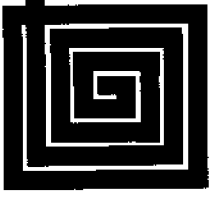
АСАДЕМІА XXI

ТЕОРИЯ СОВРЕМЕННОЙ КОМПОЗИЦИИ

Редакционная коллегия серии:



А. З. БОНДУРЯНСКИЙ
Л. М. БУДЯК
Е. П. ВАЛУКИН
Ю. А. ВЕДЕНИН
Э. Л. ВИНОГРАДОВА
С. А. ГАВРИЛЯЧЕНКО
А. С. ГЕРАСИМОВА
В. Ф. ГРИШАЕВ
И. Е. ДОМОГАЦКАЯ
А. Д. ЕВМЕНОВ
А. Н. ЗОЛОТУХИНА
А. С. КАЗУРОВА
Т. Г. КИСЕЛЕВА
Т. А. КЛЯВИНА
А. И. КОМЕЧ
(председатель)
И. В. ПОПОВА
(зам. председателя)
К. Э. РАЗЛОГОВ
А. Я. РУБИНШТЕЙН
(зам. председателя)
А. М. СМЕЛЯНСКИЙ
А. С. СОКОЛОВ
Е. И. СТРУТИНСКАЯ
(зам. председателя)
Л. Г. СУНДСТРЕМ
А. В. ТРЕЗВОВ
А. В. ФОМКИН

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ И МАССОВЫХ КОММУНИКАЦИЙ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО КУЛЬТУРЕ И КИНЕМАТОГРАФИИ

Государственный
институт
искусствознания

Московская
государственная
консерватория
им. П. И. Чайковского

ТЕОРИЯ СОВРЕМЕННОЙ КОМПОЗИЦИИ

Ответственный редактор
В. С. Ценова

Музыка
Москва

Содержание

Предисловие 9

Часть I

Введение

Глава 1. Музыкальная хронология XX века 14
Глава 2. Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления 23
Глава 3. Специфика теории современной композиции и проблемы анализа 40

Часть II

Общие проблемы современной композиции

Глава 4. Новый звук и нотация 50
1. Терминология и типология 53
2. Формы и функции звукового материала 63
3. Формы существования звука 64
4. Нотация 64
Глава 5. Музыкальное время. Ритм .....
1. Новейшее время Новейшего времени 71
2. Музыка в чистом времени 80
3. Основные музыкальные концепции времени XX века 83
4. Очарованные Числом 109
Глава 6. Гармония. Звуковысотная структура 122
1. Понятие гармонии в XX веке 122
2. Общие законы гармонии XX века 125
3. Общий принцип гармонии XX века 129
4. Элементы системы 130
5. Структурные уровни гармонии 137
6. Литература о новой гармонии 149

7. Виды гармонии 151
8. Числовой вектор гармонии 156
Глава 7. Полифония. Музыкальное письмо 164
1. Понятие полифонии в XX веке 164
2. Музыкальное письмо 172
3. Новый контрапункт 182
4. Контрапункт: между прошлым и будущим 197
5. Фуга 202
6. Канон 215
Глава 8. Тембрика 235
1. *Farben* 236
2. *Metastasis* 238
3. *Le Marteau sans Maître* 241
4. *Atmosphères* 246
5. *Livre pour orchestre* 257
Глава 9. Музыкальная форма 266

Часть III

Композиционные техники. Новые формы

Глава 10. Двенадцатитоновые техники: серийность, сериализм, постсериализм 314
1. Понятие и систематика двенадцатитоновости 314
2. К эволюции двенадцатитоновости в XX веке 315
3. Серийная двенадцатитоновость - додекафония 317
4. Многомерная серийность - сериализм 339
5. Постсериализм 354
Глава 11. Сонорика 382
1. Сонорика как музыкальное явление 382
2. Сонорика как понятие 382
3. Регуляторы сонорности 384
4. Организация сонорного материала 386
5. Историко-стилевая типология сонорного материала 389
6. Фактурные формы сонорной музыки 393
7. Кластер 398
8. Звуковое поле и его параметры 400
9. Новейшие тенденции 401
Глава 12. Алеаторика 412
Глава 13. Полистилистика 431
1. Определение. Эстетические основы полистилистики 431
2. Из истории полистилистики 433
3. Типология. Приемы и средства полистилистики 437
4. Полистилистика и музыкальная форма 445

