оркестровой редакции (1929). В них мы находим несколько эпизодов с вовлечением в музыкальную ткань микроканонических рисунков на фоне *луантилистического «холста»* (аккорды *pizzicato*). Уже в тт. 2 — 3 первой пьесы солирующие скрипки излагают мелодическую мысль, причем в виде бесконечного канона, который имеет редкие для традиционных имитаций показатели гармонического и временного интервала — вступление в нижнюю ноту (при стремительном движении).

<sup>14</sup> Адорно Т. Антон фон Веберн. С. 192, 195. Наряду с термином «абсолютный лиризм» Адорно ввел здесь понятие-синоним «лирическая конденсация».

<sup>15</sup> Термин «свободная атональность» широко используется исследователями. Адорно употреблял его для обозначения определенного периода в творчестве нововенцев (см.: Адорно Т. Философия новой музыки. С. 213). В современной науке, в частности у Ю. Н. Холопова, такое понятие включает разные структурные типы этого явления в гармонии и полифонии. К последней относятся мелодические формы структурной организации произведения (см.: Холопов Ю. Н. Об общих логических принципах современной гармонии // Музыка и современность. Вып. 8 / Ред.-сост. Д. В. Фришман. М., 1974. С. 229–277).

<sup>16</sup> Адорно Т. Антон фон Веберн. С. 196.

## 1.

Еще более краткий пример микроканонической имитации (однотакт) находится в пьесе № 3 (т. 4, первые скрипки и альты — канон в нижнюю ундециму, в одну восьмую на фоне *pizzicato* *Cis* виолончелей и контрабасов), также в очень подвижном темпе.

## 2.

Эти крохотные каноны-«бабочки» почти незаметно для слушателя проносятся в общем звуковом пространстве пяти завораживающих пьес. Они могут напомнить россыпь мельчайших драгоценных камней, инкрустированных внутрь миниатюрного ювелирного украшения. В этой связи Адорно отмечает у Веберна «технику ювелирной работы с мотивами в первых миниатюрах»<sup>17</sup>.

Таким образом, из пяти пьес только первая и третья насыщены микроканоническими, имитационными эпизодами в чередовании с гомофонной фактурой, что, прежде всего, свидетельствует об исторической преемственности: полифонизация гомофонной фактуры имеет определенный, сложившийся ко времени Веберна, структурный тип так называемой «большой полифонической формы» (термин В. В. Протопопова).

<sup>17</sup> Там же. С. 199.

В драматургии имитационных и канонических структур, с одной стороны, обнаруживается принцип *интонационного «распада»* посредством постепенного «исчезновения» звуков имитационной группы с последующей сменой полифонической фактуры на гомофонную (например, № 1 — тт. 15 — 16, 24). С другой стороны, в них заметен принцип *интонационного «прорастания»*. Последний ювелирно выполнен в пьесе № 3 (тт. 12 — 13).

В условиях «свободной атональности» у Веберна также появляется особый интерес к *пространственным конфигурациям имитирования*. В оркестровой редакции «Пяти пьес» ор. 5 приобретает важность такой графический рисунок микроимитаций, который имеет сходство с формой горизонтальных витков спирали. Приведем здесь рисунки по порядку вступления голосов вместе с нотными примерами из оркестровой редакции.

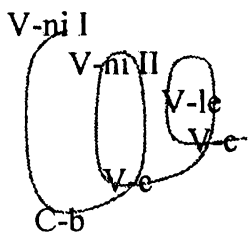
### 3 а.

В № 1 — тт. 13 — 15

The image displays a musical score for measures 13, 14, and 15 of the first piece of Schoenberg's 'Five Pieces for Orchestra', Op. 5. The score is written for various instruments and voices, including Violini I and II (soli and divisi), Viola, and various vocal parts (V-c solo, V-c altri). The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *ppp*, and *pppp*. Performance instructions like *pizz* (pizzicato) and *tutti* are also present. On the left side of the score, there are handwritten annotations in Russian that identify the parts: V-ni I soli, V-ni I div., V-ni II div., V-ni II, V-le div., V-c solo, V-c altri div., V-c, and V-c altri. The score is organized into measures 13, 14, and 15, with a key signature of one flat and a 4/4 time signature.

36.

В № 3 — тт. 7—8



7 8

V-ni I *arco* *ff*

V-ni II *arco* *f*

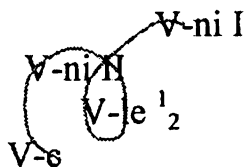
V-le *p*

V-c. div. *p*

C-b. *ff*

3 в.

тт. 10—12



10 11 12

V-ni I *pizz.* *p*

V-ni II *pizz.* *ppp*

V-le div. *pp*

V-c. unis. *pizz.* *ppp*

В связи с этими примерами интересно высказывание Адорно: «Закон формы его (Веберна. — Е. И.) творчества на всех ступенях развития — сморщивание, съезживание: в первый день творения его сочинения являются такими, каким в конце концов явится содер-

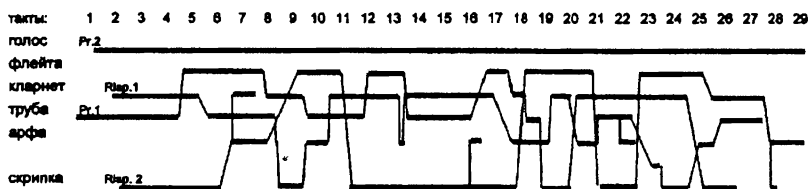
жание музыки, тем, что, может быть, останется от музыки в итоге исторического процесса»<sup>18</sup>.

Такие ювелирные изыскания в области имитационной фактуры становятся неотъемлемой частью последующего периода серийной «геометрии», как бы мультиплицируемой на разных направлениях музыкального пространства.

Но, прежде чем перейти на новый уровень эволюции, необходимо сказать еще об одном важном открытии Веберна в сфере канона — так называемой *Klangfarbenmelodie* (тембровой мелодии — нем.). Этот звуковой феномен был впервые применен Шёнбергом, им же введен термин. «В строгом смысле под тембровой мелодией подразумевается изменение тембра при сохранении высоты звука; также — смена тембра во время звучания мотива» (так поясняют этот термин В. Н. и Ю. Н. Холоповы)<sup>19</sup>. Вслед за своим учителем, Веберн приходит к собственной трактовке тембровой мелодии, наделяя ее большей плотностью звукового содержания. Примером может служить *двойной канон в обращении* (Doppelcanon in motu contrario) в песне «Иди, о душа» ор. 15 № 5 (на слова П. Розеггепа).

Состав инструментального ансамбля с голосом позволяет располагать линии двойного канона иначе. При этом музыкант уподобляется художнику-графику.

### Схема 1.



Начиная с этого произведения, канонические структуры Веберна перестают быть «скучными» в своей прямой направленности (имея в виду фиксацию фактурного положения линий канона)<sup>20</sup>. В песне ор. 15 № 5 на фоне вокальной линии (пропоста 2) фактура остальных трех голосов двойного канона представлена разными тембровыми красками в не-линейном графике имитирования. В этом опусе Веберн намечает «эстетические контуры» последующих канонических структур в их непредсказуемом графическом оформ-

<sup>18</sup> Там же. С. 194.

<sup>19</sup> Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Музыка Веберна. С. 115.

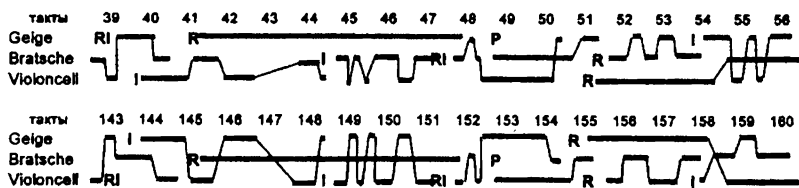
<sup>20</sup> Исключением являются традиционные каноны ор. 16.

лении. Появляются графические рисунки, наделяемые зачастую иной семантикой не только в вокальных сочинениях на тексты духовного или символического содержания, но и в инструментальной музыке.

Галерея таких «графических полотен» имеет в канонах Веберна свою эволюцию — ор. 15 № 5, ор. 20 (II часть, побочная партия), ор. 21, ор. 22 (I часть), ор. 23, ор. 24 (I часть), ор. 25 — 26, ор. 27 (I, II части), ор. 28 — 31. Символично, что крайние точки этого метапространства связаны духовной тематикой: «Fahr hin, o Seel' zu deinem Gott» (ор. 15 № 5) и «Gelockert aus dem Schosse in Gottes Frühlingsraum»<sup>21</sup> (Вторая кантата ор. 31, VI часть). Такая арка становится своеобразным «оберегом», подобным Уроборосу (змее, кусающей собственный хвост), символом некой единой, универсальной субстанции.

В следующем сочинении из представленной выше галереи — Струнном трио ор. 20 — мы встречаемся с еще одним способом оформления канонической фактуры, но в условиях серийной музыки. Он связан с идеей симметричного отражения. В данном случае автор использует прием сложного контрапункта, реализуемого на материале побочной партии в репризе II части. Схема 2 позволяет визуально охватить всю красоту вертикально-подвижного преобразования линий двухголосных канонов при помощи сравнительного наложения схем побочной партии в экспозиции (тт. 39 — 56) и репризе (тт. 143 — 160).

### Схема 2.



Как видно из приведенной схемы, каноны довольно необычны, что оказывается заметным не только по их рисунку, но и по звуко-высотному наполнению. Если первое обстоятельство, возможно, связано с парящей мелодикой Веберна, то второе обусловлено особыми свойствами серийного канона. Вертикальное сочленение двух

<sup>21</sup> Песня ор. 15 № 5 (для голоса, флейты, кларнета, трубы, арфы и скрипки) — последняя из «Пяти духовных песен» (на слова П. Розеггера), написана в 1917 году. VI часть Второй кантаты (для смешанного хора и оркестра) создана Веберном в 1942 году на текст Х. Йоне «Das Neugeborene» («Новорождённый»).

рядов, ограничиваемое вариантами четырех модусов серии, образует ту или иную разновидность канона. В данном случае это разные сочетания серийных модификаций, дающие ракоходный канон ( $RI + I$ ,  $R + I$ ,  $RI + P$ ), и единственный случай использования прямого канона ( $R + R$ : ср. тт. 51 — 54 и 155 — 158). Интересно, что Адорно считал Струнное трио ор. 20 Веберна «кульминационным пунктом всего его творчества», ибо «сила формообразующего духа и ненасильственность слуха переходят здесь друг в друга и достигают тождества»<sup>22</sup>.

Безусловным контрастом ко всему предшествующему и началом нового периода творчества Веберна стала двухчастная Симфония ор. 21 — целиком каноническая.

Детерминируя композицию единственной моделью — серией, композитор приходит к тотальной интеграции музыкального процесса. Произрастание целостного организма осуществляется путем метаморфозы исходной субстанции, каковой здесь является серийный ряд. Преформирование материала строго осуществляется композитором на уровне исследования возможностей данного ряда (деление на подструктуры, находящиеся в тех же взаимоотношениях, что и сами серии), создания диспозиции серийных проведений, а также разработки тембрового, ритмического и иных планов, после чего, собственно, начинается сочинение музыки. Адорно, устанавливая причины появления канонических структур в Симфонии, пишет: «Сложнейшие канонические образования получаются сами собой благодаря применению серии в ее различных, родственных, иногда пересекающихся друг с другом подструктурах: вечное тяготение Веберна к технике канона слилось с его микрологическим инстинктом»<sup>23</sup>.

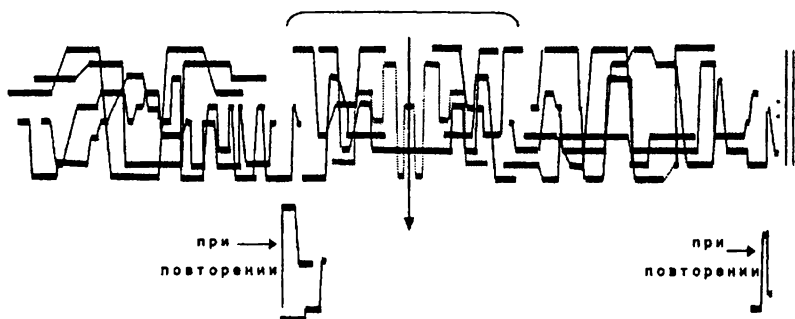
Однако серийный канон — это лишь один из параметров композиции, который в данном случае, имеет трехчастную форму: бесконечный двойной канон в обращении в крайних разделах I части, однотемный канон в среднем разделе. Добавим еще строгое отражение материала однотемного четырехголосного канона относительно центральной оси всей части (тт. 34 — 35). Та же трехчастность отражена и на уровне фактурного рисунка линий канонов.

<sup>22</sup> Адорно Т. Антон фон Веберн. С. 199.

<sup>23</sup> Там же. С. 200. Под «микрологическим инстинктом» подразумевается «конкретизация одного осмысленного мгновения музыки», которое «перевешивает любую абстрактную развернутость» (Там же. С. 194).

## 3.

фрагмент в ракоходе  
:|| (тт.25-44, ось ~ т.34 -35)



На приведенном рисунке особенно заметно в первом разделе формы I части разведение четырех фактурных линий канона попарно с зеркальной направленностью по отношению друг к другу (двойной канон в обращении). Центральный отдел формы дает рисунок однотемного канона в обращении. Веберн использовал здесь все возможные приемы интеграции межпараметровых связей, интенции которых содержит серия, по своему строению являющаяся моделью осевой формы — вторая шестерка звуков есть ракоходная транспозиция первой на расстоянии тритона.

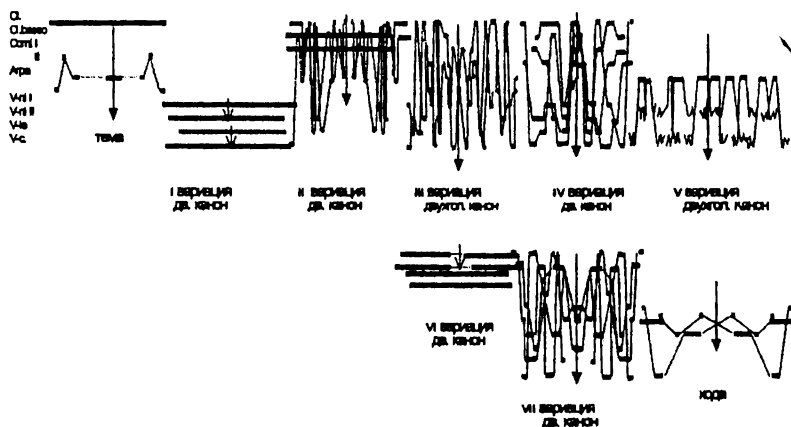
Тема, семь вариаций и кода II части абсолютно симметричны, каждая имеет свою вертикальную ось. Вместе с тем, уровень самой вариационности насыщен чередованием канонов с разными характеристиками (однотемный двухголосный, двойной четырехголосный, прямой и зеркальный). Кроме того, все вариации имеют индивидуальный фактурный рисунок в тембровом восьмиголосии — от строго линейной фиксации у четырех голосов-тембров (вар. I, VI) до пуантилистической разбросанности по всей партитуре (вар. III, IV, V, VI) или смещения того и другого во II вариации (см. схему 4).

Добавим еще момент симметрично опрокинутого обрамления — проведения темы и коды, а также I и VI вариаций в двух разных «этажах» партитуры. В рисунке V вариации нетрудно заметить тембровый двухголосный канон, пропоста которого излагается и имитируется струнными и арфой.

При исследовании морфологических истоков веберновских канонов в них обнаруживается явное «подражание» старинным мастерам нидерландского искусства. Подобно им, композитор оперирует категориями интеллекта, скрывая в небывалой до сих пор плот-



Схема 4.

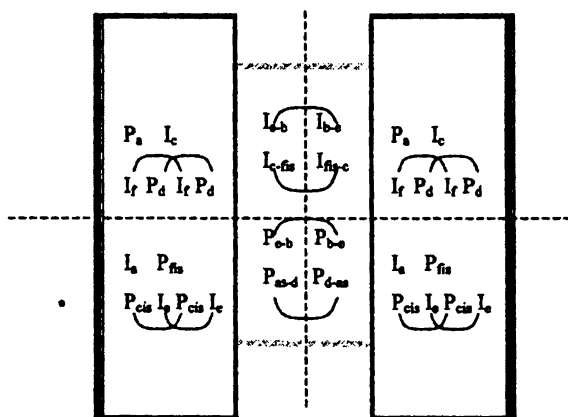


ности взаимосвязей музыкальных параметров наиболее важные открытия. Использование полиморфизма теперь становится тотальным для всех структурных уровней организации произведения.

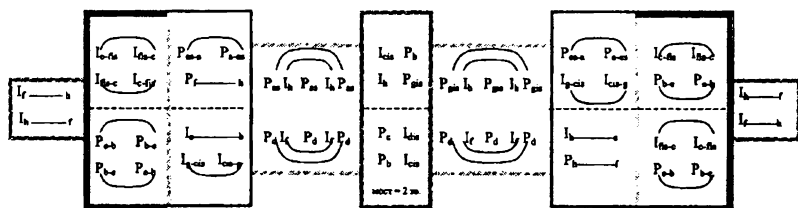
Архитектурный масштаб замысла формы Симфонии наиболее очевиден на схеме серийных диспозиций.

Схема 5.

I часть:



## II часть:



Пояснения к схемам: пунктирная линия — ось симметрии, соединяющие скобки — симметричные отражения серийных рядов. Вертикальная ось симметрии, как говорилось выше, проходит в каждом разделе II части (см. схему 4).

Система отражений поразительно стройна по ювелирной тонкости деталей и целого. Надо заметить, что концентрическая симметрия во II части, не везде носит буквальный характер. Точность проведения серийных рядов обогащается вертикально-подвижными перестановками (ср. вариации I — VI, II — VII, тему и коду), а центральная вариация вовсе лишена симметрии противодвижения на данном уровне серийной организации.

Подобная структурализация становится чертой стиля во всех сочинениях последнего периода. Вместе с тем, «идея абсолютного лиризма» Веберна, впервые сформулированная Адорно<sup>24</sup>, находит предельно концентрированное выражение в сквозном конструировании формы. Таким образом достигается симбиоз категорий «философского» и «лирического»<sup>25</sup> в небывалой до сих пор конденсации.

Веберн фактически раздвинул границы композиторского творчества, тем самым указав на возможность продолжения данного процесса структурализации (в особенности, на микроуровне). Позже это находит отражение в музыке второй половины XX века — вспомним структуралистский метод, в котором с 60-х годов серийность становится категорией мышления (например, в постсериализме Булеза, Штокхаузена).

<sup>24</sup> Адорно писал: «Идея Веберна — это идея абсолютного лиризма: попытка растворить в чистом звучании субъекта всю материальность музыки, все объективные моменты музыкальной структуры, чтобы не осталось и следа чего-то противоположного субъекту, чуждого ему, им не ассимилированного» (Адорно Т. Антон фон Веберн. С. 192).

<sup>25</sup> В канонах Симфонии ор. 21 В. Н. и Ю. Н. Холоповы видят «апогей философской лирики и лирической мудрости композитора» (Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Музыка Веберна. С. 282).

Как видим, в таких сочинениях как Симфония ор. 21 существенно изменяется понятие динамики, вторгающейся в область осязаемого не слухом, но глазом, то есть умозрительно. В этой связи Адорно отмечает: «Орудие композиторской динамики, вариация, становится тотальным. Тем самым оно перестает служить динамике. Сами музыкальные феномены предстают уже не в процессе развития. Тематическая обработка превращается попросту в подготовительную работу композитора. Вариация как таковая теперь вообще не имеет места. Вариация — все и ничто; варьирование переносится назад на материал и преформирует его прежде, чем собственно начинается сочинение музыки»<sup>26</sup>. Однако подразумеваемый в этих словах статический характер музыки Веберна — лишь внешняя оболочка сакральной динамики, скрытой от непосвященных. Это интеллектуализм особого рода, который имеет корни в нидерландском искусстве загадочных, эмблематических канонов. С некоторой долей преувеличения можно сказать, что нотный текст канонов Веберна серийного периода и есть *та* загадочная запись, содержащая в себе разнопараметровые полиморфные структуры, а их расшифровка и есть *то* настоящее «исполнение» (практика *resolutio*), для которого они и предназначены.

В связи с этим вспоминается сложившаяся с давних пор традиция канонов-шарад (в виде посвящения, подарков и т. п.), которые имели своими адресатами людей посвященных, то есть способных прочесть лабиринт смыслов данного «послания». Остальным лицам такие каноны приоткрывали лишь часть «завесы», оставаясь просто фокусами интеллектуального порядка. Однако ранее мастера столь элитарного рода творчества не выходили за пределы традиционного музыкального языка. Новейший же метод «композиции при помощи двенадцати тонов» органично сросся с описанным выше искусством умозрительного канона.

Если в тональных канонах-загадках Шёнберга мы находим следование исторически сложившейся модели, то творчество Веберна дает совершенно противоположные результаты. Относительно композиции его серийных опусов в канонической технике нужно говорить не о «следовании модели», а о существенной ее *реорганизации*. Композитор использует каноническое имитирование в его всевозможных конфигурациях, наполняя формальную схему *новой* жизнью. Меняется содержание понятия «музыкальный язык», ломаются прежние и складываются иные художественные нормы,

<sup>26</sup> Адорно Т. Философия новой музыки. С. 120–121.

усложняются все элементы музыкального пространства, что неизбежно влечет за собой трудности восприятия.

Парадокс музыкальных конструкций Веберна состоит в сочетании невероятно сложного и плотного содержания с легкостью, «тишиной» звучания, и, следовательно, незатрудненностью восприятия. Достигается это благодаря лирическому мироощущению Веберна. Говоря о выразительности его творчества, трудно не согласиться со словами Адорно: «Он всецело поглощен попытками подражать шороху движений бесплотного, нематериального»<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> Адорно Т. Антон фон Веберн. С. 203.

## МАТЕМАТИЧЕСКАЯ ТЕОРИЯ РЯДОВ И ЕЕ МУЗЫКАЛЬНАЯ ИСТОРИЯ

---

Проблемы математической теории рядов могут показаться, на первый взгляд, весьма далекими от музыки. При этом сам факт определенного родства математики и музыки общеизвестен — уже со времен античности, когда обе дисциплины входили в так называемый квадравиум, законы музыкальной красоты часто обосновывались ссылками на математические закономерности.

Среди различных «математических» теорий, возникших в музыкальной науке в связи с анализом произведений XX века, *американская теория рядов* претендует на особый универсализм и объективность. В реальной музыковедческой практике теория рядов представляет собой отнюдь не слепок с одноименной математической теории, а является, по существу, сложным симбиозом теории рядов и теории множеств. Но если основы математической теории рядов разрабатывались еще в Древней Греции, то теория множеств возникла только в 1874 году, когда немецкий математик Георг Кантор создал основы этой теории и комбинаторику. Относительная новизна американской музыкальной теории придает дополнительный интерес исследованию тех ее методов, которые применяются при анализе новой музыки.

В музыкальной практике первые попытки объединения двух математических теорий следует искать в ранних опытах с двенадцатитоновыми рядами: как известно, Арнольд Шёнберг определял додекафонную серию как «die Reihe» (ряд — нем.). Но для того чтобы анализировать закономерности, возникающие при образовании звуковых рядов, необходимо хотя бы кратко ознакомиться с основными положениями теории рядов и теории множеств.

*Математический ряд* — это последовательность элементов (членов ряда), составляемых по определенному принципу. Простейшим примером ряда являются прогрессии (например, арифметическая, когда каждый последующий член отличается от предыдущего на одно и то же число: 1, 2, 3, 4, 5...).

Теория множеств — учение об общих свойствах множеств, преимущественно бесконечных. Множество принадлежит к числу простейших математических понятий, поэтому оно не имеет определения, а поясняется с помощью примеров. Так, можно говорить о множестве всех книг, составляющих данную библиотеку, множестве всех точек данной линии, множестве всех решений данного уравнения. Чтобы установить множество, достаточно указать характеристическое свойство элементов, то есть такое свойство, которым обладают все элементы этого множества и только они. В ситуации, когда определенным свойством не обладает ни один предмет, говорят, что данное свойство определяет *пустое множество*.

В музыкальной науке, связанной с анализом двенадцатитоновой музыки, эти математические теории оказались особенно востребованы, поскольку их аналитический аппарат был специально разработан для анализа свойств элементов внутри группы.

Первым использовал некоторые принципы теории рядов и теории множеств американский композитор и теоретик музыки Милтон Бэббит (р. 1916). Здесь можно отметить, что американские теоретики, пожалуй, чаще европейцев обращались к математическим «выкладкам». В начале XX века это было обусловлено историческими процессами. Музыкальная культура Соединенных Штатов в этот период еще не достигла европейского уровня развития, и соответственно, наука о музыке находилась на начальной стадии своего формирования. Сколько-нибудь развитая специфически «американская» теория музыки отсутствовала, в то время как в европейских странах уже сложились собственные музыкально-теоретические школы. Так, в Германии расцвела теория А. Б. Маркса, в России — учение о полифонии С. И. Танеева, в Австрии — додекафония А. Шёнберга и т. д. Отсутствие «классических» традиций в США парадоксальным образом изначально способствовало опоре на «внеисторические» рациональные методы.

Вместе с тем, такая «наивная рациональность» органично вписывалась в общемировую парадигму развития гуманитарного знания начала XX века, когда гуманитарные науки стремились обрести статус наук точных, а метафоричности и историзму классического искусствознания противопоставлялось стремление к созданию строго выверенного, формализованного аппарата, основанного на логике и математических формулах. В США среди первых попыток «поверить алгеброй гармонию» можно назвать работы Бернарда Циена (1845 — 1912), а также Эрнста Бэйкона (1898 — 1990).

Однако использование собственно математической теории рядов началось в США только после того, как американскими композиторами были усвоены шёнберговские идеи о додекафонии. Уже

упоминавшийся Бэббит был одним из первых американцев, кто заинтересовался шёнберговским «методом композиции на основе двенадцати лишь между собой соотнесенных тонов». Он общался с Шёнбергом в первые месяцы пребывания мэтра в США и даже, по его собственным высказываниям, предложил главе нововенской школы английский эквивалент немецкого термина «die Reihe» — «set»<sup>1</sup>. Дело в том, что в 30-е годы термин «die Reihe» (додекафонная серия) переводился американцами на английский язык как «row» (ряд — англ.). Как утверждает Бэббит, этот факт вызывал беспокойство Шёнберга, который очень ответственно подходил к вопросам перевода. Так, под словом «ряд» подразумевается «последовательность слева направо», и при его употреблении, по мнению Шёнберга, возникают нежелательные аналогии с мотивом, тематизмом и т. п. Слово «series» («серия») также не устраивало композитора. Шёнбергу казалось (не без влияния его друзей-математиков), что слово «серия» не должно употребляться само по себе, а только с качественным определением — «арифметическая серия», «геометрическая серия», «тригонометрическая серия» и т. д. Бэббит рекомендовал Шёнбергу использовать слово «set», которое и в английском языке, и в переводе на русский гораздо более многозначно, чем «series» и «row».

Этот факт, правда, нигде, кроме воспоминаний Бэббита, не зафиксирован, но так или иначе, именно слово «set» (что означает также «множество») стало исходным понятием и для собственной двенадцатитоновой теории Бэббита. Первое изложение своей теории Бэббит предпринял в диссертации «Функция структуры ряда в двенадцатитоновой системе» (1946). Однако экспертная комиссия Принстонского университета отказала ему в возможности защиты диссертации, найдя тезисы исследования малопонятными, «слишком техническими». Диссертация Бэббита была отослана на математический факультет.

Следует сказать, что первое образование, которое получил Бэббит, было математическим (он закончил Вашингтон-скуэр-колледж в Нью-Йорке). В 40-е годы он даже преподавал на математическом факультете Принстонского университета (одновременно будучи ассистентом композитора Роджера Сэшнза).

Впервые бэббитовское понимание гармонии было опубликовано в статье «Некоторые аспекты двенадцатитоновой композиции»<sup>2</sup>,

<sup>1</sup> См.: *Babbitt M. Words about Music* / Ed. by S. Dembski and J. N. Straus. Madison, 1987. P. 9–10.

<sup>2</sup> *Babbitt M. Some Aspects of Twelve-Tone Composition* // *The Score and IMA Magazine*. 1955. № 12. P. 53–61.

которая считается началом американской теории музыки — началом теории рядов.

Основной особенностью теории рядов Бэббита является то, что он трактует двенадцатитоновый метод как систему, в которой связи между элементами и операции, выполненные над этими элементами, определяются соответствующими математическими формулами, взятыми из теории рядов и теории множеств. При этом сами элементы (то есть звуки и интервалы) отображаются не музыкальной, но цифровой нотацией. Взяв за основу додекафонную серию и ее конструктивные принципы, Бэббит еще больше формализует отношения между элементами, прибегая к помощи математических выкладок. Из математики он заимствует понятия, причем именно в их математических значениях: ряд, серия, класс, группа, множество, агрегат, матрица.

«Бэббитовская» линия исследований с применением к музыке математико-логицистского подхода, была продолжена многими музыкальными теоретиками США. В 60-е годы свои концепции, основанные на положениях теории ряда, выдвинули Аллен Форт, Джордж Перл, Дэвид Льюин, Д. Роберт Моррис и Джон Ран. Всех их объединяют математически выстроенные рассуждения о связи звуков и групп звуков. Вслед за Бэббитом музыковеды охотно продолжают применять язык современной математики для объяснения музыкальных процессов.

Наибольшую известность получила теория анализа свободной атональности Аллена Форта (р. 1926). Форт — не только студент Бэббита в Колумбийском университете (1948 — 1952), но и близкий друг композитора. Подобно Бэббиту, всю свою жизнь верно одному направлению — двенадцатитоновой серийности, Форт, развивая положения своего учителя, пропагандирует собственную концепцию анализа.

Форт создает новую теорию, взяв за основу положения общей теории двенадцатитоновости, разработанной Бэббитом. Впервые она была изложена в статье «Теория комплексов рядов в музыке»<sup>3</sup>. Спустя некоторое время появляется капитальный труд-учебник, подробно описывающий и обосновывающий эту теорию — «Структура атональной музыки»<sup>4</sup>. А еще через несколько лет в книге «Гармоническая организация "Весны священной"»<sup>5</sup> Фортом предпри-

<sup>3</sup> Forte A. A Theory of Set-Complexes for Music // Journal of Music Theory, 1964. № 8. P. 136–184.

<sup>4</sup> Forte A. The Structure of Atonal Music. New Haven, 1973.

<sup>5</sup> Forte A. The Harmonic Organization of «The Rite of Spring». New Haven; London, 1978.



нимается попытка анализа целого произведения на основе одной лишь теории рядов.

В своей теории Форт опирается на формальную идею множеств, оперирующую рядами от 2 до 10 — 12 элементов. Для систематизации рядов Форт вводит понятие «форма примы» и составляет список из 208 рядов, возможных в атональности. Он развивает также теорию комплексов множеств и субкомплексов, формализующих отношения среди множеств и способствующих целостному описанию композиции.

Другая линия развития теории рядов прослеживается в работах Дональда Мартино «Исходный ряд и его агрегатное формирование»<sup>6</sup> и Чарльза Уоринена «Простая композиция»<sup>7</sup>. В этих трудах авторы исследуют взаимосвязи музыкальной и математической логики, выявляя их общность. При этом музыкальный анализ перенасыщается формулами и числовыми значениями, что представляется несколько избыточным по отношению к собственно цели исследования — анализу музыкального сочинения. Такого же рода усложненность характеризует работы Майкла Касслера «К теории, которая является системой двенадцати высотных классов»<sup>8</sup>, а также Дэвида Старра и Роберта Морриса «Общая теория комбинаторики и агрегата»<sup>9</sup> и многих других.

Если одну из линий развития теории рядов можно охарактеризовать как крайнее усложнение музыкальной теории за счет математики, то другую линию можно объяснить как упрощение математической теории рядов для ее практического применения в качестве теории музыкальной. Такой подход приводит к тому, что теория рядов в адаптированном виде становится в Америке элементарной теорией музыки. Так, учебник Джозефа Строса «Введение в посттональную теорию»<sup>10</sup> во многом является своего рода «введением» в систему Форты. Эта работа подробно объясняет все аспекты теории рядов, направленные на анализ свободной атональности. К этому же типу относится учебник Джозефа Дюбила «Расстояние, направление и порядок. Введение в теорию высотных классов»<sup>11</sup>.

<sup>6</sup> Martino D. The Source Set and Its Aggregate Formation // Journal of Music Theory. 1965. № 5. P. 224–273.

<sup>7</sup> Wuorinen Ch. Simple Composition. New York, 1979.

<sup>8</sup> Kassler M. Toward a Theory That Is the Twelve-Note-Class System // Perspectives of New Music. 1964. № 2. P. 1–80.

<sup>9</sup> Starr D., Morris R. A General Theory of Combinatoriality and the Aggregate // Perspectives of New Music. 1977. № 16/1. P. 3–35; 1978. № 16/2. P. 50–84.

<sup>10</sup> Strauss J. Introduction to Post-Tonal Theory. New Jersey, 1990.

<sup>11</sup> Dubiel J. Distance, Direction, and Order (Class notes for MUSIC V3302 and MUSIC G6302. Introduction to pitch-class theory). Dubuque, 1997.

Бэббит разработал теорию двенадцатитоновой *композиции*, где теория рядов, комбинаторика и математический анализ служили практической основой композиторской работы. Его новая теория оказала огромное влияние на многих американских музыковедов (точнее, на теоретиков), которые стали развивать идеи Бэббита в направлении двенадцатитоновой *анализа*. Сегодня последователи теории рядов проецируют математические закономерности на звуковые структуры, систематизируют музыкальные звуки как точные величины, а само «музыкальное пространство» уподобляют некоему «математическому полю». Соответственно и анализ музыкального пространства осуществляется способами, прямо или косвенно родственными математическим<sup>12</sup>.

Так в кратком изложении выглядят на сегодняшний день две истории — заявленная нами в заглавии *музыкальная история математической теории рядов* и отпочковавшаяся от нее самостоятельная *математическая история музыкальной теории*.

---

<sup>12</sup> Иногда математика непосредственно «проецируется» на музыкальную ткань (от которой остаются лишь числа, обозначающие высоты), в других случаях о математике напоминают лишь отдельные термины, например, «процедуры».

## МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ ДЖОНА КЕЙДЖА

---

Нетрадиционный музыкальный материал сочинений Джона Кейджа (1912 — 1992) воплощается в совершенно новых, индивидуальных формах. Они могут объединяться в группы по общей технике композиции, но по внутреннему строению все они представляют собой *формы-проекты* (термин Ю. Н. Холопова).

Отход от классического формообразования в творчестве Кейджа происходил постепенно. Сначала он использовал неквадратные (трех-, пяти- и семитактовые) фразы и ритмические ячейки в музыке для препарированного фортепиано («Спонтанная земля», 1944; «Опасная ночь», 1944; «Дочери одинокого острова», 1945) и ударных инструментов («Конструкции», 1939 — 1941 и «Воображаемые пейзажи», 1939 — 1951). В сочинениях зрелого периода творчества находим и вовсе аметричные построения. Двигаясь по направлению к сонорике, Кейдж оставил позади тональную и серийную гармонию, традиционный тематизм и принцип соотнесения «твердого» и «рыхлого» элементов композиции. Без трех основных составляющих (метра, тональной гармонии, гомофонного тематизма) классическая форма не складывается, и Кейдж обращается к таким принципам формообразования, как ритмический, вариационный, остинатный. Основу формообразования в музыке американского композитора составляют индивидуально окрашенные звук и шум, а также звучность и, можно сказать, «шумность». На основе новых гармонических систем и нового музыкального материала Кейдж создает новые формы.

Большая часть музыкальных форм американского композитора принадлежит к типу так называемых статических: если различать «формы как процесс» и «формы как результат», то кейджевские относятся к последним. Многие композиции имеют составное секционное строение. Если секций много, они группируются в блоки. Формы-состояния и формы-данности возникли под влиянием сформировавшейся в творчестве Кейджа художественно-эстетической концепции, основанной на религиозно-философских принципах дзэн-буддизма. Во многих своих произведениях он воплощает идею

«метаморфоз по-восточному»: это ритмические, тембровые или сонорно-колористические вариации на исходный гармонический комплекс, звучность, мелодию-модель, центральное созвучие, попевку. Имеет место разного рода варьирование, импровизация на основе тематической формулы или ритмической структуры. Сонорные, ритмически-числовые и алеаторные сочинения также появились в творчестве Кейджа под влиянием восточной метафизики.

Кейдж увлекся идеей ритмической и тембровой композиции, основанной на особых числовых структурах, в 30-е годы XX века. В 1932 году он изучал восточную музыку (гармонию, формы и ритмические структуры) под руководством Г. Кауэлла в Новой школе социального исследования (Нью-Йорк). Кейджевские ритмические принципы были близки индийским раге и тала<sup>1</sup>. «Ритмический подход Кейджа — это аналог индийского тала, но с началом и окончанием, характерными для западной музыки», — пишет исследователь его творчества Р. Костеланец<sup>2</sup>. Прообразом модально-ритмической формы Кейджа служили композиции для гамелана, состоящие из нескольких секций, границы которых обычно отмечал громкий удар в большой гонг. Секции отличались друг от друга ритмическим оформлением и тембровым составом. Подобные композиции Кейджа напоминали по звучанию музыку африканцев, индейцев, а по тембру — индонезийский гамелан; они были основаны на принципе повторности и манипуляции узким отрезком звуоряда, разработке и варьировании кратких остинатных ритмических и сонорно-модальных формул.

Столкнувшись в дальнейшем с новым материалом (сонорами подготовленного рояля, шумами ударных инструментов, записанной на пленку конкретной музыкой, тишиной), Кейдж оказался перед проблемой формообразования, но легко решил ее, опираясь на свое знание восточной музыки. Исходя из ее ритмических структур и модальных принципов, он организует композицию с помощью числовых рядов: форма в целом строится на основе определенного числа, разделенного на несколько составляющих его в сумме меньших (например,  $30 = 15 + 15$  или  $10 + 10 + 10$ ).

<sup>1</sup> Тала — принцип метроритмической организации в индийской классической музыке (в первую очередь — в раге), основанный на неоднократном повторении метроритмического цикла. Каждый тала связан с определенным эмоциональным состоянием человека. См.: Тала // Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. М., 1990. С. 533.

<sup>2</sup> Kostelanetz R. John Cage. New York, 1970. P. 127. Здесь и далее все пер. с англ. выполнены автором данной статьи.

Формы, к которым Кейдж многократно обращался на протяжении своего творческого пути, можно было бы назвать следующим образом:

- ритмическая,
- модальная,
- сонорная,
- алеаторная (открытая или мобильная).

В то же время данные формы наиболее характерны для этого автора. Рассмотрим их по порядку. Предварительно отметим, что, например, форма, сонорная по материалу, у Кейджа может быть ритмической по принципам развития, а композиция, модальная по технике, может строиться на основе особой ритмической структуры. В связи с этим можно говорить о сонорно-ритмической, модально-ритмической формах и т. д.

В основе ритмической формы лежит принцип ритмической организации тактов в группы, которые, в свою очередь, объединяются в секции и блоки в зависимости от числового ряда. Главным фактором развития формы также является ритм.

Концепция ритмической формы сложилась в творчестве американского композитора к 1950 году. Из теории двенадцатитоновости А. Шёнберга, у которого юный Кейдж учился около двух лет, он почерпнул идею «гармонии-структуры», которая выразилась у него в виде «ритма-структуры». В своей лекции «Защита Сати», прочитанной летом 1948 года в колледже Блэк Маунтен (Северная Каролина), композитор изложил теорию четырёх элементов музыки. Это структура, форма, метод и материал. Среди них структура оказалась самым важным элементом. В лекции было отмечено, что структурам, которые исходят из тональной и серийной гармонии, он предпочёл организацию пьес на основе «временных длительностей». Под формой Кейдж понимал целостность музыкального произведения, структура же — это условие и причина этой целостности. Композитор подчеркивал ритмо-временной аспект музыкальной формы, ибо для него, пользуясь выражением Г. фон Бюлова, «в начале был ритм».

Обратимся к высказываниям композитора. «Структура в музыке — это делимость композиции на последовательные части от короткой фразы до длинной секции. Форма есть содержание, целостность. Метод есть средство контролирования целостности нота за нотой. Музыкальный материал — это звук и тишина. В сумме все элементы составляют композицию»<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Cage J. Forerunners of Modern Music // Cage J. Silence. London, 1969. P. 62.

«Если вы полагаете, что у звука есть высота, громкость, тембр и длительность, а также тишина, которая является противоположностью, а, следовательно, и необходимым партнером звука, и характеризуется только длительностью, вы придете к заключению, что из четырех свойств звукового материала длительность, то есть временная длительность, — самая главная. Тишину нельзя включить в звуковысотную систему, она обладает лишь временной протяженностью... В связи с этим правильной представляется такая музыкальная структура, которая исходит из самой природы звука и тишины — их временной длительности»<sup>4</sup>.

Ритмо-временная структура была необходима Кейджу как способ организации новой музыки — сонорной, конкретной, электронной, фонетической и графической. В основе ритмической формы могут лежать пропорциональные отношения, принципы квадратного корня и «организующего числа» (термин К. Штокхаузена), либо числовой ряд, например, из японских поэтических форм хайку и танка<sup>5</sup>. Так, закон квадратного корня гласит: «Целое имеет столько больших частей, сколько внутри больших — малых частей»<sup>6</sup>. Это означает, что форма в целом имеет столько же крупных разделов, сколько крупные внутри себя — мелких.

«Я обнаружил то, что назвал микро- и макрокосмической ритмической структурой, — писал Кейдж в "Автобиографическом заявлении". — Эта ритмическая структура могла быть выражена любыми звуками, включая шумы, или не звуком и тишиной, а неподвижностью и движением в танце. Это было моим ответом на структурную гармонию Шёнберга»<sup>7</sup>.

Проиллюстрируем слова Кейджа. Квадратный корень из 225 равен 15. Эти числа лежат в основе пьесы «На природе» (1948). Ее ритмическая структура — 15 секций по 15 тактов. Группировка тактов (5—7—3) проведена по признаку общности фактурно-ритмического и ладо-мелодического материала. В свою очередь, пятнадцать секций объединены в три блока (или суперсекции, по терминологии П. Гриффитса<sup>8</sup>) согласно тому же числовому ряду 5—7—3. Начало каж-

<sup>4</sup> Cage J. Defense of Satie // John Cage: An Anthology / Ed. by R. Kostelanetz. New York, 1970. P. 81.

<sup>5</sup> Хайку — троестишие, в первой строке которого содержится 5 слогов, во второй — 7, в третьей — 5. Танка — пятистишие со следующей слоговой структурой в строках: 5-7-5-7-7.

<sup>6</sup> Cage J. Autobiographical Statement // John Cage: Writer / Ed. by R. Kostelanetz. New York, 1993. P. 239.

<sup>7</sup> Цит. по: Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения / Редкол.: Ю. Н. Холопов, В. С. Ценова, М. В. Переверзева. М., 2004. С. 19. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 46).

<sup>8</sup> Griffiths P. Cage. London; New York; Melbourne, 1981. P. 10.

дой их трех суперсекций отмечено появлением главной темы-мелодии. Композиция основана на модальном (близком обиходному) ладе: на протяжении формы, в которой осуществляется процесс становления числа во времени и звуках, постепенно разворачивается и получает модально-ритмическое развитие весь звукоряд. Такты могут группироваться согласно данному ряду, как в первой секции:

1 а.



Либо в другом порядке, 7 — 5 — 3, как в третьей секции пьесы:

1 б.



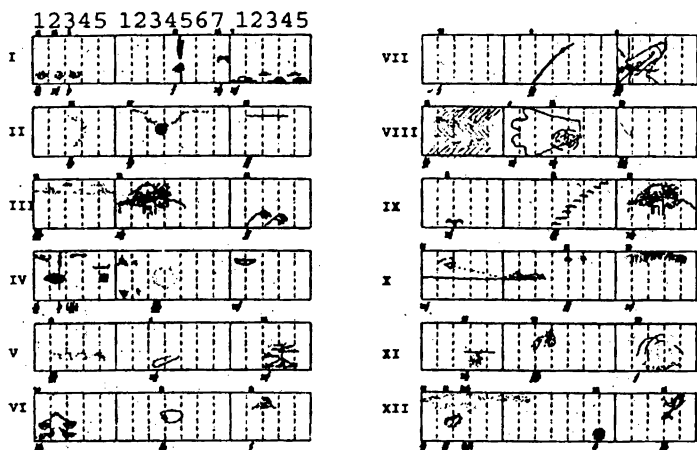
Подобные структуры ритмизованного времени встречаются у Кейджа в музыке для препарированного рояля и ударных инструментов, например, в «Первой конструкции (в металле)» (1939), «Второй конструкции» (1940), «Третьей конструкции» (1941), программных танцевальных пьесах. Они реализуются на микро- и макро-

ритмическом уровнях. Например, пьеса «Комната» (1943) написана на основе ритмической структуры 4-7-2-5-4-7-2-3-5 тактов. Внутри групп тактов проводятся оstinатные ритмические формулы, которые организованы числами 4-7-2-3-5, вошедшими в ритмический ряд. Все они, собственно, производны друг от друга ( $4=2+2$ ,  $7=5+2$ ,  $2=5-3$ ,  $3=5-2$ , или  $3=7-4$ ,  $5=7-2$ , или  $5=2+3$ ). Наиболее часто в сочинении используются ритмические фигуры, состоящие из двух, трех, четырех и пяти восьмых.

Числовые ряды, служащие основой ритмических структур сочинений Кейджа, имеют разные характеристики. Например, концентрический числовой ряд 4-3-2-3-4 в «Первой конструкции (в металле)» обладает свойством симметрии. В двухчастной композиции «Книга музыки» (для двух препарированных фортепиано) ритмический ряд проводится дважды, причем второй раз с расширением за счет повторения последней группы тактов: в I части — 2-7-2-3-2-7-2-3-3, во II — 5-21-5-7-5-21-5-7-7. Ряд  $3\frac{1}{2}-3\frac{1}{2}-4-4-3-4$  отличает структуру цикла «Шесть мелодий для скрипки и клавишного инструмента». Ритмическая модель «Музыки для Марселя Дюшана» 2-1-1-3-1-2-1, повторенная десять раз, — «трехчастна».

В приведенных примерах структурообразующий ряд специально сочинялся композитором для данного конкретного произведения. Обратимся теперь к ритмическим формам, в которых для числовых рядов берутся какие-либо «готовые» формулы. Это могут быть упомянутые поэтические формы хайку или ренга. Кейдж многократно использовал структуру хайку, в том числе в графической музыке. Рассмотрим произведение с длинным названием «Партитура без партий (40 рисунков Торо): 12 хайку» (1978):

2.





Данная дирижерская партитура выполнена в виде цветной графюры, на которой воспроизведены рисунки из дневника американского писателя, философа-трансценденталиста Генри Дэвида Торо<sup>9</sup>. Эти маленькие наброски и есть «ноты» музыкальной партитуры. Но если дирижер имеет перед глазами всю «картину» целиком, то музыканты-инструменталисты любого по составу ансамбля играют фрагменты — отдельные рисунки, например, деревья и кустарники (строки 1, 3, 5, 6), след зверя (строка 8), птичек (строка 9), горы (строки 3 и 9). Если цветная графическая нотация и предполагает музыкальную реализацию, то это будет звукоизобразительная, сонорная или конкретная музыка, которую исполнители должны сами «подготовить», отталкиваясь от графики Кейджа, и симпровизировать на концерте. Над строками указаны номера тактов, под ними — динамика «звучания» изображений. Так, первые три изображения первой строки должны прозвучать на *pp*, *mf* и *p*.

Слово «хайку» из II части названия относится к количеству тактов музыки: в японской трехстрочной форме 5, 7 и 5 слогов, поэтому каждая из двенадцати строк музыкальной композиции разделена на три секции по 5—7—5 тактов, отделенных прерывистой вертикальной линией. Таким образом, графическая музыка основана на определенном ритмическом ряде, организующим всю 12-частную «сюиту».

Дальнейшим этапом развития ритмического формообразующего принципа стало ограничение композиции определенными временными рамками, когда сочинение строится на дыхании ритма реального времени. Сонорные и алеаторные музыкальные события фиксируются на определенных временных точках по хронометру. В каждую секунду времени должно произойти конкретное звуковое событие. Так строятся многие сонорные и алеаторные сочинения, коллажные перформансы и хэппенинги Кейджа.

В последнем периоде творчества (1980—1990) Кейдж работает со временем так же, как в 30—40-е годы, но уже не структурирует его посредством ритмического ряда. По словам самого композитора, неритмизованный музыкальный материал заключается во «временные скобки» или «временные пределы» («time brackets technique»). Первым произведением, «отлитым» в форму временного предела, были знаменитые «4'33"» (1952) — музыка тишины и шумов окружающей среды, ограниченная временной рамкой в 4 минуты и 33 секунды. В этой и последующих композициях действует принцип организующего числа. В пьесах с числовыми названиями — «Один» (1987), «Два» (1987), «Пять» (1988), построенных на основе одной

<sup>9</sup> Дневник, который Торо вел несколько месяцев, находясь в лесу у пруда Уолден (близ Конкорда, штат Нью-Гэмпшир), был издан в США в 1962 году под названием «Журнал».

техники, использованы разные приемы развития материала. Здесь композиция подчиняется внутренним законам развития сонорного или другого материала, а также дополнительным факторам формообразования.

Принцип чередования стабильных и мобильных элементов композиции влияет на формообразование в «Музыке для флейты» (1984)<sup>10</sup>. Мобильным элементом в этой пьесе выступает фрагмент, открывающий произведение, стабильным — фрагмент с временными пределами 1'15" — 1'25" (третья нотная строка):

3.

The image displays a musical score for flute, organized into six systems of staves. Each system is associated with a specific time interval and dynamic markings:

- System 1:** Time interval 0'00" → 0'45". The notation includes various rhythmic figures and dynamic markings such as *pp*, *f*, and *ppp*.
- System 2:** Time interval 0'30" → 1'15". The notation shows a single note with a dynamic marking of *f*.
- System 3:** Time interval 1'15" → 1'25". The notation shows a single note with a dynamic marking of *f*.
- System 4:** Time interval 1'25" → 2'25". The notation includes various rhythmic figures and dynamic markings such as *pp*, *f*, and *ppp*.
- System 5:** Time interval 2'10" → 3'10". The notation shows a single note with a dynamic marking of *f*.
- System 6:** Time interval 2'55" → 3'55". The notation includes various rhythmic figures and dynamic markings such as *pp*, *f*, and *ppp*.
- System 7:** Time interval 3'40" → 4'40". The notation includes various rhythmic figures and dynamic markings such as *pp*, *f*, and *ppp*.

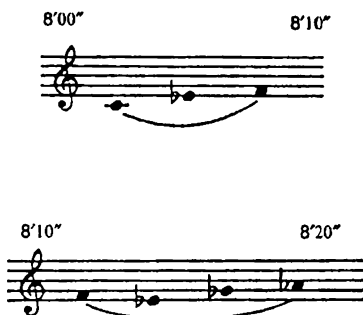
Стабильный элемент всегда ограничен строгими временными рамками, мобильный — гибкими<sup>11</sup>; в первом динамических обозначений

<sup>10</sup> А также в «Музыке для гобоя», «Музыке для скрипки» и других подобных пьесах.

<sup>11</sup> При строгих временных пределах исполнитель должен озвучить музыкальный материал, не выходя за границы точно указанных минут и секунд, к примеру, 1'15" — 1'25". При гибких же моменты начала и окончания звучания могут варьироваться. Так, в самом начале «Музыки для флейты» мобильный элемент может вступить с 0'00" по 0'45", а завершиться в любой момент с 0'30" по 1'15". То есть музыка должна зазвучать не позднее 0'45", окончание же должно наступить не раньше 0'30", но не позднее 1'15".

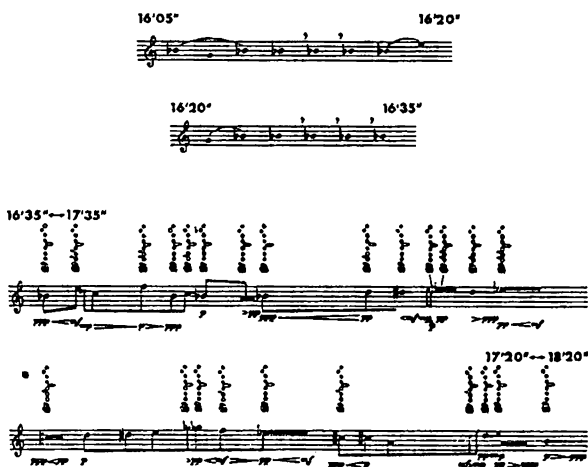
нет, второй обладает рафинированной динамикой; гармоническая система стабильных фрагментов — гemitоника, мобильных — микрохроматика и сонорика. Оба композиционных начала по-своему развиваются до кульминации, расположенной в точке золотого сечения формы, затем следуют спад и кода. В стабильном элементе постепенно увеличивается время звучания: от пяти секунд при первом появлении до нескольких фрагментов по 10 — 15 секунд, следующих друг за другом:

4 а.



Мобильный элемент развивается в сторону увеличения количества музыкальных элементов, уплотнения фактуры, расширения диапазона, усложнения микрохроматических и тембровых интонаций<sup>12</sup> в момент кульминации:

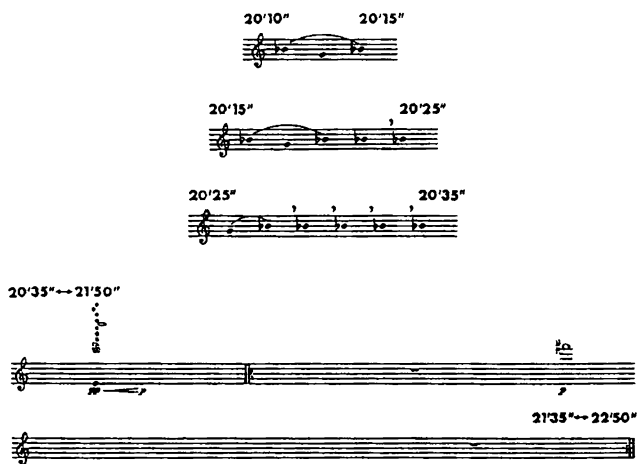
4 б.



<sup>12</sup> Термин «тембровая интонация» использован здесь по аналогии с термином Б. В. Асафьева «мелос тембровых комплексов». См.: Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1963. С. 332.

Стабильный элемент удлинняется до 30 секунд (два фрагмента каждый по 15 секунд следуют друг за другом), в мобильном же увеличивается диапазон между звуками мелодии. После кульминации снижается уровень сонорных «событий», время звучания как бы «удлинняется», и музыка растворяется на *p* в тишине медитативного созерцания:

5.



Модальная форма у Кейджа основана на гамме шумов ударных инструментов, или соноряде, то есть на разворачивании лада, ступенями которого служат звуки или шумы определенной тембровой окраски. Цельность форме придает неизменность состава элементов звукоряда.

Например, Струнный квартет в четырех частях (1950) имеет в своей основе ритмическую структуру, состоящую из 22 единиц по 22 такта, сгруппированных следующим образом:  $2\frac{1}{2} - 1\frac{1}{2} - 2 - 5 - 6 - 5\frac{1}{2} - 1\frac{1}{2}$ . Но это лишь многократно повторяемая и неизменная схема композиции. Источником же ее движения является разворачивание индивидуального лада. Вся ткань квартета выводится из специально созданного звукоряда, выписанного автором в предисловии к произведению<sup>13</sup>. Из него составлены остинатные комплексы — аккорды, созвучия, мелодические фигуры, которые на протяжении формы повторяются, чередуются, комбинируются друг с другом, образуя полиостинатную модальную композицию.

<sup>13</sup> В сочинении используются только ступени указанного звукоряда.

Модальная форма складывается и в условиях сонорной техники. Так как в «музыке звучностей» звуковысотность не всегда строго зафиксирована, то нет и тематизма в обычном смысле слова. Композитор объединяет сонорные единицы в такие образования, которые можно было бы назвать «сонолады», «соноряды» или «шкалы шумов»<sup>14</sup>. Элементарными единицами сонорной модальности служат сонорные комплексы, шумовые «гроздьи», другими словами, сонорные точки, пятна, россыпи, линии (по А. Маклыгину)<sup>15</sup>.

На основе сонорики в творчестве Кейджа сложились следующие техники композиции: сонорная модальность, техника ряда<sup>16</sup>, техника центрального (сонорного) созвучия. Из ступеней сонорядов, отличающихся не по высоте, а по тембровой окраске, композитор выстраивает *сонорные мелодии* (из высотно определенных звуков препарированного рояля с металлическими и другими призвуками, образуемыми болтами или шурупами, помещенными между струнами), *тембровые интонации* (или попевки, которые развиваются сонорно-ритмически) и *центральные звучности*. В итоге образуются модальная и модально-ритмическая формы, а также форма колористических вариаций на гармоническую формулу или сонорный комплекс (центральное созвучие).

Обратимся теперь к вокальному дуэту «Литания для кита» (1980), написанному в модально-фонетической форме. Как и древний жанр христианской культовой музыки, основанный на принципе респонсорного чередования сольных возгласов и кратких хоровых рефренов, «Литания» Кейджа построена в форме речитации с ответами и паузами. Порядок исполнения таков. Один вокалист исполняет речитацию, другой дает первый ответ, выдерживает короткую паузу и повторяет речитацию. Затем снова вступает первый вокалист со вторым ответом, паузой и речитацией, второй поет третий ответ и т. д. После каждого из тридцати двух ответов нужно выдержать паузу. Музыкальным материалом служат короткие попевки, осно-

<sup>14</sup> Ю. В. Кудряшов в своей книге, посвященной проблемам лада в европейской музыке XX века, рассматривает «сонорно-ладовые системы» на примере индивидуальных «кластерных соноладов» и «алеаторических соноладов». См.: Кудряшов Ю. В. Ладовые системы европейской музыки XX века. М., 2001. С. 165–205.

<sup>15</sup> См.: Маклыгин А. Л. Фактурные формы сонорной музыки // *Laudamus*. К шестидесятилетию Юрия Николаевича Холопова / Ред.-сост. В. С. Ценова. М., 1992. С. 129–137.

<sup>16</sup> Зарубежные исследователи называют ее «техნი́кой гаммы» — «gamut technique». См.: Solomon L. John Cage. Chronological Catalog of Music. Tucson, 1998; Griffiths P. Cage; Pritchett J. The Music of John Cage. Cambridge, 1996. В «технике гаммы» Кейдж написал несколько сочинений, в том числе балет «Времена года», «Две пьесы для фортепиано» и другие.

ванные на модальном ладе  $d^1-c^1-h-a-g$ , каждой ступени которого соответствуют фонемы слова «whale» («кит» — англ.)<sup>17</sup>:

|       |       |     |     |     |
|-------|-------|-----|-----|-----|
| W     | h     | a   | l   | ə   |
| $d^1$ | $c^1$ | $h$ | $g$ | $a$ |

6.

RECITATION      WHALE      RESPONSES

1 HAW E 2 EA K AE 3 ELALE W 4  
 5 EHA WL AWEH LA H E 6 LE WL 7  
 8 L AE A WHWAHLHWE HW EHL EL 9  
 10 WA E EH L AHA AH HAHWE WE 11  
 12 EHE LKWA EL W HWH AH ABAH 13  
 14 LA EAEWE AHANE EAWH LE 15  
 16 HAW W EH H ELE LH WA LA H

Последний музыкальный звук  $a$  и фонема [ə] речитации и ответов выдерживаются дольше остальных. В ответах происходит ротация и перестановка ладовых ступеней и соответствующих им фонем речитационной попевки. Форма «Литании» основана на развертывании пятиступенного лада и соответствующего ему фонетического пентахорда звуков речи. Каждый из ответов завершается финалисом  $a$  на гласном звуке [ə]. Модальная техника соединяется здесь с фонетической музыкой, в которой развивается сонористическая мелодия гласных и согласных звуков.

Сонорная форма у Кейджа основана на разработке краски звучности, развитии исходного сонорного комплекса — наподобие вариаций на мелодию-модель или гармоническую формулу. В этих сочинениях, не имеющих в своей основе числового ряда, главным фактором развития выступает тембро-ритмическое варьирование сонорных единиц и тембровых комплексов сочинения. Сонорная техника, в которой краска играет роль главного информативного

<sup>17</sup> W — WOU как в слове WOULD [wud], H — HU как в HUT [hʌt], A — AH [a], L — LL как в WILL [wil], E — E как в UNDER [ʌndə]. Согласно указаниям автора, музыканты должны петь без вибрато, тихо, спокойно, без заметных динамических изменений.

элемента музыкальной материи, предполагает в большей мере вслушивание в колорит звучности, состояние пребывания, что, вероятно, и потребовало вариационной формы, в которой происходит развитие тембровой окраски<sup>18</sup>. Примером сонорно-вариационной формы может служить цикл «Сонаты и интерлюдий» (1948) для препарированного рояля, примерами обычной сонорной формы — «Музыка перемен» и «Семь хайку» для фортепиано соло (1951).

При анализе сонорных форм Кейджа следует исходить из характера тематизма, наименьшими элементами которого являются «темные» или «светлые» точки, «яркие» или «бледные» пятна, «сверкающие» россыпи, линии, кластеры... Если разложить фактуру сочинений американского композитора на подобные микроэлементы, картина происходящих сонорных «событий» проясняется, и обнаруживается логическая закономерность их развития.

Сонорная по технике письма и развитию материала форма-проект «Сонат и интерлюдий» зиждется на принципе тембро-ритмической разработки сонодии-модели или сонорно-модальной формулы, близком формообразованию в индийской раге. Большинство сонат состоит из двух разделов, на протяжении которых разворачивается главная тембровая интонация или сонорно-гармоническая формула, происходит постоянное варьирование, перекрашивание, модуляция из одной сонорной фигуры в другую (из точки в пятно, из пятна в линию, россыпь и т. д.). Не следует забывать, что в результате препарации инструмента происходит трансформация его звучания, и на один звук рояля приходится комплекс шумов и призвуков (звонких — от болтов, помещенных между струнами, приглушенных — от кусочков дерева или резины). Ударные разной краски «бурчат», «гудят» и «бренчат» без определенной высоты; иногда сохраняется основной тон, сопровождаемый обертонами.

По диспозиции материала в пьесах рассматриваемого цикла можно выделить главный и контрастный по окраске тембровые элементы. Они чередуются, варьируются, претерпевают метаморфозы. Но в целом обнаруживается тенденция развивать избранный модально-сонорный ряд, постоянно возвращаясь к нему, — так, как это происходит, например, в индийской раге или узбекском макаме. Учитывая концепцию сочинения (по словам автора, это перманентные эмоции индийской музыкальной традиции), можно сделать вывод, что сонорный комплекс, характерный тембровый колорит которого способству-

<sup>18</sup> Форма сонорных вариаций встречается в произведениях Кейджа для препарированного и непрепарированного рояля (без ритмической структуры) и инструментальных ансамблей.

ет единству композиции, представляет собой эмоциональный образ, воплощенный в оstinatно-варьированной сонорности или звучности.

Главный принцип сонорной композиции — импровизация на ладогармоническую формулу. Здесь действуют также модальные факторы формообразования (45 подготовленных соноров). Секции двухчастной формы представляют собой развивающие вариации: в варьированном виде повторяются сонорные модели, тембровые созвучия (наподобие техники центрального созвучия) и ритмоинтонации.

В сонате № 3 тембровой мелодией-моделью является красочная россыпь  $f$ ,  $fis^2$ ,  $gis^2$ ,  $a^2$  (под нотными примерами дана запись реального звучания):

7.



Эта россыпь, выполняющая тематическую функцию, варьируется ритмически, имитируется в нижнем голосе, обретая новые, более теплые краски:

8.





Завершает сонату мелодия в первоначальном виде, удерживая собой форму пьесы:

9.

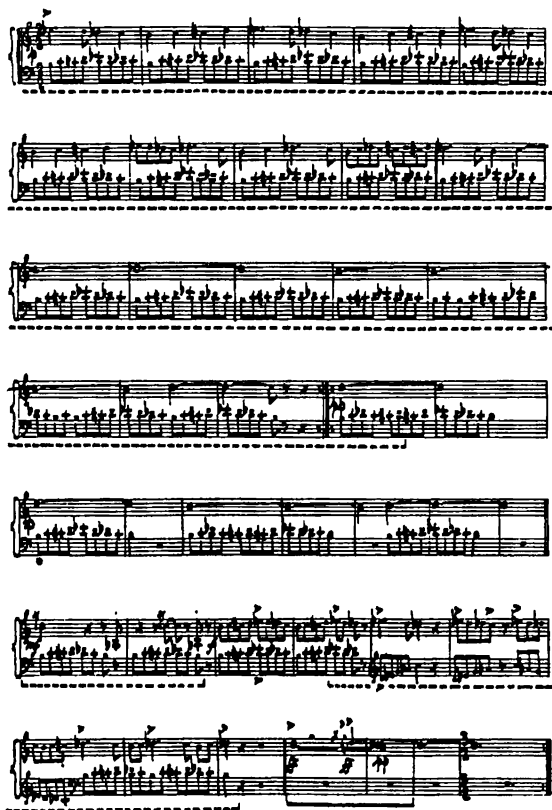


Факторами развития здесь являются:

- разворачивание и варьирование звучности-краски,
- обновление колорита новыми штрихами и оттенками,
- сопоставление главной краски с контрастными и производными,
- смешение палитры и возвращение к узнаваемой звучности.

Сонаты № 5 и № 6 объединены общим тембро-ритмическим материалом:

10 а.



106.



Образцом сонорной формы, в которой действуют дополнительные композиционные принципы, может служить миниатюрный цикл «Семь хайку». Время звучания семи пьес — от 10 до 19 секунд. Определенное чередование длительностей образует 3 группы: 12 — 19, 13 — 18 и 10 — 10 — 15 секунд звучания. При асимметричности построения композиции и алеаторике ритма внутри секций меняются темпы (причем на протяжении одного-трех тактов темп может измениться трижды). Развитие формы осуществляется на основе развития краски: от пастельных (в первых хайку) до ярких и сочных пятен (в хайку № 5, на которое приходится кульминация цикла, расположенная в точке золотого сечения). В этой пьесе фактура уплотняется, количество звуковых событий увеличивается, появляются новые контрастные элементы (пассаж по всей клавиатуре, затрагивающий крайние регистры). Колористический сюжет усложняется и динамически (появляется единственная в цикле «громкая» краска на *ffff*, которая сразу же бледнеет до пастельных тонов

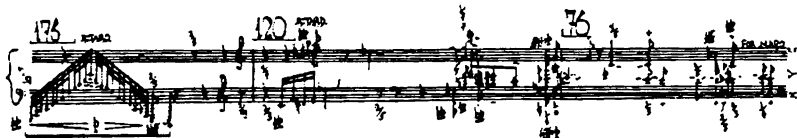
всего произведения) и ритмически (полотно освежается новыми ритмическими фигурами). Звуковой материал и краски пьесы постепенно приводятся к этой кульминационной вспышке, переливаясь из одного состояния в другое, переходя от одного тона к другому, от холодных и бледных — к теплым и ярким краскам:

11.

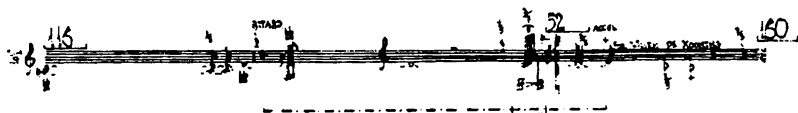
## хайку № 2



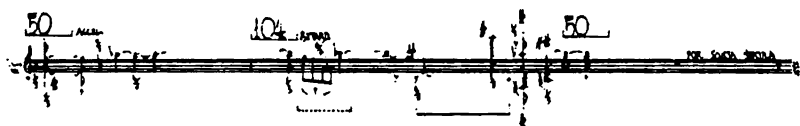
## хайку № 5



## хайку № 6



## хайку № 7



Алеаторные (мобильные, открытые, изменяющиеся при каждом исполнении) формы возникают в композициях, основанных на алеаторной технике. У Кейджа они встречаются в «музыке жребия» или пьесах, созданных согласно принципу индетерминизма, когда один или несколько параметров музыкального произведения остаются неопределенными. Яркими примерами служат Концерт для фортепиано и оркестра (1957 — 1958), пьесы с числовыми названиями. Абсолютная алеаторика и открытая форма встречаются в графической музыке (серия «Вариаций», 1958 — 1978).

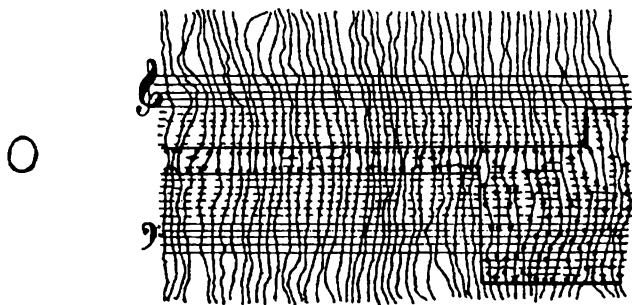
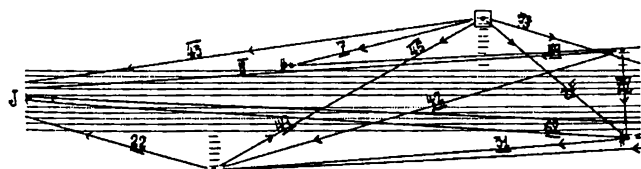
В 50-е годы XX века на основе творческих принципов ненамеренности, неопределенности и взаимопроникновения разных видов искусства, музыки и природы у Кейджа возникает идея свободной коллажной композиции и открытой формы, когда в равном по-

ложении оказываются звук, тишина и шум окружающей среды. Отрезки реально протекающего времени определяют форму музыкального произведения, которое становится фрагментом жизни, осколком бытия, подчиняясь потоку непосредственной реальности. Тем не менее, в этих сочинениях складываются индивидуальные формы, которыми управляют разные конструктивные элементы.

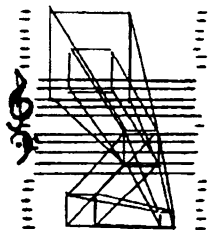
Алеаторная форма Концерта для фортепиано и оркестра достаточно проста. Материал в фортепианной партии имеет определенную логику развития в сторону увеличения типов звучности (от «натуральной» музыки — к сонорной и конкретной), в нотации усиливается графическое начало. Форма сочинения следует вектору, направленному к сонористике: элементы композиции постепенно модулируют из сферы определенных по высоте звуков в сферу шумовой и графической музыки.

Фрагменты первой половины Концерта:

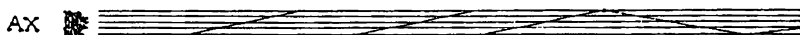
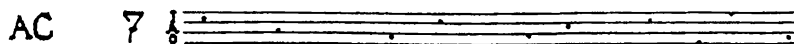
12.



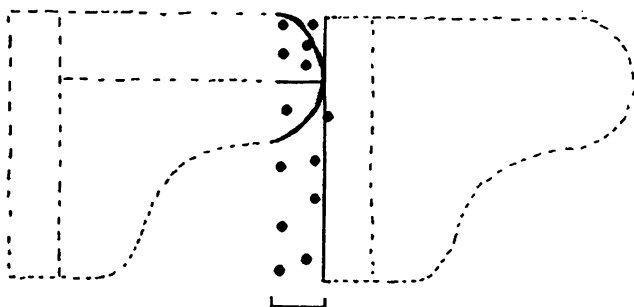
AR



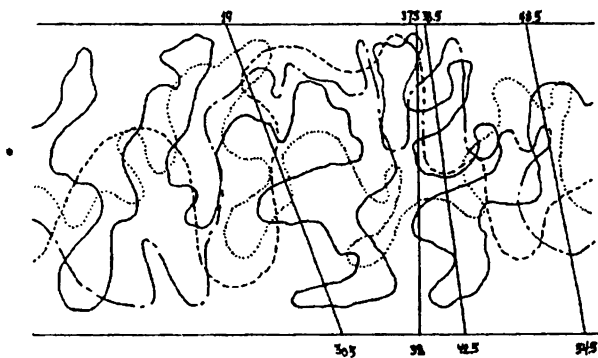
Фрагменты второй половины Концерта:  
13.



BT



CC



Конструктивным элементом выступает также параметр плотности: на грани третьей четверти формы происходит напластование, увеличение плотности фрагментов с сонористической техникой, а после кульминационного скопления материала следует спад, кадансирование, рассредоточение материала, снижение плотности, удлинение пауз, в партитуре появляется несколько пустых листов. Мобильность формы относительна, так как автор все же зафиксировал в нотах определенную последовательность формант. Графическое их расположение подсказывает моменты вступления: чем правее расположена форманта на нотном листе, тем позже ее нужно озвучить.

Композиционные принципы Кейджа отвечают многим тенденциям формообразования, развивающимся в творчестве ведущих авторов XX века. Кейдж занимает почетное место в истории искусства благодаря своим оригинальным идеям в области техники и формы музыкальной композиции.

## ПОСЛЕДНЯЯ СИМФОНИЯ КАРЛА НИЛЬСЕНА

---

Карл Нильсен (1865 — 1931) — датский композитор, дирижер, основатель национальной композиторской школы. Он родился в 1865 году на живописном острове Фюн и был седьмым из двенадцати детей в семье сельского маляра. Как и все его братья и сестры, он с ранних лет привык работать, чтобы помогать родителям содержать семью. Его отец помимо своей основной профессии играл на скрипке и корнете в деревенских ансамблях, постоянно сопровождая сельские праздники, и слыл одним из лучших сельских музыкантов Фюна. Маленький Карл с детства был окружен музыкой и быстро присоединился к ансамблю своего отца. Неудивительно, что, когда мальчику было 14 лет, родители, не колеблясь, решили, что ему стоит попробовать получить вакантное место полкового горниста в Оденсе — главном городе Фюна. Именно в Оденсе Нильсен попал в профессиональную музыкальную среду и познакомился с людьми, которые способствовали его музыкальному и общекультурному развитию, а впоследствии сделали все возможное для того, чтобы он смог учиться в Копенгагенской консерватории. Одним из его учителей стал выдающийся датский композитор, дирижер и общественный деятель Нильс Гаде (1817 — 1890). Автор восьми симфоний, дирижер концертов Гевандхауза, друг Мендельсона и Шумана, учитель Грига, приверженец традиций немецкого музыкального романтизма, Гаде долгое время был центральной фигурой в музыкальной жизни Дании.

Социальное происхождение Нильсена, крестьянская жизнь с ее насущными заботами и потребностями, а также тесное общение с природой повлияли на формирование у композитора особого мировоззрения. Личность Нильсена удивительным образом сочетала в себе очень простое и ясное видение мира, глубокое и тонкое чувство природы, гармоничное понимание законов жизни и законов музыки, с острым аналитическим умом, склонностью к логическому, интеллектуальному мышлению.

Творчество Нильсена весьма разнообразно. Он работал почти во всех музыкальных жанрах — от оперы до фортепианной мини-

атюры и песни. Им созданы две оперы — «Саул и Давид» и «Маскарад» (по пьесе датского драматурга XVIII века Хольберга, которого называли «северным Мольером» и с именем которого связана известная сюита Грига «Из времен Хольберга»); шесть симфоний; три концерта (для скрипки, флейты, кларнета с оркестром), ряд одночастных оркестровых произведений, четыре струнных квартета, струнный и духовой квинтеты, фортепианные и другие камерно-инструментальные произведения. Нильсену также принадлежит органная музыка, три кантаты и множество песен, которые до сих пор считаются в Дании почти народными.

Однако, как и у других композиторов скандинавских стран — Сибелиуса в Финляндии, Стенхаммара и Альвена в Швеции — в центре творчества Нильсена находится симфония. Этот жанр наиболее полно раскрывает эстетические позиции композитора, от симфонии к симфонии происходит очевидная творческая эволюция, все отчетливее кристаллизуются характерные особенности стиля.

Шесть симфоний Нильсена были написаны в период с 1892 по 1925 год. За эти три десятилетия европейская музыка прошла огромный путь. В 1892 году еще творили Брамс, Брукнер и Чайковский, а к 1925 году появились первые додекафонные опусы Шёнберга и Веберна. Да и сама Европа пережила Первую мировую войну, потрясения которой наложили отпечаток на творчество многих композиторов; ее события отразились и в симфониях Нильсена.

Первые две симфонии (1892, 1902) объединены влиянием Брамса, отчасти Свенсена (который дирижировал премьерой Первой симфонии Нильсена). Их ни в коем случае нельзя охарактеризовать как подражательные, хотя они еще и находятся в русле романтической музыки конца XIX века. Начало расцвета творческой деятельности Нильсена ознаменовала собой в 1911 году его Третья симфония, получившая название «*Espansiva*» («Экспансивная» — *итал.*). С самого начала в симфониях проступает характерная черта стиля Нильсена, связанная с особым отношением композитора к тональности: как отдельная часть цикла, так и симфония в целом может начинаться в одной тональности и заканчиваться в другой.

Вторая триада симфоний охватывает десятилетие с 1916 по 1925 год. Каждая из симфоний самобытна и знаменует собой целый этап симфонизма Нильсена. Четвертая и Пятая симфонии связаны с военными событиями.

Начало Первой мировой войны вызвало огромное потрясение в Европе, и хотя скандинавские страны не были непосредственно вовлечены в войну, Нильсен не мог остаться к ней равнодушным. В одном из писем он говорит: «Весь мир будто в состоянии распада. Люди в Европе, одаренные умом и духом, лишились рассудка...



Жизнь кажется потерявшей значение»<sup>1</sup>. Четвертая симфония была написана в 1916 году, когда Первая мировая война была в разгаре. Она имеет название «Det Uudslukkelige» («Неугасимое» — *gam.*), которое Нильсен поясняет в краткой фразе, ставшей впоследствии эпиграфом к сборнику его эссе «Живая музыка»: «Музыка есть жизнь и как таковая неугасима»<sup>2</sup>. Это высказывание во многом является ключом к раскрытию эстетики Нильсена, для которого понимание музыки как процесса, аналогичного неугасимой жизни, вечному движению материи, было одним из главных философско-эстетических постулатов.

Пятая симфония была написана после окончания войны (годы ее создания — 1921 — 1922). Она не имеет названия, но, исходя из особенностей музыкального содержания, ее можно определить как «Военную». Одним из самых ярких моментов всей симфонии является так называемый «эпизод нашествия» в разработке I части, который представляет собой марш на фоне оstinатной ритмической фигуры малого барабана. Средствами непрерывного ритмического и мелодического оstinато и динамического нарастания композитор рисует образ бездушного механистического зла, предвосхитив то, что двадцать лет спустя изобразил Шостакович в Седьмой симфонии<sup>3</sup>.

В этих симфониях Нильсен модифицирует сонатно-симфонический цикл. В Четвертой композитор стремится к слитности цикла и не указывает обозначения частей, хотя внутри достаточно легко определить границы четырех частей, несмотря на то, что они исполняются без перерыва. В Пятой трансформация цикла еще более значительна — композитор обозначил две части, первая из которых сочетает в себе сонатное аллегро и медленную часть, а вторая содержит в разработке большой эпизод с двумя фугато, в первом из которых есть жанровые признаки скерцо.

Еще во время работы над Пятой симфонией Нильсен говорил, что он поставил себе самую трудную задачу и что в следующий раз он выберет более простой стиль. Его Шестая симфония, начатая летом 1924 года, была названа «Semplice», то есть «Простая». Она стала последним сочинением композитора в этом жанре и вызвала самые противоречивые отклики слушателей и критики.

12 августа 1924 года Нильсен писал своей дочери о «совершенно новой симфонии идиллического характера... вне всяких стилей и

<sup>1</sup> Nielsen C. Carl Nielsen Breve. København, 1954. S. 144–145.

<sup>2</sup> Nielsen C. Levende musik. København, 1963. S. 7.

<sup>3</sup> Произведения, построенные на аналогичных приемах — «Пасифик 231» Онегера и «Болеро» Равеля, также были написаны позже.

вкусов, только ясное и искреннее музыкальное приношение... в той же манере, что и у старых мастеров а саррелла, только средствами нашего времени»<sup>4</sup>. В письме от 22 октября того же года Нильсен сообщал: «Дела с моей новой симфонией продвигаются хорошо. Как я понимаю, она будет совершенно отличаться от моих остальных (симфоний. — Н. М.): более спокойная, привлекательная... но говорить об этом не стоит, поскольку я ничего пока не знаю о мыслях, которые могут прийти ко мне во время сочинения»<sup>5</sup>.

25 декабря 1925 года партитура была завершена, и шесть дней спустя состоялось первое исполнение под управлением автора. В газетном интервью за несколько дней до концерта на вопрос о том, что он хотел изобразить в своей симфонии, Нильсен ответил: «Только чисто музыкальные вещи»<sup>6</sup>. В другом интервью, датированном тем же временем, он говорил о том, что его цель — приближение к максимально возможной простоте.

Слушатели приняли симфонию весьма прохладно. Кто-то считал ее неудачным симфоническим экспериментом, кто-то усматривал в ней автобиографические моменты, связанные с болезнью композитора, который имел все основания считать, что каждое его произведение может стать последним. Между усложненностью музыки и ее названием было явное противоречие.

Что же стоит за словом «Semplice», и какую простоту хотел видеть в нем автор?

После сокращенных циклов Четвертой и Пятой симфоний Нильсен возвращается к традиционному четырехчастному циклу, однако у каждой части Шестой симфонии есть свои особенности и отличия. Особенностью симфонии является то, что нарастание слушательского интереса происходит на протяжении всего цикла.

В первом *allegro* разработочное развитие продолжается до конца I части, из-за чего практически невозможно определить начало репризы. Во II части — «Юмореске», которая выполняет функцию пародийного, гротескового скерцо, Нильсен создает как бы образ «антимузыки»: из оркестра исключается самая певучая группа инструментов — струнные, в начале части хаотичными звучаниями ударных и деревянных духовых изображается атональная музыка. «В моей новой симфонии есть часть для малых ударных, бьющих как Бог на душу положит. Времена меняются. Куда поведет нас но-

<sup>4</sup> *Nielsen C.* Carl Nielsen Breve. S. 189.

<sup>5</sup> *Ibid.* S. 193

<sup>6</sup> *Lawson J.* Carl Nielsen. London, 1997. P. 193.

вая музыка? Что постоянно? Мы не знаем! Мысль об этом заложена в моей маленькой "Юмореске"»<sup>7</sup>:

1.

*Allegretto (♩ = 100 à 104)*

Fl. picc.  
Cl. ob.  
Cl.  
Fag.  
Tr. 1  
Tr. 2  
Horn  
Tr. 3  
Tr. 4  
Tuba

pp  
p  
mf  
f  
fff  
staccato  
marcato

**A**  
**B**

III часть имеет латинское название «Proposta seria». В ней в наибольшей степени проявилась характерная для стиля Нильсена процессуальность. Изучение григорианского хора, полифонии строгого письма заметно отразилось в сочинениях композитора. Полифония пронизывает все его творчество, распространяясь как на способы развития материала, так и на тип мелодики и оркестровую фактуру. Главная тема III части, изложенная футировано, является ярким при-

<sup>7</sup> Nielsen C. Carl Nielsen Breve. S. 195.

мером мелодии, построенной по принципу развертывания — в ней отсутствует квадратность, каденционное членение:

2.

The musical score is for the second movement, 'Adagio (♩. 44-46)'. It is written for a symphony orchestra. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Violin (V.), Viola (Vi.), Cello (C.), and Double Bass (C. Bas.). The tempo is marked 'Adagio' and the time signature is 3/8. The score is divided into two systems. The first system shows the initial measures of the movement. The second system, starting at measure 44, features a more complex melodic line with individualized accents, marked 'f' (forte) and 'molto intensivo'. The music is characterized by a slow, expansive melody with a focus on individualized accents.

IV часть написана в форме темы с вариациями, что заставляет вспомнить финалы Третьей симфонии Бетховена и Четвертой симфонии Брамса. Тема изложена одногласно, что также позволяет с самого начала использовать полифоническую технику. Так, первая и вторая вариации изменяют тему, приписывая к ней новые контрапункты, а третья образует фугато, без которых не обходится ни одна симфония Нильсена. Они встречаются в разработках сонатных *allegri* всех симфоний, а в Шестой фугато присутствует в каждой части (кроме II), иногда по несколько раз.

Говоря об оркестровом стиле Шестой симфонии, следует сказать, что в ней достигает кульминации индивидуализация ударных. Нильсен уделяет большое внимание группе ударных инструментов, начиная с Четвертой симфонии. Усложняется партия литавр, затем до-



Шестую симфонию в полной мере отличает своеобразие гармонического языка, которое уже ярко проявилось в Пятой симфонии. Музыкальный язык Нильсена пронизан неомодальностью. На уровне всей симфонии она выражается в том, что как каждая часть начинается и заканчивается в разных тональностях<sup>8</sup>, так и весь цикл не имеет центральной тональности. Тональный план каждой части характеризуется постоянными ладотональными сдвигами, своеобразным «скольжением». В Шестой симфонии фрагменты с очень четко выраженной тональностью (например, тема вариаций финала, 6-я вариация — вальс (*Tempo di Valse*), тема фугато I части, побочная тема «Юморески») сочетаются с разделами, где тональность практически неопределима. Довольно интересна закономерность: тональные фрагменты в основном присутствуют в крайних частях цикла и преобладают в изложении тем. В средних частях их практически нет, за исключением побочной темы «Юморески».

Возвращаясь к вопросу о «простоте», вполне естественно предположить, что современники Нильсена ожидали от Шестой симфонии некой гармонической простоты и проясненности, возможно, возвращения к стилю предшествующих эпох. Например, можно было бы представить себе сочинение, аналогичное Седьмой симфонии Прокофьева. Однако в музыкальном языке симфонии нет никакого возвращения назад. Под словом «простая» композитор имел в виду не противопоставление «сложному», а «просто» музыки. Ту музыку, которая не имеет ассоциативной нагрузки, которая самоценна, подобно *concerto grosso* или ранним симфониям XVIII века. В этом смысле он действительно «возвращается» назад, но возвращается так, как это свойственно только зарождающемуся в это время неоклассицизму. Стремление к простоте было характерным для многих художественных течений первой трети XX века. Мысль Нильсена, что «мы должны вернуться к простому и ясному», созвучна призыву, прозвучавшему со страниц манифеста Ж. Кокто «Петух и Арлекин» в 1918 году. Именно в 20-е годы, после окончания Первой мировой войны, у Хиндемита, Бартока появляется жанр «музыки», который также был призван максимально отойти от какой бы то ни было программности.

В Шестой симфонии нет стремления к тесной взаимосвязи частей. Можно даже сказать, что в ее четырехчастном цикле нет драматургически целенаправленного движения к финалу. Она больше приближается к сюитному типу цикла, и в этом смысле она тоже «простая».

<sup>8</sup> Например, III часть Третьей симфонии начинается в тональности C-dur, а заканчивается в Es-dur.

Последняя симфония Нильсена была опубликована в 1937 году, спустя шесть лет после смерти композитора, и до середины 60-х годов исполнялась редко.

Вклад Нильсена в национальную культуру и датскую музыку очень весом. Долгое время его имя было непререкаемым авторитетом, а его эстетические позиции стали своего рода сводом законов для датских музыкантов XX века. Поздний стиль Нильсена, для которого характерны сложный гармонический язык в соединении с использованием жанров прошлого, особая роль тембров ударных и духовых, постоянное использование полифонии, позволяет говорить о том, что композитор предугадал важнейшие тенденции музыки XX века.

## ТВОРЧЕСКИЙ ПОРТРЕТ УИЛЬЯМА УОЛТОНА

---

Уильям Уолтон (1902 — 1983) — один из самых ярких английских композиторов середины XX столетия. Вместе со своими современниками Б. Бриттеном и М. Типпеттом он продолжил традиции Э. Элгара и Р. Воан-Уильямса — крупнейших представителей так называемого нового английского музыкального возрождения. Напомним, что с именами этих мастеров, деятельность которых началась во второй половине XIX века, связано возвращение английской композиторской школы в мировую музыкальную культуру после двухвекового молчания, наступившего со смертью Генри Пёрселла (1695).

Творческий путь Уолтона насчитывает свыше шести десятилетий. Первое его сочинение — хор а cappella «Литания» — написано в 1916 году; одно из последних — «Пролог и фантазия» для оркестра — в 1982 году. Творческая судьба Уолтона в чем-то похожа на творческую судьбу Элгара. Обоих привлекала оркестровая и церемониальная музыка, ораториально-хоровая традиция. Оба были провинциалами-самоучками, происходившими из одной социальной среды и не получившими законченного академического музыкального образования.

Уолтон родился в маленьком провинциальном городке Олдем в семье учителя пения. Его первые музыкальные впечатления были связаны с церковным хором, в котором он пел с пяти лет. В 10 лет Уильям поступает в хоровую школу Оксфорда, по завершении которой в 1918 году становится самым молодым (за последние 400 лет) слушателем Оксфордского университета. Там он учится у Хью Аллена и доктора Стронга, благодаря которым знакомится с произведениями Стравинского, Шёнберга, Равеля, Дебюсси, Прокофьева и других современных авторов.

В 1918 году Уолтон приступил к сочинению своего первого крупного произведения — Фортепианного квартета. Тогда же завязалась его дружба с поэтом Сачэверелом Ситуэллом, а затем и с другими членами этого артистического семейства, сыгравшего значительную роль в становлении Уолтона как художника. Благодаря



Ситуэллам, имевшим влияние на литературные круги Лондона, молодой, подающий надежды композитор вошел в круг творческой элиты, познакомился с Бузони и Ансерме. Он с интересом посещал спектакли «Русского балета» Дягилева, концерты джазовой и современной музыки. Важным событием в жизни молодого человека стала поездка в 1920 году с семьей Ситуэллов в Италию, которая сразу же очаровала Уолтона. Италия, несомненно, повлияла на творческий мир композитора. В том же году Уолтон поселился в лондонском доме Ситуэллов, где прожил следующие пятнадцать лет.

Первым результатом творческого сотрудничества с Ситуэллами стал «Фасад» — музыкально-театральное представление из 18 поэм для чтеца и ансамбля инструменталистов (кларнет, виолончель, труба, ударные), названное «развлечением для художников». Эта совместная работа Уолтона с поэтессой Эдит Ситуэлл навеяна мюзикхоллом, а музыка чем-то напоминает «Сказку о солдате» Стравинского и некоторые инструментальные опусы раннего Хиндемита. Первое исполнение «Фасада» (1923) стало сенсацией и привлекло внимание публики и критики к Уолтону как к одному из перспективных британских композиторов. Впоследствии «Фасад» неоднократно перерабатывался для различных составов и претерпевал жанровые метаморфозы, находя воплощение в виде балета, двух оркестровых сюит, сборника отдельных песен и т. д.

Успех ждал Уолтона и за границей. Завершенный в 1921 году Фортепианный квартет и написанный годом позже Струнный квартет прозвучали в 1923 году на международном фестивале современной музыки в Зальцбурге. Там они завоевали международное признание и получили одобрение Альбана Берга.

С середины 20-х годов композитор постоянно обращается к симфонической музыке, которая занимает центральное место в его творчестве. В 1926 году появляются два очень разных сочинения для оркестра. Первое — увертюра «Портсмутский мыс» — было исполнено на одном из международных фестивалей в Цюрихе. Музыка увертюры насыщена шумными диссонантными созвучиями, гармоническими «пряностями» в духе Стравинского, в ней часто используется переменный размер, необычайно ярка оркестровка. Лирико-романтическая музыка «Сиесты» — сочинения для малого состава оркестра, в стилистическом отношении более традиционна.

Уолтон обращается и к концертным жанрам. В 1927 году была закончена «Концертная симфония» для фортепиано с оркестром. Каждая из трех ее частей посвящена одному из членов семьи Ситуэллов. В оркестровке симфонии ощущается влияние Стравинского, Пуленка и Равеля. В 1929 году композитор создал одно из своих

лучших сочинений — Альтовый концерт. Он сочинялся для альтиста-виртуоза Лионеля Тертиса, но по ряду причин первым исполнителем стал Пауль Хиндемит. Премьера состоялась в том же году под управлением автора<sup>1</sup>. По свидетельству очевидцев, знаменитый музыкальный критик Гвидо Адлер (друг Густава Малера) после прослушивания Альтового концерта сказал: «Это, наконец, настоящая музыка!»<sup>2</sup>.

Концерт вошел в репертуар лучших музыкантов мира. Так, в 1938 году он был исполнен в Нью-Йорке Паулем Хиндемитом и оркестром Би-Би-Си под управлением Артуро Тосканини. В 1936 году композитор получил заказ от Яши Хейфеца на сочинение Скрипичного концерта. Спустя 20 лет был написан Виолончельный концерт, первым исполнителем которого стал Григорий Пятигорский.

В 1931 году на фестивале в Лидсе состоялась премьера кантаты Уолтона «Пир Валтасара» (для смешанного хора, баритона соло и оркестра). Ее успех упрочил положение композитора в английском музыкальном мире. «Пир Валтасара» стал знаковым сочинением для своего времени и дал импульс развитию английской хоровой музыки. Мы еще вернемся к этому опусу Уолтона, а сейчас продолжим хронологический обзор его творчества в контексте развития английской музыки 20 — 30-х годов. Этот период плодотворен для британской музыки в целом. Тогда появились «Цветок полей» («Flos Campi») для альты, хора и камерного оркестра, балет «Иов» и Четвертая симфония Р. Воан-Уильямса, Третья и Четвертая симфонии А. Бакса, «The Rio Grande» для фортепиано, хора и оркестра К. Ламберта и многое другое.

На этом фоне особенно выделяется Первая симфония Уолтона. Жанровая чистота сочетается в ней с бетховенским пониманием формы. После премьеры в 1935 году дирижер Генри Вуд, отмечая «превосходную драматическую мощь, блестящую оркестровку и ритмическую изобретательность», изумлялся тому «апокалипсическому впечатлению», которое музыка симфонии производит на слушателя<sup>3</sup>. Другой известный английский музыкант Джон Айрленд после прослушивания записи<sup>4</sup> написал Уолтону: «Это работа истинного мастера. В отличие от любой другой английской симфонии, она находится на магистральной линии развития симфонической традиции»<sup>5</sup>. В 1940 году Уолтон написал увертюру «Скапино», которая

<sup>1</sup> В разные годы Уолтон консультировался как дирижер у Ансерме, Бузони и Гуссенса.

<sup>2</sup> Цит. по: *Kennedy M. William Walton: a Critical Appreciation*. Oxford, 1998. P. 35.

<sup>3</sup> Цит. по: *Ibid.* P. 26.

<sup>4</sup> Вскоре после премьеры симфония была записана на пластинку.

<sup>5</sup> Цит. по: *Kennedy M. Ibid.* P. 26.

считается его лучшим сочинением в этом жанре. Виртуозная оркестровка принесла ей славу «английского "Тила Улиншпигеля"». Затем в течение нескольких лет композитор не обращался к крупным формам.

Итак, к началу 40-х годов Уолтон стал признанным лидером английской музыки<sup>6</sup>. Подведем итоги первой половины его пути (до 1940 года) и обрисуем некоторые тенденции второго периода (после 1945 года). В первом периоде композитор ищет свой стиль и испытывает влияние различных музыкальных течений. Он интересуется джазом и авангардистскими опусами Шёнберга и Хиндемита (20-х годов), обращается к атональной музыке, додекафонии, подражает некоторым приемам Стравинского, однако его «лицо» всегда узнаваемо. В годы войны композитор пишет музыку к пропагандистским кинофильмам, созданным по заказу английского правительства. Широкую известность получила музыка к картине Лоуренса Оливье «Генрих V» (1944), ставшая в один ряд с такими шедеврами, как музыка Прокофьева к «Александру Невскому» и Воан-Уильямса к фильму «Скотт в Антарктике». К удачам Уолтона в этой сфере относится также музыка к «Гамлету» (1947) и «Ричарду III» (1955). Во втором периоде Уолтон углубляет свою творческую индивидуальность и в результате предстает автором произведений, которые можно назвать образцами жанра.

Одно из выдающихся сочинений зрелого Уолтона — написанная по заказу Би-Би-Си большая трехактная опера «Троил и Кресида», начатая в 1948 году<sup>7</sup>. Литературным источником ее либретто послужила одноименная поэма Дж. Чосера. Сюжет поэмы восходит к «Илиаде» Гомера и сочинениям Боккаччо. Опера была завершена в 1954 году. Первой исполнительницей главной женской роли стала Элизабет Шварцкопф. В дальнейшем композитор обратился к камерному музыкальному театру: в 1967 году появилась одноактная комическая опера «Медведь» (по Чехову). Композитор обращался и к камерно-вокальному жанру. Им создано два вокальных цикла — шесть песен для тенора «Anon in Love» (1959) и шесть песен для сопрано «A Song for the Lord Mayor's Table» (1962).

•

<sup>6</sup> В 40-е годы эстафета лидерства переходит от Уолтона к Бриттону, который к этому времени был автором Концерта для скрипки (в его строении есть сходство со структурой Скрипичного концерта Уолтона), «Серенады», «Семи сонетов Микеланджело», оперы «Питер Граймс».

<sup>7</sup> В 1948 году Уолтон женился на Сюзанне Гил, которая впоследствии написала о нем монографию. Тогда же композитор поселился на острове Искья (близ Неаполя), где прожил до конца своей жизни.

Важный пласт творчества Уолтона — произведения «на случай»: Коронационные марши (1937, 1953), кантата «Городу Лондону» (1936), «Йоханнесбургская торжественная увертюра» (1956). К этому ряду можно отнести ораториальные сочинения «Коронационный Те Деум» (1953) и «Gloria» (1961). В них господствует приподнятое настроение, напоминающее о музыке Эдварда Элгара. С конца 50-х годов Уолтон обращается к музыке для медных духовых инструментов: «Фанфара королевы» (1959), Марш (1966), серия «Торжественных фанфар» (1962, 1973, 1974, 1976, 1981).

Уолтон продолжает создавать симфонические произведения. Среди них: Вторая симфония (1960), Вариации на тему Хиндемита (1963), «Импровизации на "Экспромт" Бриттена» (1970). В качестве темы для оркестровых вариаций Уолтон заимствовал девятитакт из II части Виолончельного концерта Хиндемита (1940). Это не просто обращение к определенному музыкальному материалу, а дань дружбе между композиторами, завязавшейся в 1923 году в Зальцбурге. В основе «Импровизаций» лежит тема «Экспромта» Бриттена — медленной части его Фортепианного концерта.

Последнее десятилетие жизни Уолтона отмечено небольшим количеством сочинений. Одна из поздних композиций — Пассакалья для виолончели, написана для Мстислава Ростроповича.

Особое место в наследии Уолтона занимает хоровая музыка, к которой композитор обращался на протяжении всего творческого пути. С раннего детства Уолтон был связан с богатыми многовековыми певческими традициями своего народа. В ученические годы Уильям был церковным певчим и воспитанником хоровой школы в Оксфорде, где постигал тайны хорового сочинения и исполнительства. Хоровые сочинения Уолтона можно подразделить на три группы: вокально-хоровые произведения с оркестром (пять кантат), церковная музыка (для смешанного хора в сопровождении органа) и хоры а capella.

Сочинения первой группы открывает юношеская кантата для сопрано, тенора, женского хора и оркестра «Покинутый водяной» (1916). Кантата «Пир Валтасара» (1930), ставшая одной из несомненных композиторских удач Уолтона, продолжает традиции хорового письма Элгара и его оратории «Сновидения Геронтия». Примечателен выбор литературного первоисточника — это фрагменты из книги пророка Даниила с включением 81-го и 137-го псалмов в обработке Осберта Ситуэлла. К композиционным особенностям кантаты следует отнести контрастное сопоставление оркестровых тутти с речитативами баритона соло и хоровой звучностью а capella, а также контрапунктически насыщенные кульминационные хоровые сцены с оркестром:

## 1.

Maestoso  $\text{♩} = 84 (\text{circa})$

TENORI

BASSI

PIANOFORTE (ORCHESTRA)

Thus spake I - sal - ah, Thysons thatthou shalt be.  
So sprach Je - sal - as: Die Söh - ne, die du ge-

Maestoso  $\text{♩} = 84 (\text{circa})$

Разнообразное использование исполнительских средств в небольших по масштабу сочинениях можно также наблюдать в творчестве современников Уолтона («Царь Давид» Онеггера, «Sancta Civitas» Воан-Уильямса, «Цар Эдип» Стравинского).

Кантата «Городу Лондону» (1937) посвящена Фестивальному хору города Лидса. Она была исполнена в том же концертном зале, под управлением того же дирижера Малкольма Сарджента, что и ее предшественница, кантата «Пир Валтасара». Это сочинение, в котором задействован смешанный хор с показом отдельных хоро-вых групп и с применением *divisi*, что весьма характерно для хоро-вого письма Уолтона (см. пример 2).

Литературной основой кантаты является состоящая из шести разделов поэма шотландского автора Уильяма Данбара (William Dunbar, 1465 — 1520). Следует отметить, что композитор сохраняет в неприкосновенности поэтические размеры подлинника (за исклю-чением нескольких строк).

На коронацию Елизаветы II, состоявшуюся в Вестминстерском аббатстве 2 июня 1953 года, сэр Уильям Уолтон написал «Корона-ционный Те Деум», в основе которого лежит английский текст ста-ринного церковного гимна «Te Deum laudamus». Сочинение пред-ставляет собой сквозную композицию, в которой изменение тек-ста влечет за собой появление нового музыкального материала. Данная партитура интересна с точки зрения числовой символики: на разных уровнях в ней обнаруживается своеобразная троичность. Она проявляется даже в таких «внешних» деталях, как исполнитель-ский состав (тройной состав оркестра, три группы хора — два сме-

## 2.

*Maestoso (♩ = circa 120)*

SOPRANOS  
CONTRALTOS  
TENORS  
BASSES

Lon - don, thou art of

*Maestoso (♩ = circa 120)*

PIANO/ORTHE (Orchestra)

town - es A per se.

*Vivo*

town - es A per se.

*Vivo*

шанных и камерный хор мальчиков) и форма записи органной партии (на трех строках — два мануала и педаль), не говоря уже об архитектурном плане сочинения, в котором организующая роль числа 3 настолько очевидна, что не требует доказательств. Кантата построена на чередовании тонально замкнутых эпизодов. Гармоническое развитие основано на красочных тональных сопоставлениях. Это позволяет слушателю полностью сосредоточиться на восприятии сакрального текста. Фактура хорального склада отсылает к элементам барочной стилистики (см. пример 3).

«Gloria» (для трех солистов, двойного смешанного хора, оркестра и органа) была написана для Хадерсфилдского хорового общества, 125-я годовщина образования которого праздновалась в 1961 году. Это произведение торжественного характера, длящееся около 20 минут.

3.

*pochliss. meno mosso*  
*pp*  
 let me nev-er be con-found-ed.

*pp*  
 let me nev-er be con-found-ed.

*pochliss. meno mosso*  
*pp*  
 let me nev-er be con-found-ed.

*pp*  
 let me nev-er be con-found-ed.

С 1965 по 1975 годы Уолтон сконцентрировался на создании музыки для англиканской церкви. Первым сочинением стал праздничный апостольский антем «Двенадцать» (1965) на слова У. Х. Одена. В произведении Одена, основанном на книгах Нового Завета, три части: в I части повествуется о миссионерской деятельности апостолов; II молитвенна по своему настрою; III часть посвящена размышлению о деяниях апостолов и их восхвалению.

Как известно, музыку англиканского богослужения отличает ряд особенностей. Помимо того, что богослужение проходит на английском языке, значительная роль в нем отведена органу, который сопровождает пение хора и усиливает помпезность звучания. В антеме «Двенадцать» масштабная партия органа вскоре была аранжирована для оркестра, что расширило исполнительские возможности сочинения. Несколько иное соотношение исполнительских сил можно видеть в «Missa brevis» (1966) для двойного хора и органа. Несмотря на такой внушительный состав, количество фактурных линий в партитуре не превышает пяти. Красочное разнообразие фактуры достигается использованием антифонного принципа построения музыкального материала. В отличие от трех частей цикла (Kyrie, Sanctus and Benedictus, Agnus Dei), звучащих а cappella, в Gloria композитор вносит достаточно развитую партию органа.

Для музыки англиканской церкви важно такое понятие, как *service* (служба — *англ.*), под которым понимается «совокупность музыкальных обработок песнопений утрени (Matins), вечерни (Evensong) и частей ordinaria евхаристической службы (Holy Communion). Полный цикл обработок включает следующие части: Venite, Te Deum, Benedicite, Benedictus, Jubilate (поются во время утрени), Magnificat, Cantate Domino, Nunc dimittis, Deus misereatur

(поются во время вечерни), Kyrie eleison, Gloria, Creed (Credo), Sanctus, Benedictus, Agnus Dei (входят в евхаристическую службу)»<sup>8</sup>.

Для утрени Уолтон написал «Jubilare Deo» (1972). Это сочинение отличают ясный гармонический язык, простота композиционных решений. Оно основано на оstinatных структурах и построено на антифонном принципе сопоставления мужской и женской групп хора (состав исполнителей — двойной смешанный хор и орган), как того требует текст гимна. Из других церковных сочинений Уолтона назовем «Magnificat and Nunc Dimittis» и «Antiphon» (1977) для смешанного хора и органа, написанные по заказу собора Св. Павла в Нью-Йорке. Незадолго до кончины Уолтон задумал еще одно духовное сочинение — «Stabat Mater» для хора и оркестра. К сожалению, этот замысел не был реализован.

Перейдем теперь к хорам a cappella. В разные годы Уолтон написал несколько хоровых миниатюр светского характера в жанре кэрол — английской народной рождественской песни. Всех их объединяет непринтливая мелодика, простота и изящество изложения. В качестве примера назовем хоровую песню «What Cheer?» («Что за радость?»), написанную в 1961 году<sup>9</sup>. Композитор сочинял и в других старинных хоровых жанрах: мотет «Cantico del sole» (1974) на текст св. Франциска Ассизского написан для смешанного хора.

Заканчивая обзор творчества Уильяма Уолтона, попытаемся охарактеризовать его в целом. По месту Уолтона в английской музыке XX века, его можно было бы, воспользовавшись выражением Р. Киплинга, уподобить «коту, который гуляет сам по себе». Критики часто упрекали Уолтона в том, что он, в отличие от Стравинского, «с его склонностью экспериментировать со стилями, примеряя и отвергая их подобно многочисленным костюмам, подходящим к его фигуре и не скрывающим его индивидуальности», практически не следует моде<sup>10</sup>. Однако Уолтон так и не примкнул ни к модернизму, ни к какому другому направлению. На протяжении всей своей жизни он стремился лишь к одному — создавать «настоящую музыку» (вспомним слова Гвидо Адлера!). Как музыкант, Уолтон удостоился высокой оценки, выразившейся в присуждении ему различных премий, семи докторских степеней. В 1978 году композитор был избран почетным членом Американской академии искусств и литературы, а в 1982 году получил премию имени Новелло.

---

<sup>8</sup> Service // Музыкальный словарь Гроува / Пер. с англ., ред. и доп. д. иск. Л. О. Акопяна. М., 2001. С. 780.

<sup>9</sup> Недавно она впервые прозвучала в России в исполнении Камерного хора Московской консерватории под управлением профессора Бориса Тевлина.

<sup>10</sup> Howes F. The music of William Walton. London, 1972. P. 238.



## О НОТАЦИИ В НОВОЙ МУЗЫКЕ (по материалам докладов на Дармштадтских летних курсах 1964 года)

---

Во второй половине XX века вследствие качественного скачка в развитии музыкального языка резко обострилась проблема фиксации композиторского замысла. Вопросы нотации Новой музыки детально разработаны в американском и западноевропейском музыкознании. Если говорить о русскоязычных работах, то подробные описания современной нотации можно найти у таких авторов, как В. Екимовский и Е. Дубинец<sup>1</sup>.

Однако в отечественной литературе лишь вскользь упоминается об одном важном событии: в 1964 году в Дармштадте во время проведения очередных летних курсов состоялась конференция «Нотация Новой музыки». В ходе ее работы музыковед К. Дальхауз, композиторы Р. Хаубеншток-Рамати, Д. Лигети, М. Кагель, Э. Браун и исполнители З. Пальм, Алоиз Контарски, К. Каскель выступили с докладами о наиболее важных проблемах и достижениях в области нотации современной музыки<sup>2</sup>.

Потребность обсуждения нотации в середине 60-х годов возникла не случайно: время проведения конференции совпало с «алеаторическим бумом» в Европе и началом очередного этапа экспериментов в сфере инструментального театра.

Напомним, что экспериментаторство в музыке XX века имело корни, прежде всего, в американском искусстве: к освобождению ритма из оков метра целенаправленно шел в своем творчестве Ч. Айвз; использование кластеров и игра на струнах фортепи-

---

<sup>1</sup> Дубинец Е. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. Киев, 1999; Екимовский В. Вперед, к нотации без музыки! // *Ars notandi*. Нотация в меняющемся мире / Ред.-сост. И. А. Барсова. М., 1997. С. 113–124. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 17).

<sup>2</sup> Тексты докладов вошли в 20-томное издание материалов Дармштадтских курсов Новой музыки. См.: *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik*. Bd. IX / Hrsg. von E. Thomas. Здесь и далее цитаты даются по этому источнику в переводе автора статьи.

ано присутствовали уже в ранних сочинениях Г. Кауэлла. Введение шумов в произведения для ударных инструментов стало частью глобального процесса выделения тембрового параметра в автономную область композиции и способствовало его дальнейшей разработке в качестве гармонического материала. В начале 50-х годов, когда П. Булез и К. Штокхаузен приблизились к созданию тотально сериальных сочинений (в 1951 году возникли «Структуры I а» Булеза и «Перекрестная игра» Штокхаузена), американцы Дж. Кейдж и Э. Браун уже работали над проектом вариабельных, или открытых форм (в том же 1951 году появились «Музыка перемен» для фортепиано, «Вображаемый пейзаж» № 4 для 12-ти радиоприемников Кейджа; в 1952 году — знаменитый «Декабрь 1952» Брауна). Предельно детерминированные и вариабельные формы имели принципиально отличную друг от друга эстетическую подоплеку и требовали совершенно различных средств оформления, в частности разных типов нотации.

Поводом для обсуждения на конференции 1964 года послужило общее мнение: ставший очевидным в 60-е годы беспорядок в нотации следует расценивать как симптом глубокого кризиса в композиции. Опираясь на теоретические положения этих докладов, попытаемся в основных чертах реконструировать характер споров и найти точки пересечения по некоторым принципиальным вопросам.

В основу выступлений был положен тезис о тесной зависимости современной композиторской и исполнительской практики и нотации, или о «прорастании» одного из этих понятий в другое. «Под «музыкальной нотацией», то есть записью музыкальной мысли, чаще всего понимается то, что в наши дни, равно как и прежде, называют композицией», — замечает Кагель<sup>3</sup>. «Даже если бы в Дармштадте не состоялась специальная конференция, посвященная проблемам нотации и исполнения, для общественности не было бы тайной, что большая часть Новой музыки оказалась в тесной зависимости от практического применения данных тех исследований, которые изучают этот аспект музыки», — так начинает свой доклад Браун<sup>4</sup>. На конференции речь шла, по выражению Дальхауза, не об «обсуждении палочек или точек»<sup>5</sup>, а о выявлении функциональных, эстетических, стилистических и даже этических основ нотации и композиции.

Современное состояние нотации было однозначно оценено докладчиками как неудовлетворительное. Обсуждение проблем нота-

<sup>3</sup> *Kagel M. Komposition — Notation — Interpretation // Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik / Hrsg. von E. Thomas. Bd. IX. Mainz, 1965. S. 56.*

<sup>4</sup> *Brown E. Notation und Ausführung Neuer Musik // Ibid. S. 64.*

<sup>5</sup> *Dahlhaus C. Notenschrift heute // Ibid. S. 7.*

ции исходило из двух генеральных на тот момент методов композиции Новой музыки — сериализма и алеаторики.

*Сторонники сериализма* использовали возможности традиционной нотации, то есть исторически сложившейся формы записи, основанной, по наблюдению Дальхауза, на строгой иерархии центральных и периферийных элементов: «"Первичные", или "центральные" параметры — высота и длительность звука — обозначаются в традиционной нотации с помощью абстрактных знаков; "вторичные", или "периферийные" — громкость и тембр — через аббревиатуры. Абстрактные знаки образуют собственно нотацию, аббревиатуры — только дополнительные указания»<sup>6</sup>. В то же время он отмечал, что «сериальность предоставляет периферийным параметрам такое же право на дифференцированность, как и центральным. Таким образом, она перечеркивает иерархию качеств звука, которая лежит в основе традиционной нотации; в результате противоречия этих принципов возникает путаница в визуальном аспекте»<sup>7</sup>.

Проследим за дальнейшим развитием мысли немецкого музыковеда. Центральные элементы образуют шкалу градаций. Периферийные элементы тяготеют к континуальности, не образующей шкалы, то есть к «специфическим отличиям». Если же периферийные элементы выстраиваются в шкалу и превращаются в моменты композиции, то «в вариабельности появляется многозначность, а в многозначности — недостаток»<sup>8</sup>. Эта «многозначность» образуется в зазоре между жесткой детерминированностью всех элементов структуры и относительностью градаций внутри параметров.

Наивысшим критерием нотации выступает отчетливость. «Как бы ни тривиально было это требование, его трудно выполнить в условиях сериальной и алеаторической техник. Смущающее количество указаний громкости и артикуляции в новых партитурах — это не "избыток", от которого следовало бы избавиться путем "ревизии", а выражение и последствие различия между композиционными принципами и предпосылками нотации», — пишет исследователь далее<sup>9</sup>.

Согласно Брауну, этот избыток указаний, многие из которых в точности передать трудно, а подчас невозможно, образует своего рода нереалистический аспект сериального композиционного принципа по отношению к исполнению: «Каждая нотация принципиально является "только указанием", но если она однажды достигла

<sup>6</sup> Dahlhaus C. S. 34.

<sup>7</sup> Dahlhaus C. S. 20.

<sup>8</sup> Dahlhaus C. S. 10.

<sup>9</sup> Dahlhaus C. S. 20.

крайней степени детализации и подразделения, возникает "статическая" точность, и встает вопрос, о том, существует ли более функциональный, менее противоречивый, одним словом, реалистический графический способ указания»<sup>10</sup>.

Критикуя сериализм за «статичность» не только в нотации, но и в достигнутом результате, Браун подразумевает под «реалистическим графическим способом указания» графическую нотацию, но лишь такую, которая предоставляет возможность истолкования. По его словам, сериалистическая и алеаторическая техники, исходя из противоположных эстетических предпосылок и используя разный способ фиксации, в конечном итоге угодили в одну и ту же ловушку: «В строгости технических способов, которые отличают сериальную музыку последних десяти лет, и в таком же крайнем структурном и формальном контроле, которые были достигнуты теорией Шиллингера и родственными ей теоретическими построениями, содержится род автономии способа и пренебрежения субъективным контролем над каждой сукцессивной или симультанной деталью. <...> В последнее время, по мнению многих критиков, сериальная и алеаторическая техники окончательно сводятся к одному и тому же, а именно к отказу от контроля; в первом случае — через бессознательную переоценку коммуникационной способности интеллектуального процесса, во втором — через преднамеренный отказ от обращения к рациональному процессу вообще. Они утверждают также, что оба направления отрицают связь с субъектом, которая должна присутствовать в произведении искусства, если оно нацелено на коммуникативный акт»<sup>11</sup>.

Сущность нотации алеаторических форм заключена в многозначности истолкования фиксируемого на бумаге, вплоть до упразднения собственно фиксации и собственно звучания, поэтому категоричность традиционной нотации здесь неуместна. Вместо этого осуществляется поиск иных средств. Противоположностью детерминированной нотации выступают различные виды индетерминированной нотации. Учитывая то, что Браун (а также Хаубеншток-Рамати и Кагель) были активными сторонниками подобного метода фиксации, обсуждение проблемы имело характер полемики вокруг алеаторических форм и их записи.

<sup>10</sup> Brown E. Notation und Ausführung Neuer Musik // Ibid. S. 78.

<sup>11</sup> Brown E. S. 66, 78–79.

Сформулируем вопросы, вокруг которых развернулась эта полемика, а затем остановимся на каждом из них более подробно:

- 1) В какой мере нотация адекватна замыслу?
- 2) Является ли современная нотация и в частности музыкальная графика знаковой системой?
- 3) В каких случаях необходима индетерминированная нотация?
- 4) Каковы положительные и отрицательные последствия многозначности в нотации?

Вопрос о степени адекватности нотации замыслу был поставлен Дальхаузом: «Ни один из видов нотаций, известных нам благодаря традиции или исторической реконструкции, не был полностью адекватен. <...> Неадекватность существует в записи знаков не с 1910 года, а с XVII века»<sup>12</sup>. Этот тезис исследователь доказывает на примере того, как выглядит на письме модуляция из тональности D-dur в тональность F-dur. Знак *b* сигнализирует, что четвертая ступень побочной тональности F-dur по отношению к главной тональности D-dur является хроматизмом, и не отражает того, что в F-dur она образует диатоническую ступень. И, наоборот, бекары перед *fis* и *cis*, характеризующие тоны *f* и *c* как диатонические ступени в побочной тональности F-dur, противоречат их функции по отношению к главной тональности D-dur, где эти ступени являются хроматическими — ведь бекары свидетельствуют о том, что хроматизм упразднен.

С точки зрения Дальхауза, проблема адекватности нотации имеет несколько сторон. Ее необходимо рассматривать в соответствии с тем, чему должна быть адекватна нотация. Сериалистический метод решал проблему адекватности нотации относительно исполнения, хотя так и не достиг абсолютного тождества фиксируемого и читаемого: «Сериальная ритмика неадекватна нотации. Точное представление о сериальной ритмике смогла бы дать такая система нотации, в которой пятая длительность не была бы четвертью, заливочной с шестнадцатой, а возникала как самостоятельная, ни с чем не связанная длительность»<sup>13</sup>.

Требованием, предъявляемым к нотации алеаторических произведений, является адекватность композиторскому замыслу. Примером такой адекватности Дальхауз считает кластер, сыгранный двенадцатью скрипками, которые интонируют четвертитоны. Кластер является такой же простой структурой, как и пятно, которое символизирует его в индетерминированной нотации: «Пятно будет

<sup>12</sup> Dahlhaus C. Notenschrift heute // Ibid. S. 18–19.

<sup>13</sup> Dahlhaus C. S. 11.

адекватным знаком. Путем распределения его на отдельные тоны и голоса в традиционной нотации изменяются музыкальные обстоятельства: индифферентный кластер принимает вид дифференцированного аккорда. И все же расписывание по голосам неизбежно: нотация, адекватная замыслу, неадекватна музыкальной практике»<sup>14</sup>.

Стремление к адекватности обуславливает возрастание количества вербальных предписаний. Их возникновение расценивается Дальхаузом как «необходимое зло и усиливающийся симптом подавления средств традиционной нотации»<sup>15</sup>, по мнению же Хаубеншток-Рамати, это — «опасная подмена априорной музыкальной концепции апостериорной регистрацией продукта»<sup>16</sup>.

Перейдем к вопросу о знаковой системе. Лигети высказал мнение, что музыкальное письмо должно представлять собой систему связей, каждый элемент которой наделен определенной функцией. Фигура без функции — это еще не знак. Отделение функции от знака образует остаток — субстрат знака, который не предназначен для истолкования. Например, круг — это субстрат геометрического знака, а графическая фигура — субстрат эстетического знака. В графической нотации Лигети различает собственно графику и нотацию, рисунок и знаковую систему, эстетические и семантические структуры. Одним из критериев знаковой системы является «переводимость» в другую знаковую систему. Так, буквенное письмо «переводимо» в цифровое письмо — вместо *b-a-c-h* можно было бы записать 2—1—3—8. Если графика «переводима», то она образует знаковую систему. Если же она не обозначает музыкальные отношения, а подталкивает к выбору ассоциативного пути звуковой реализации, то назвать ее таковой нельзя<sup>17</sup>. С мнением венгерского композитора трудно не согласиться.

По мнению Брауна, «нотация всегда была источником трудностей для композиторов, так как она представляет собой относительно нетрадиционную и непонятную транскрипцию того, что композитор «слышит» традиционным способом, и никоим образом не следует удивляться тому, что ее развитие продолжается. Она служит лексикой и пунктуацией абстрактного языка, синтаксический по-

<sup>14</sup> Dahlhaus C. S. 13.

<sup>15</sup> Dahlhaus C. S. 28.

<sup>16</sup> Пер. с нем. О. В. Лосевой. Цит. по: Хаубеншток-Рамати Р. Нотация — материал и форма // Музыка XX века. Московский форум: Материалы международных научных конференций / Отв. ред. В. С. Ценова. М., 1999. С. 184. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 25).

<sup>17</sup> Ligeti G. Neue Notation: Kommunikationsmittel oder Selbstzweck // Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. Bd. IX. S. 35–50.

тенциал которого бесконечен. Трудности обозначения всех артикулируемых и неартикулируемых оборотов при "говорении" на этом языке необъятны»<sup>18</sup>. Таким образом, музыкальная графика признается особым языком, а, следовательно, знаковой системой, постоянно развивающейся и допускающей перевод.

Нотация, как и любой другой язык, проявляет себя в «говорении», то есть в исполнении. Браун рассказывает любопытную историю исполнения одной из его фортепианных пьес Дэвидом Тьюдором. Работа с этим пианистом раскрыла для композитора тайну «воплощения» языка, которым он пользовался, в музыкальную речь, и помогла извлечь опыт, который пригодился ему впоследствии. Браун вспоминает, что его пьеса «Перспективы» (1952), в которой используется традиционная нотация и сериальная техника (в то время еще так не называвшаяся и производившаяся скорее от шиллингеровской техники «тотальной организации», чем от веберновского сериального принципа) не обладала регулярным метрическим пульсом, но подразделялась на отдельные фразы и группы длительностей: «Перед тем как приступить к проработке рядного письма, я спрашивал у Дэвида Тьюдора, предпочел бы он, чтобы я записал сочинение в новой нотации, и если да, то как бы в таком случае следовало исчислять длительности в смысле равномерного графического пульса. Он ответил, что для него это неважно, ведь он воспринимает длительности при разучивании относительно темпа, прибавляет и встраивает отдельную временную единицу во фразу, достигая определения индивидуальной группы, и таким образом продвигается к структуре целого произведения. Так, во всяком случае, я понимал его способ исполнения "внетактовой" музыки. <...> Мне казалось более разумным записывать непосредственно временные отношения вместо того, чтобы использовать метрическую нотацию, которая в процессе исполнения переводилась бы обратно во временные отношения. Решение, как мне представляется, состоит в том, чтобы соотносить нотацию непосредственно с исполнительским процессом, а именно с природой времени»<sup>19</sup>.

В заключении композитор добавляет, что не нотация сама по себе, а исполнение и музыкальная деятельность вообще играли для него важную роль и явились эстетическими предпосылками графической записи.

Выбор в пользу того или иного индетерминированного вида нотации связан, прежде всего, с эстетическим фактором.

<sup>18</sup> Brown E. Notation und Ausführung Neuer Musik // Ibid. S. 70.

<sup>19</sup> Brown E. S. 75–76.

Как считает Дальхауз, смена эстетического ориентира с «точного» на «любое» привела к обесцениванию традиционной нотации. Точность фиксации (во всяком случае, интервалов и относительных длительностей) обернулась недостатком: ее «не хватало», если требовалось обозначить «неопределенное». Однако видимость того, что варибельность и многозначность коррелируют между собой, обманчива. Варибельность может не включать в себя многозначность и наоборот<sup>20</sup>.

С точки зрения Кагеля, проблема выбора композитором типа нотации всякий раз решается индивидуально, «в каждом случае автор самостоятельно выбирает наиболее подходящую форму записи»<sup>21</sup>.

Приверженец графической нотации Хаубеншток-Рамати утверждает, что она необходима в тех случаях, когда соответствует подлинной идее сочинения. Композитор стоит перед выбором не только графических обозначений, но и типа бумаги, формата, брошюровки: «Все это говорит о том, что стабильная ситуация — а она означает закрепление, стандартизацию идей и средств, а значит, снижение творческих затрат — еще не наступила. Тем более необходимо осмыслять ситуацию в целом и изобретать новые средства для каждого произведения новой музыки. Мы находимся в стадии перманентного обновления»<sup>22</sup>. Это обновление касается как материала, так и формы сочинений. Графическая нотация сигнализирует о переходе от стабильных форм к варибельным, и новый тип формы должен находить каждый раз новые средства визуального оформления, как того требует индивидуальность самой формы.

Браун считает применение новых видов нотации непременным условием соответствия записи подлинной идее сочинения: «За последнее время были написаны многие партитуры, в которых использовалась нетрадиционная нотация, но лишь в относительно небольшом количестве этих партитур нотация играет действительно функциональную роль»<sup>23</sup>. Обосновывая поиск новых формальных средств, он апеллирует к высказыванию Ф. Бузони: «Дух произведения искусства, содержащего внутри себя меру в чувстве, в гуманности — во всем, остается неизменным в потоке времени, сохраняя свою цену; но форма, в которую оно облечено, манера выражения, аромат эпохи, которая его породила, улетучиваются и быстро

<sup>20</sup> Dahlhaus C. Notenschrift heute // Ibid. S. 9–34.

<sup>21</sup> Kage M. Komposition — Notation — Interpretation // Ibid. S. 56.

<sup>22</sup> Хаубеншток-Рамати Р. Нотация — материал и форма // Музыка XX века. Московский форум: Материалы международных научных конференций. С. 185. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 25).

<sup>23</sup> Brown E. Notation und Ausführung Neuer Musik // Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik. Bd. IX. S. 65.



устаревают»<sup>24</sup>. Цель этого поиска композитор видит, с одной стороны, в соответствующем графическом транскрибировании сущности слухового представления, с другой — в усилении интенсивности необходимых (и комплементарных) отношений между композитором, партитурой, исполнителем и слушателем.

Последний вопрос — о многозначности нотации — вызвал, пожалуй, наиболее противоречивые оценки и характеристики. Дело в том, что многозначность нотации влечет за собой как положительные, так и отрицательные последствия. Из отрицательных Дальхауз особо выделил одно провокационное свойство музыкальной графики: она подталкивает на ассоциативное «делание музыки». Исследователь поясняет: «Пятно "провоцирует" кластер, но оно его не "обозначает"». Провокация в той же малой степени является нотацией, что и цвет, приводящий в беспокойство, является "символом" беспокойства. От восприятия музыкальной графики в качестве провокации или в качестве нотации зависит, будет ли ее реализация "спонтанной" или "преднамеренной". При спонтанном исполнении музыкант тяготеет к ассоциациям, при продуманном — к применению ясных схем. Количество возможных интерпретаций при ассоциативном исполнении неограниченно, так как ассоциации в отличие от дешифровки, не привязаны к правилам сцепления: треугольник может попеременно провоцировать то к употреблению *diminuendo*, то к использованию арфы. Кажется, что это свойство безграничности и является собственно мотивом, служащим причиной создания музыкальной графики. <...> Однако ассоциативная фантазия беднее, чем конструктивная. Она руководствуется природными и конвенциональными сходствами между свойствами тона. Голое ассоциирование тяготеет к тривиальному, к связи *crescendo* и *stringendo* или *diminuendo* и *ritardando*. Следование принципу "звукоассоциативных" знаков регрессивно в своих последствиях»<sup>25</sup>.

Схожую мысль высказывает Кагель: «При интерпретации графического проекта большую роль играет стилистический момент. <...> Это значит, что визуальные стимулы графического проекта возбуждают только определенный акустический репертуар, возникающий из опыта общения интерпретатора с сочинениями определенного направления и накопленного им технического арсенала средств»<sup>26</sup>. Композитор, по мнению Кагеля, принимает на себя роль инициатора, «приглашающего к игре». Исполнитель же выступает

<sup>24</sup> Цит. по: Brown E. Notation und Ausführung Neuer Musik // Ibid. S. 68.

<sup>25</sup> Dahlhaus C. Notenschrift heute // Ibid. S. 32.

<sup>26</sup> Kagel M. Komposition — Notation — Interpretation // Ibid. S. 60.

аранжировщиком предложенных событий, и в этом случае «его имя должно находиться либо на том же месте, что и имя автора, либо оба причастных к творческому акту должны остаться неизвестными. Если бы это требование осуществилось, последствия могли быть весьма любопытными. Композиторов, которые дорожат именем как фетишем, пожалуй, посетили бы сомнения, не придерживаться ли им традиционных средств нотации»<sup>27</sup>.

Браун дает противоположную оценку многозначности. «Отречение композиторов от суверенной, но ограниченной власти над исполнением, публикой и произведением парадоксальным образом придает произведению неограниченную силу универсального», — утверждает американский автор<sup>28</sup>. Произведение должно отражать объективную реальность и универсум чувственных возможностей, оно не ограничивается субъективными условиями. «Объективный аспект» создания современного художественного произведения Браун выводит из философских и научных представлений XX века. Именно отсюда ведут свое происхождение понятия релятивизма и индетерминизма, которые подразумевают, что этот вывод зависит от постоянно меняющихся условий. «Если современная философия и наука нас чему-то учат, то именно тому, что возможны все исходные точки. Подчинившись этому обстоятельству, функция искусства всегда будет находиться под вопросом о том, каковы основания выбора»<sup>29</sup>. В ситуации выбора из любых равных возможностей Браун рассматривает позицию художника в этическом аспекте и связывает ее с ответственностью, которая позволяет возникнуть сочинению из тотальной подверженности природе материала. В то время как сочинение несет в себе физическое оправдание искусства, композитор вкладывает в него временно существующие условия своего формального и коммуникативного оправдания. Отречение от суверенной власти над произведением «приводит к новой, действительно органичной жизни в искусстве сочинения и исполнения и создает богатые коммуникацией "рамки" в современных видах искусства. <...> На самом деле такой "косвенный" контакт с

<sup>27</sup> *Kagel M. S. 63.* Слова Кагеля оказались пророческими для Дармштадта. Состоявшееся пять лет спустя исполнение пьес цикла «Из семи дней» Карлхайнца Штокхаузена вызвало бурную дискуссию между композитором и исполнителем. Тромбонист Винко Глобокар настаивал на том, что исполнители должны быть как минимум соавторами подобного рода музыки. Чтобы разрешить спор, Глобокар предложил убрать с обложки диска свое имя. Сделав из этой ситуации практические выводы, Штокхаузен с тех пор фиксировал свои композиции более определенно, дабы ни у кого не возникало сомнения в их авторстве.

<sup>28</sup> *Brown E. Notation und Ausführung Neuer Musik // Ibid. S. 83.*

<sup>29</sup> *Brown E. S. 82.*

окончательным фактом произведения является ключом к вратам нового мира. Для композитора это означает новую и колоссально серьезную ответственность: ведь он больше не может просто претендовать на то, что он один прав, и его слово — единственный закон. Он должен одновременно задумать образ своего сочинения, все способы его существования и дальнейшую жизнь, которая входит в бесконечно сложный мир других людей. <...> Если в отношении материала своего произведения композитор предвидел пространство и процесс неясно и неглубоко, то произведение будет функционировать недостаточно хорошо или вовсе не осуществится»<sup>30</sup>.

Подведем итог вышесказанному. Если из всех упомянутых проблем есть какой-то выход, его нужно искать, прежде всего, в области формы. Такой прогноз дает Дальхауз, и его слова звучат единственным выводом в этой дискуссии: «Проблемы, которые нельзя точно сформулировать, имеют стремление не разрешаться, а устаревать и отмирать. <...> Если путаность музыкального письма — следствие избежания трудностей формы, то при акцентировании проблем формы следует ожидать того, что проблемы нотации устареют»<sup>31</sup>.

---

<sup>30</sup> *Brown E.* S. 83.

<sup>31</sup> *Dahlhaus C.* Notenschrift heute // *Ibid.* S. 33–34. Заметим, что конференция, состоявшаяся в рамках Дармштадтских курсов в 1965 году, была посвящена проблемам формы в Новой музыке.

## ФРАГМЕНТ ИЗ ТВОРЧЕСТВА ВОЛЬФГАНГА РИМА

---

Вольфганг Рим (р. 1952) — немецкий композитор, один из самых известных современных авторов. Его музыка звучит со сцен лучших концертных залов и театров всего мира. Не составляет исключения и Россия. В октябре 1999 года во время гастролей Берлинского филармонического оркестра московские слушатели получили возможность познакомиться с сочинением «На двойной глубине», написанным по заказу этого всемирно известного коллектива для его мирового турне. Произведения Рима исполнялись в рамках фестивалей, посвященных культурным связям России и Германии, — на концертах «Московской осени» (1997) и «Московского форума» (2003). В 2001 году в Санкт-Петербурге была поставлена опера «Якоб Ленц».

Композитор живет интенсивной духовной жизнью. Его творчество непрерывно обогащается новыми замыслами и проектами. Среди неисчерпаемого множества различных форм его музыки встречаем и камерную, и симфоническую, и вокально-инструментальную. Область, в которой композитор работает с особенным увлечением, — музыкальный театр. Это та сфера музыки Рима, где отчетливо заметна определенная эволюция. Начав с традиционных форм (камерная опера), Рим чутко воспринял новейшие открытия в области постмодернистского синтетического театра, где такие привычные понятия, как «пьеса», «текст» уступают место понятиям «событие / случай», «смысл», и где музыка настолько глубоко врастает в ткань целого, что становится совершенно неотделимой от остальных компонентов спектакля.

В данной статье речь пойдет об инструментальной музыке Вольфганга Рима, а также о некоторых подробностях его профессиональной биографии. При этом мы в большой мере опираемся на высказывания самого композитора.

Говоря о своем профессиональном становлении, Рим отмечает влияние учителей — профессора Э. Вельте (Высшая школа музыки в Карлсруэ), К. Штокхаузена, К. Хубера, Х. Г. Эггебрехта. В последующие годы он не раз встречался с композиторами, у которых, по

собственному признанию, мог многому научиться и называет при этом имена Л. Ноно, Х. Лахенмана, М. Фельдмана, В. Кильмайера.

Нельзя не сказать о влиянии на творческое становление Рима и композиторов XIX века. В Карлсруэ он воспитывался на классических образцах, в их постижении находил ключ к раскрытию собственной индивидуальности. Рим вспоминает, как Вельте анализировал поздние квартеты Бетховена, пользуясь категориями додекафонии: «Эта музыка высоко организованная и в то же время — взрывающаяся силой экспрессии, оставила во мне неизгладимый след»<sup>1</sup>. Благодаря Дебюсси Рим, по собственному признанию, ощущал «насуточную потребность изобретать форму "с нуля", снова и снова»<sup>2</sup>. Особо Рим примечает Шумана, «музыкальное мышление которого ощущалось современниками этого композитора как анархическое, а его музыкальная речь настолько свободна, что кажется мне идеальной с точки зрения фантазии»<sup>3</sup>. Наконец, можно отметить поразивший воображение Рима мир музыки Вареза, в котором он обнаружил немало сходного с собственными исканиями в области звука.

Сразу же после окончания Высшей школы музыки молодой композитор получил признание в Дармштадте, встретился со Штокхаузеном, совет которого — «Дорогой Вольфганг Рим, пожалуйста, прислушайтесь только к Вашему внутреннему голосу»<sup>4</sup>, — имел для двадцатилетнего музыканта решающее значение. В результате Рим, «не обращая внимания на мнение других, рискнул вступить на собственную стезю»<sup>5</sup>.

«Официальное» вхождение Рима в историю музыки XX века произошло в 1979 году. Вместе с другими представителями нового композиторского поколения Германии он выступил на страницах такого авторитетного издания, как «*Neue Zeitschrift für Musik*» с программной статьей<sup>6</sup>. «Молодых авангардистов» объединило желание «вырваться из ставшего невыносимым гетто постсериального или сугубо звукокрасочного способа сочинения музыки». Они

<sup>1</sup> Цит. по: Noreen K. Questions to Wolfgang Rihm / Руконись. 1999. P. 3. Здесь и далее все переводы выполнены автором статьи.

<sup>2</sup> Ibid. P. 4.

<sup>3</sup> Der Komponist Wolfgang Rihm / Hrsg. von D. Rexroth. Ein Buch der Alten Oper Frankfurt. Frankfurt Feste'85. Mainz, 1985. S. 67.

<sup>4</sup> Noreen K. Questions to Wolfgang Rihm. P. 3.

<sup>5</sup> Ibid. P. 3.

<sup>6</sup> Rihm W. Ins eigene Fleisch... (Lose Blätter über das Jungerkomponistsein) // *Neue Zeitschrift für Musik*. 1979. № 1. S. 6. В этом же номере были опубликованы материалы таких молодых композиторов, как Ханс-Юрген фон Бозе, Ханс-Кристиан фон Дадельзен, Детлеф Мюллер-Сименс, Манфред Троян, Вольфганг фон Швайниц, Петер Михаэль Хамель. Все они стали ведущими композиторами современности.

говорили о человеческой, ясной, страстной музыке, провозглашая главной ценностью своего творчества музыку, идущую от сердца, «из глубины души»<sup>7</sup>. С конца 70-х годов Рим становится заметной фигурой в ряду тех немецких композиторов, которые, «преодолев антиромантический комплекс раннего авангарда, но, не отказавшись от многих его открытий, вновь апеллируют к эмоциональной экспрессии неоромантизма и "узнаваемым" формам музыки»<sup>8</sup>.

Вслушиваясь в музыку Рима, неизменно переживаешь ощущение, что перед нами *немецкий композитор*, творчество которого глубоко связано с великими музыкальными традициями Германии. Это проявляется, например, в обращении Рима к таким жанрам, как струнный квартет, симфония, концерт, вокальный цикл. Хотелось бы при этом обратить внимание на особое отношение Рима к феномену музыкального звука. Вероятно, здесь и проявляется связь композитора с романтической традицией в том глубинном и специфическом понимании, которое, по словам А. В. Михайлова, позволяет утверждать, что «романтизм — это по существу немецкое явление»<sup>9</sup>. Разумеется, творчество Рима целиком вписывается в контекст своего времени, но одновременно в нем будто осуществляются предвидения романтиков, когда звук «прежде всего станет носителем глубины (сопоставимой с душевным движением), в этот звук можно будет вслушиваться, он как бы и сам будет вслушиваться в себя, приняв на себя смысл, стремясь выразить его. <...> Такой звук готов разорвать любую сложившуюся форму и требует того, чтобы музыкальное целое считалось с его "особостью". Он готов выплескивать наружу все, что в нем»<sup>10</sup>.

Рим постоянно находится в поисках «своего звука» — живого, насыщенного экспрессией жестов, телесных и душевных движений; звука, который ощущается им почти на мистическом уровне близости: «Во мне живет некая иллюзия, будто я могу дотронуться до звука, что во время сочинения музыки я сам будто становлюсь звуком...»<sup>11</sup>. Обобщая основные «полюсы притяжения» Рима, можно сказать, что его творчество находится в поле напряжения между традицией и современностью. Сам Рим относит свою музыку

<sup>7</sup> Neue Zeitschrift für Musik. 1979. № 1. S. 4.

<sup>8</sup> Сниткова И., Тарнопольский В. Пейзаж после битвы // Буклет фестиваля «Страницы музыкальной истории XX века: Россия-Германия. Музыка второй половины XX века». М., 2003. С. 8.

<sup>9</sup> Михайлов А. Романтизм: Музыкальные эпохи, направления, стили // Музыкальная жизнь. 1991. № 6. С. 22.

<sup>10</sup> Там же. С. 23.

<sup>11</sup> Der Komponist Wolfgang Rihm. S. 147.

«к традиции Бетховена, Брукнера, Малера и Хартмана, ибо эти композиторы научили меня, что музыка — это говорящий переход в неизреченное»<sup>12</sup>.

Одна из интересных граней творческого метода Рима, которая характеризует нечто индивидуальное, свойственное именно его авторской манере, — создание своеобразных инструментальных циклов сочинений. В этом находит отражение своего рода «нескончаемость» его творческого процесса, о чем сам композитор неоднократно высказывался: «Я люблю связывать пьесы в огромное единство, так что я не принуждаю себя заканчивать; у меня всегда есть чувство, что я могу еще раз приблизиться к тому же самому, но совершенно под иным углом зрения»<sup>13</sup>.

Нередко создание подобного цикла не планируется Римом заранее. «Есть такие сочинения, — пишет он, — где я каждый раз снова обнаруживаю, что работаю в цикле»<sup>14</sup>. С другой стороны, пьеса, появившаяся первой, не всегда таковой остается. Оказавшись в контексте уже возникшего или еще рождающегося целого, она может очутиться и не в начале.

Если верить словам композитора о том, что каждое создаваемое им произведение — это часть огромного музыкального блока, который существует в воображении автора, то, по сути, оно и не может иметь начала и конца, а является частью некоего сверхцикла *a priori*. Примерно таким же образом происходит формирование целого на локальном уровне, внутри конкретного цикла. Каждая пьеса понимается композитором как фрагмент, «отрезок», «сектор» чего-то большего. Примерами могут служить произведения, написанные в 80–90-е годы: «Chiffre-Zyklus», «Fünf Abgesangsszenen», «Klangbeschreibungen», «In memoriam Luigi Nono», «Vers une symphonie fleuve».

Один из первых примеров такого цикла — сочинение «Morphonie... Sektor IV». Оно должно было стать центральной частью огромного семичастного цикла под общим названием «Morphonie». К сожалению, реализация замысла остановилась на этой единственной пьесе, длящейся около сорока минут.

Другой ранний цикл, который также остался незавершенным, — пьесы, в названиях которых присутствует слово «Kontur». На сей раз «состоялись» две части из планируемых трех. Это оркестровые пьесы «Dis-Kontur» (1974) и «Sub-Kontur» (1974–1975).

<sup>12</sup> *Rihm W. Schriften und Gespräche*. Bd. 2 / Hrsg. von U. Mosch. Winterthur, 1997. S. 289.

<sup>13</sup> *Ibid.* S. 77.

<sup>14</sup> *Ibid.* S. 77.

«Kontra-Kontur» — третья пьеса цикла — не была осуществлена. Главная идея, которая лежит в основе этого цикла, — представить некоторые исторически сложившиеся музыкальные модели, которые утверждают себя, постепенно «высвобождаясь», прорываясь сквозь некий звуковой хаос. В «Dis-Kontur» — это марш. В «Sub-Kontur», на котором я остановлюсь подробнее, — тип позднеромантической Adagio-темы, которая появляется в моменты наивысшего накала развития хаотичной музыкальной ткани, будто символизируя столкновение двух контрастных звуковых миров.

Эта тема вызывает в памяти экстатические кульминации из медленных частей симфоний Брукнера и Малера. Хотя она лишена привычного контекста, в ней безошибочно обнаруживаются соответствующие «родовые» черты. Именно в создании эффекта мгновенного узнавания образа позднеромантического Adagio и состояла главная задача композитора. Не воспроизводя контекст, Рим фиксирует самые характерные черты музыки конца XIX века, тем самым вдвойне усиливая момент узнавания стиля и усиливая ощущение невероятной красоты не только данной темы, но и музыки подобного типа вообще.

Музыка «Sub-Kontur» обладает сильным эмоциональным воздействием. При этом ей присуща строгая внутренняя организация. Здесь невольно вспоминаются известные слова Альбана Берга о том, что в «Воццке» рациональная, конструктивная сторона остается незамеченной слушателями, воспринимающими музыку оперы в ее выразительной сущности. Можно вспомнить и цитированные выше слова Рима о неизгладимом впечатлении от музыки позднего Бетховена.







Форма «Sub-Kontur» производит, на первый взгляд, впечатление спонтанного, произвольного процесса развития. На самом деле это, конечно же, не так. И общая композиция, и структура отдельных разделов представляет собой продуманную конструкцию, которая подчиняется строгой логике выстраивания драматургии крупного плана и определяет исходные единицы формы. При этом в самом развитии материала также воплощается последовательно продуманный план. С первых тактов сочинения экспонируются два пласта музыкальной материи — тембровый и звуковысотный. Смысловым итогом их развития становятся *цитаты*. В одном случае звучит упомянутая Adagio-тема, то есть цитируется стиль определенной эпохи (стиль позднего романтизма). Во втором случае цитируется лейтритм и тембр (4 больших барабана) из третьей картины III действия оперы Берга «Воцтек».

В качестве критерия членения формы на крупные блоки-секции может рассматриваться тембровый параметр. «Sub-Kontur» состоит из четырех таких блоков. Тембровый тематизм скрепляет целое,



выстраиваясь в определенную линию развития, дискретно отмечаемую в начале каждого блока. Ее удобно представить с помощью следующего ряда: шум — пульс — ритмический рисунок — цитата. Вначале слышен только тембр — тремоло барабанов, которое воспринимается как шум. В начале второго блока появляется пульс: это долгое непрекращающееся биение четвертями, подчеркнутое форшлагами. В начале третьего блока соло барабанов выделено уже ритмическим рисунком. Наконец, четвертый блок открывается цитатой. Остановимся подробнее на начальном фрагменте данного сочинения<sup>15</sup>. Это такты 1 — 18, в которых экспонируются основные драматургические линии (см. пример).

Перед нами прозрачная партитура сонорного характера с эффектами пространственности звучания. В подобной сонорной фактуре важнейшее организационное значение приобретают фактор времени и фактор протяженности звучания. Мы видим два уже упоминавшихся пласта: первый (грохот барабанов *ffff*) — шумовой, второй (аккорды валторн и аккорды струнных *ppp*) — звуковысотный. Материал первого состоит из двух элементов — это тремоло барабанов и пауза. Таким образом, он построен на резком контрасте шума и тишины, которая в данном контексте воспринимается не как «пауза-молчание», а как «пауза-музыка». Если математически проанализировать соотношения шума и тишины, то можно обнаружить числовой ряд, где в качестве ритмической единицы выступает четверть.

Первоначальное соотношение таково:  (звучание) + ; далее  +  +  +  (тт. 1 — 8). Внутри этого числового ряда есть определенная закономерность: каждая из первых трех пар в сумме дает 9. При этом здесь присутствует и некий эффект дробления: последняя пара 1 + 2 в сумме дает 3, которая в свою очередь в сумме с предыдущей 3 дает «более раннюю» 6.

В следующем разделе изменяется функция ударных, так как исчезает *ffff* — их главное качество. Барабаны вступают на *ppp*. Прежняя числовая закономерность нарушается. Здесь уже нет контраста шум — тишина, поэтому назовем этот небольшой фрагмент «тихой серединой» (тт. 8 — 11). Она длится около трех тактов и в сумме дает 11 четвертей. После нее возобновляется динамика первого раздела (до т. 8), и вновь вступает в действие первоначальная система числовых соотношений. На сей раз образуется ряд:

5 + 6 (11); 8 + 2 (10); 7 + 2 (9) (тт. 11 — 18).

<sup>15</sup> Основные идеи предлагаемого анализа почерпнуты мной из беседы с Ю. Н. Холоповым.

В качестве слагаемых оказываются задействованными простые числа от 1 до 8. При подсчете в качестве суммы кроме неоднократно появляющейся 9, выступают также числа 10 и 11. Следующее построение начинается с числа 11 (подготовленного «тихой серединой»), которое постепенно доходит до 9, с которой начинался вступительный раздел. Круг замкнулся.

Эта конструкция не является абстрактной. Она наполнена живым дыханием второго, звуковысотного пласта, который абсолютно контрастен первому как в тембровом, так и в динамическом плане. Шесть валторн на *rrr* вступают очень тихо, почти неслышно (т. 6). Первый и второй пласты взаимодействуют по принципу «наплыва»: на последнюю четверть грохота барабанов подкладывается тихий аккорд, новый удар барабанов подкладывается под последнюю четверть аккорда. Возникает своего рода контрапункт, создающий пространственные эффекты переднего и заднего планов, эффект эхо. Кроме того, в самом звучании аккордов тоже подчеркивается их сонорный характер. Мы слышим некое звуковое пятно: шесть валторн вступают на *rrr*, и поэтому тембровое вступление не выявлено. Точно также намеренно затушеваны и следующие тембровые включения этого пласта: струнные с сурдиной (т. 7), валторны с трубой (т. 12), где изменения в окраске звучания улавливаются с трудом, а разница в тембре минимальна.

Эти таинственные звучания «выходят из тени» во втором построении, где происходит определенная эволюция: дробь барабанов впервые звучит с ударным аккордом струнных *sf*. В т. 13 у струнных дважды в пределах одной восьмой усиливается звучность от *rrr* до *f*. Наконец, в т. 18 у струнных возникает еще один, новый вариант их звукового образа: резко акцентированный аккорд, мгновенно растворяющийся в неясном шорохе тремоло альтов *divisi*, играющих у подставки. Таким образом, в этом начальном разделе тонко расцвечивается тембродинамика, намечаются границы звукового пространства, обозначаются не только контрастные сонорные пласты, но и формы их взаимодействия.

Рассматривая этот фрагмент в целом, в нем можно заметить структуру, которая обладает логикой двух предложений периода, во втором предложении которого три члена, а в первом — четыре. Этот фрагмент подходит под понятие «трансформа» (выдвинуто Ю. Н. Холоповым), и соответствует второй позиции в трехступенчатой классификации форм Новой и Новейшей музыки<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Холопов Ю. Новые формы Новейшей музыки // Оркестр. Сборник статей и материалов в честь Инны Алексеевны Барсовой / Редкол.: Г. И. Лыжов, Д. Р. Петров (отв. ред.), С. И. Савенко. М., 2002. С. 380–393.

Исполнение «Sub-Kontur» вызвало широкий резонанс. Его музыка воздействовала на слушателя так, что он непроизвольно испытывал всю гамму переживаний: от страха и потрясения с первой секунды (грохот четырех больших барабанов!) до благоговения. Во время сочинения у композитора «было желание погрузиться внутрь, в глубину. С первобытным ощущением ужаса мне (ученику чародея?) хотелось знать: что может стереть те границы, которые я (наверное, из эстетического дружелюбия или чрезмерного доверия к самоосуществлению однажды найденного решения) сам установил. <...> Музыка «Sub-Kontur» не свободна от грязи, которую она сама и порождает, — это нечистая музыка, полная отвращения к серой клинической правильности и обыденности. Музыка, которая может нас уничтожить, если мы будем уверены в том, что хоть в чем-то уверены»<sup>17</sup>. Экспрессивные звуковые картины, местами брутального (усиленная группа ударных) или инфернального (6 валторн, 4 трубы, 4 тромбона, 2 тубы и 3 контрафагота) характера вызвали в критически настроенных кругах обвинения в пропаганде фашизма.

Подобные идеологические предположения далеки от истины, правдивы иные — творческие. Эта музыка отвечает стремлениям молодого композитора обрести свой звуковой мир. Он инспирирован, с одной стороны, «звуковым пейзажем» гигантской стройки пятидесятых. Рим вспоминает, как в детстве, слыша из окон грохот машин, забивающих железные сваи, «испытывал почти эротические ощущения от этих акустических и физических феноменов»<sup>18</sup>. С другой стороны — образами музыки Вареза. В «Sub-Kontur» композитор искал звук «экстатический, граничащий с опьянением, почти с непристойностью»<sup>19</sup>. Появление *Adagio*-темы воспринимается в этом контексте как символ прекрасного и составляет резкий контраст к предшествующему музыкальному фрагменту — контраст двух полярных миров, контраст двух веков, двух эпох, каждая из которых предстает в своих предельных проявлениях.

Такие сочинения, как «Dis-Kontur» и «Sub-Kontur» стали примерами течения, которое в западноевропейском музыковедении получило название «неоромантизм». У многих композиторов, в том числе у Рима, это определение вызывало противоречивые чувства. В одной из заметок композитор отмечал: «Я не могу понять, почему мою музыку интерпретируют как выражение ностальгии. Ведь совершенно очевидно, насколько непосредственно открыто переда-

<sup>17</sup> Rihm W. Schriften und Gespräche. Bd. 2. S. 298.

<sup>18</sup> Ibid. S. 63.

<sup>19</sup> Ibid. S. 66.

ются в "Dis-Kontur" приметы семидесятых, с их скрытым и явным насилием, потрясающим до глубины души»<sup>20</sup>.

Если в «Dis-Kontur» отразились, скорее, приметы внешнего мира, то в «Sub-Kontur» будто воспроизводится мир внутренних катаклизмов, выраженных с той предельной экспрессией, на которую способен только художник, вонзающийся «в собственную плоть»<sup>21</sup>, — такой, как Вольфганг Рим. Мощный, оглушающий грохот барабанов и следующий за ним еле слышный отзвук валторн словно очерчивают грани огромного пространства, которое способно вместить уникальный событийный ряд этого сочинения, но точно так же способно поглотить его. В последних пяти тактах, внезапно прерывая этот звуковой поток, появляется уже знакомое тремоло барабанов, возвращающее слушателя к истоку пьесы и создающее впечатление незаконченности, будто опять что-то должно начаться...

---

<sup>20</sup> *Rihm W. Schriften und Gespräche. Bd. 2. S. 290.*

<sup>21</sup> *Rihm W. Ins eigene Fleisch... (Lose Blätter über das Jungerkomponistsein). S. 6.*

**Пример.**

В. Рим. Sub-Kontur, тт. 1 – 18.

[illegible]

[illegible]

6 Horn.

1 Tromp.

Trombn.

Vln. I

Vln. II

Vla. 1

Vla. 2

Vc.

Cb.

*ppp*

*p*

*f*

1 Gr. Trom.

18  
1  
2  
3  
6 Horn.

4  
5  
6

18  
1  
2  
3  
1 Trumpet.

12  
Tromm.

18  
Vln. I

18  
Vln. II

18 4 Note trem. sul pont. mf

18 4 Note trem. sul pont. mf

18 Vc.

18 Cb.



## МУЗЫКАЛЬНЫЕ ЛЕКСЕМЫ И ИХ РОЛЬ В ВОКАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СОФИИ ГУБАЙДУЛИНОЙ

---

Понятие музыкальной лексемы является сравнительно новым в музыкознании. Его возникновение обусловлено признанием музыки как языка. Подобно тому, как в словесном языке лексема считается наименьшей смысловой единицей, в музыке наименьшей смысловой единицей является музыкальная лексема. Предлагаемая статья посвящена рассмотрению различных видов лексем в творчестве такого крупного современного автора, как София Губайдулина, музыке которой свойственна очевидная кристаллизация лексического принципа. Но прежде остановимся на самом понятии музыкальной лексемы.

Не следует проводить полной аналогии между словесным и музыкальным языками: музыка есть язык, но не все в музыке сводится к языку, за ее пределами остается огромная область бессознательного. Существуют высказывания о музыке, в которых ее языковая природа не выявлена. Так, И. Кант писал: «Если дело касается возбуждения и душевного волнения, то я бы поставил после поэзии то искусство, которое подходит к ней ближе, чем к другим словесным искусствам, и очень естественно с ней сочетается, а именно музыку. В самом деле, хотя она говорит через одни только ощущения без понятий и, стало быть, в отличие от поэзии ничего не оставляет для размышления, она все же волнует душу многообразнее и при всей мимолетности глубже»<sup>1</sup>.

В музыковедческих работах последнего времени термин «музыкальная лексема» используется В. Н. Холоповой, М. Г. Арановским, И. В. Алексеевой<sup>2</sup>. В статье «Язык музыкальный и словесный: их си-

---

<sup>1</sup> Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Сочинения: В 6-ти томах. Т. 5. М., 1966. С. 346–347.

<sup>2</sup> Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. М., 1991; Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М., 1998; Алексеева И. В. Тематизм бассо-оциантных жанров в инструментальной музыке западноевропейского барокко. М., 2002. См. также: Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М., 1999.

стемное сопоставление» В. Н. Холопова предложила «следующее подобие основных уровней и единиц иерархической организации музыкального и словесного языков (от наименьшего к наибольшему)»:

| Слово                  | Музыка   |
|------------------------|--|
| а) уровень фонем;      | а) уровень фонизма, сонора;                      |
| б) уровень лексем;     | б) уровень интонаций<br>(в асафьевском смысле);  |
| с) уровень синтаксиса; | с) уровень музыкального синтаксиса;              |
| д) уровень композиции; | д) уровень музыкальной композиции <sup>3</sup> . |

Если аналогии между пунктами *a*, *c*, *d*, то есть фонемой и фонизмом, синтаксисом словесным и синтаксисом музыкальным, композицией словесной и композицией музыкальной, давно устоялись, то главную трудность при сопоставлении музыкального и словесного языков представлял поиск музыкального эквивалента словесной лексемы (пункт *b* таблицы). Однако такая музыкальная смысловая единица все же существует — это понятие *интонации*, разработанное Б. В. Асафьевым. В. Н. Холопова говорит об интонации в понимании Асафьева как о «музыкальном обороте с относительно закрепленным значением»<sup>4</sup>. Теория интонации Асафьева стала эпохальным открытием XX века. Благодаря ей в научный обиход был введен аналог словесной лексемы и заполнился самый существенный пробел в системном сопоставлении уровней организации языков словесного и музыкального<sup>5</sup>.

Понятие музыкальной интонации было выведено Асафьевым из выразительно-смыслового наполнения речевой интонации: «Вот это явление или "состояние тонового напряжения", обуславливающее и "речь словесную", и "речь музыкальную", я называю интонацией»<sup>6</sup>. Отмечая общность двух этих явлений, Асафьев подчеркивал,

<sup>3</sup> Холопова В. Н. Язык музыкальный и словесный: их системное сопоставление // Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова / Редкол.: Е. И. Чигарева, Е. М. Царёва, Д. Р. Петров. М., 2001. С. 47. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. 36).

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Отметим, что для музыкознания важным оказывается разграничение категорий, с одной стороны — интонации и лексемы как единиц смыслового порядка, с другой — мотива и попевок как синтаксических единиц. Так, *мотив* принято определять как наименьшую метрическую единицу, содержащую, как правило, одну сильную долю. По смыслу к понятию мотива наиболее близка *попевка*. Приведем определение Е. А. Ручьевской: «Попевка — это мельчайший синтаксический элемент» (Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма. СПб., 1998. С. 82).

<sup>6</sup> Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. С. 335.

что «речевая и чисто музыкальная интонация — ветви одного звукового потока. Отсюда естественно вытекает обязанность наблюдения за оттенками и изгибами человеческой речи и за проявлениями тесной связи мелодической линейности и мелодической конструктивности с движением и динамикой речевого потока»<sup>7</sup>.

Отражение в музыке интонаций и некоторых особенностей человеческой речи — один из наиболее значительных факторов формирования музыкальной семантики. Речевая интонация выражает отношение говорящего к предмету разговора и к собеседнику. В музыкальной интонации эти факторы сохраняются и углубляются. Асафьев писал: «Но самое важное, что они (слова музыки) часто воспроизводясь и вливаясь в повседневную жизнь, начинают жить некоей самостоятельной художественной жизнью в устной, так сказать, традиции. Они повсеместно звучат, приходят на мысль, они — не отвлеченные представления, а живые интонации. Их нельзя назвать формами, периодами, схемами, конструкциями, непременно мелодиями, непременно фрагментами. Они отрываются от породивших их произведений: они становятся как бы словами музыки, и их словарь мог бы быть справочником по излюбленным содержательнейшим звуко сочетаниям той или иной эпохи. Как слова, они вклиниваются во вновь возникающие произведения и испытывают ряд метаморфоз»<sup>8</sup>.

Прежде чем перейти к лексемам в творчестве С. Губайдулиной, рассмотрим некоторые свойства музыкальной и речевой интонаций.

У музыкальной и речевой интонации общими являются средства выразительности: мелодико-тембровые и ритмические характеристики. Тут же проясняются и различия: мелодико-тембровая характеристика в произносимом слове лишь сопутствует его смыслу, а в музыкальной лексеме является носителем смысла; смысл в словесной лексеме замкнут и ограничен, в музыкальной же интонации он такой автономией не обладает и во многом зависит от контекстных соотношений.

В отношении как музыки, так и речи особенно важен слой интонационных лексем, имеющих внемузыкальное происхождение — сигнальное, жанрово-ситуационное, танцевально-этикетное. Л. Н. Шаймухаметова в вышеупомянутой книге «Мигрирую-

<sup>7</sup> Асафьев Б. В. Речевая интонация. М.; Л., 1965. С. 7–8.

<sup>8</sup> Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л., 1971. С. 240. Исследователь творчества Асафьева Е. М. Орлова предполагала возможное влияние «Толкового словаря живого великорусского языка» В. И. Даля на систему асафьевских представлений о музыкальном языке, речи, интонации, интонационном словаре.

щая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы» проанализировала этимологию целой группы таких лексем, назвав их *мигрирующими интонационными формулами*<sup>9</sup> («золотой ход валторн», «привет и поклон кавалера», «военные фанфары» и т. д.). По мнению Шаймухаметовой, в миграции этих формул есть несколько стадий. На первой из них формулы входят в музыкальную речь в своем первоначальном значении, как элемент внешнего мира. Затем наступает стадия опосредования и трансформаций. В музыке лексемы делятся от одного или нескольких звуков до целого построения. В этих вариантах временной продолжительности заключается одна из специфических особенностей языка музыки.

Аналогии между смысловыми единицами музыкального и словесного языков проводили и другие российские и зарубежные ученые. Д. Кук в книге «Язык музыки» выявляет устойчивые звуковые комплексы, которые повторяются в текстах разных авторов, в связи с этим считает наличие у музыки своего языка<sup>10</sup>. Я. Иранек пишет о том, что носителем значения в музыке является интонация, которую он называет *семантой*: «В музыке совершается специфический процесс художественного семиозиса, который является интонационным процессом»<sup>11</sup>. Этот процесс, по мнению автора, протекает, начиная с неких исходных субинтонационных элементов.

Согласно М. Г. Арановскому, «язык — система предписаний — действующих на сознательном или интуитивном уровне. <...> Если существует музыкальный язык и если текст является его продуктом, то последний не может быть ничем иным, как *актом музыкальной речи*»<sup>12</sup>. Исследователь находит закономерными появление таких понятий, как музыкальная лексема и музыкальная лексика, и отмечает, что чем выше плотность общераспространенной лексики, тем сильнее в музыке тенденция языковой интерпретации.

Еще одна возможность контрастного сопоставления музыкальных и словесных единиц открылась благодаря контакту музыковедения с новейшими естественными науками — нейропсихологией и теорией асимметрии головного мозга. Сторонники этой теории утверждают, что музыкой и музыкальной интонацией «заведует» преимущественно правое полушарие (образно-чувственное), а словом и словесной речью — левое полушарие. Таким образом, музыкальная интонация, в противоположность словам речи, возникает в

<sup>9</sup> Отметим, что в книге Л. Н. Шаймухаметовой термин «музыкальная лексема» не употребляется.

<sup>10</sup> Cooc D. The language of music. Oxford, 1959.

<sup>11</sup> Jiranek J. Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik. Berlin, 1985. S. 87.

<sup>12</sup> Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М., 1998. С. 57, 59.

условиях целостного образно-чувственного представления-ощущения. Этим вопросам посвящена группа работ В. В. Медушевского.

Перейдем теперь к рассмотрению лексем в творчестве С. Губайдулиной. Они могут быть типологизированы по двум системам: по семантике музыкально-композиционных элементов и по семантике триады семиотических знаков. Первый подход более традиционен. Он включает в себя рассмотрение музыкальных лексем, прикрепленных к каким-либо композиционным элементам (семантика тех или иных мелодических оборотов, ритмических образований, тембровой выразительности, артикуляционных видов экспрессии и т. д.). Поэтому мы остановимся на втором подходе, в котором используется триада знаков Ч. Пирса (икон, индекс, символ).

Для Губайдулиной особенно характерно применение интонационных лексем типа икона, смешанного знака икона-символа и, в меньшей степени, индекса.

Среди лексем-иконов у Губайдулиной можно выделить, во-первых, мелодические лексемы общеречевой выразительности — вопросительные (несколько видов) и утвердительные (их значительно меньше). Во-вторых, лексемы с «восточным» мелодическим рисунком — трелеобразные и мелизматические.

Вопросительные лексемы лежат в основе первого номера («Пустыня») из вокального цикла «Фацелия» на слова М. Пришвина, в «Посвящении Марине Цветаевой». Пример вопросительной лексемы с остановкой на высоком звуке в «Саде» (№ 5 из «Посвящения Марине Цветаевой» для хора а cappella):

1.

*Piu mosso*  $\text{♩} = 80$

2

pp

Basso Solo.

B. div. q3

Вопросительные лексемы особенно свойственны Губайдулиной — композитору с экзистенциалистским мироощущением. Это своего рода вопросы к жизни без надежды на получение ответов. У Губайдулиной есть произведения, почти целиком состоящие из вопросительных лексем. Таков «Ангел» для меццо-сопрано и контрабаса на слова Э. Ласкер-Шюлер. Повисающим мотивом вопроса заканчивается кантата «Теперь всегда снега» на слова Г. Айги для камерного хора и оркестра в пяти частях.

Тем не менее, вопросительные лексемы функционально, по принципу неустоя-устоя, иногда оттеняются *утвердительными*. В цикле «Фацелия»<sup>13</sup> именно утвердительные обороты очерчивают грани формы (у фортепиано — вопросительные фразы):

2.

*Andante*

Ф-п.

В «Посвящении Марине Цветаевой» утвердительные лексемы (со слов «Все великолепно») преподносятся в иронично-гротесковом ключе. Об этом свидетельствуют исполнительские указания: «Восхищенно», «Восторженно», «Восторженно до изнеможения», «Празднично», «Легкомысленно», «Задумчиво», «С большим достоинством», «Хорошо поставленным голосом», «Устрашающе утвердительно», «Утвердительно до остервенения».

<sup>13</sup> «Фацелия» существует в двух вариантах — для голоса с оркестром и для голоса с фортепиано.

*Мелизматические интонации-лексемы* в самом начале «Рубайят» приносят оттенок восточной неги. В Симфонии «Слышу... Умолкло...» трелеобразные лексемы проходят через все двенадцатичастное произведение, но они лишены восточной окраски.

Лексемы-индексы у Губайдулиной встречаются реже. Они, как правило, возникают в вокальных произведениях в связи с поэтическим текстом. В кантате «Ночь в Мемфисе» слова «Расколот его кувшин и дурная вода пролилась» подчеркнуты в инструментальных партиях встречным движением мелодических линий. Так воплощена предметная изобразительность, заложенная в поэтическом тексте.

В связи с повышенной ролью в музыкальном мышлении Губайдулиной символического начала, лексемы ее языка наполняются символическими значениями. Поэтому для нее характерны «сплавы» иконов с символами, индексов с символами, а также иконов с индексами и символами. Яркими образцами могут служить долгие восходящие или нисходящие мелодические линии (в диапазоне нескольких октав). Восходящие обладают характером эмоционального высветления и символикой движения к небесной, божественной сфере. Нисходящие — характером эмоционального потемнения и символикой тяготения к земному, низкому. Например, в последней строфе концерта для виолончели, оркестра и мужского хора «Из Часослова» восхождение у виолончели (самое долгое во всем произведении) приводит к просветленному, катарсическому завершению. А в XI части «Страстей по Иоанну», имеющей название «Семь чаш гнева», на словах «царство его сделалось мрачным» темнеющие по эмоциональному тону, «спускающиеся» трезвучия у органа усиливают символический смысл слов о грехопадении.

Другие иконы-символы — в сонате «Радуйся» для скрипки и виолончели, во Втором, Третьем квартетах. Это бесплотные по звучности, тончайшие скрипичные флажолеты, символизирующие неземной, горный мир.

Примером лексемы как смешанного знака, объединяющего икон, индекс и символ, могут служить «вздохи» баяна (игра одними мехами инструмента) из «Семи слов» для виолончели, баяна и струнных. Они ярки по экспрессии, то есть иконичны, изобразительны (знак индекса) и, в то же время, символичны, так как с их помощью переданы вздохи Бога Отца. По нашему мнению, в приведенных примерах смешанных знаков (лексемы с участием гамм, флажолетов и мехов баяна) на первый план выходит символ<sup>14</sup>. Таковы некоторые наблюдения над лексемами в творчестве Софии Губайдулиной — одного из самобытнейших художников современности.

---

<sup>14</sup> В связи со смешением знаков Ч. Пирс подчеркивал, что все типы знаков существуют одновременно. Речь идет лишь о преобладании какого-либо из них.

## СОДЕРЖАНИЕ

|   |    |
|---|----|
| <i>Е. Шкапа.</i> Метротектонизм после Конюса<br>(метротектонические формы в музыке XX века) .....                     | 3  |
| <i>Е. Иванова.</i> Каноны Антона Веберна сквозь призму<br>музыкально-эстетических взглядов Теодора Адорно .....       | 13 |
| <i>Е. Изотова.</i> Математическая теория рядов<br>и ее музыкальная история .....                                      | 29 |
| <i>М. Переверзева.</i> Музыкальные формы Джона Кейджа .....   | 35 |
| <i>Н. Мамонтова.</i> Последняя симфония Карла Нильсена .....  | 55 |
| <i>А. Соловьёв.</i> Творческий портрет Уильяма Уолтона .....  | 64 |
| <i>О. Пузько.</i> О нотации в Новой музыке (по материалам<br>докладов на Дармштадтских летних курсах 1964 года) ..... | 73 |
| <i>М. Гайкович.</i> Фрагмент из творчества Вольфганга Рима .....  | 84 |
| <i>О. Чурикова.</i> Музыкальные лексемы и их роль<br>в вокальных произведениях Софии Губайдулиной .....               | 97 |



**Музыка XX века**  
**Вопросы истории, теории, эстетики**  
**Материалы научной конференции**

Научные редакторы:  
*В. С. Ценова, М. В. Переверзева*

Редактор *Г. А. Моисеев*

Редакционно-издательский отдел  
Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.  
Москва, ул. Б. Никитская, д. 13.

ЛР — 021207 от 03.04.1997. Подписано в печать 20.12.2005.  
Форм. бум. 60 × 84/16. Бумага офсетная. Гарнитура «BalticaC».  
Печать офсетная. Усл. печ.л. 6,5. Тираж 300 экз. Заказ № 382.

Типография Россельхозакадемии ул. Ягодная, д. 12