Глава 14. Пространственная музыка 450
Глава 15. Минимализм и репетитивная техника. «Новая простота» 465
1. Терминология 465
2. Философия 466
3. Принцип слушания 468
4. Материал 470
5. Гармония 470
6. Репетитивность 472
7. Техники и формы 473
8. «Новая простота» 485
Глава 16. «Новая сложность» 489
Глава 17. Электроакустическая музыка 505
1. Немного истории 505
2. Конкретная музыка 508
3. Электронная музыка 510
4. Компьютерная музыка 511
5. Стохастическая музыка 514
6. Электроакустическая музыка. Акусматика 515
7. Еще раз о терминологии и хронологии 527
8. Примеры электронной музыки (обзор) 530
Глава 18. Спектральный метод 548
Глава 19. Смешанные техники 563
Глава 20. Новые индивидуальные формы 576
1. Проект сонорно-алеаторный: Э. Денисов, «Crescendo e diminuendo» 587
2. Проект сонорно-стохастический: Я. Ксенакис, «Тростниковые заросли» 596

Заключение 612
Приложение 618

Предисловие

Предлагаемое учебное пособие — труд, обобщающий наиболее важные проблемы *теории современной композиции*. Его принципиальное отличие от многих публикаций по вопросам Новейшей музыки (которые выходили в последние годы) состоит прежде всего в *комплексном* подходе: современная композиция рассматривается во всех основных музыкально-теоретических аспектах, причем не только принятых в традиционной теории, но и обусловленных новейшей эстетико-языковой ситуацией.

Потребность в подобном издании очень велика: необходимость вводить в учебные курсы вузов (равно как училищ и школ) материалы по современной музыке ныне никем не оспаривается, но для этого необходима солидная методическая база. Поэтому изложение серьезных научных положений *в методическом ракурсе* составляет чрезвычайно актуальную и важную задачу, которая решается в данной работе.

Основной материал книги — музыка второй половины XX века, собственно современная, наименее исследованная и вызывающая больше всего вопросов. Она требует достаточно широкого подхода, поэтому в книге рассматриваются не только проблемы музыкальной теории – жанры и формы, гармония, полифония, ритмика, нотация, но и вопросы музыкальной истории, хронологии XX столетия, эстетики. Только так можно представить и охватить сложную проблематику современной музыкальной практики.

Основная задача книги — поставить и решить ряд *новых проблем* Новейшей музыки XX–XXI веков. Это не исторические очерки о композиторах и не обзоры музыки или отдельных сочинений, а углубленное рассмотрение именно тех проблем, которые выдвигает современная нам музыкальная композиция. Для иллюстрации теоретических положений книги избран материал, прошедший уже некоторую закалку временем. Это, в

первую очередь, классика музыкального авангарда и поставангарда XX столетия, которая, по мнению авторов книги, должна быть введена в самый широкий учебный и научный обиход.

Изложение собственно теории современной музыки подкрепляется в данном пособии аналитическими разборами, демонстрирующими как методы новой композиции, так и адекватного им анализа. Многоаспектность проблематики обусловила неоднократное возвращение к некоторым «знаковым» музыкальным примерам в разных главах. Сочетание *теоретических и аналитических* материалов (которые помогают приблизиться к музыкальной практике) делает данный труд полезным музыкантам разных специальностей.

Сферы применения предлагаемого учебного пособия таковы: оно может быть использовано комплексно в самостоятельном курсе «Теория современной композиции» (ТСК), а также рассредоточенно, по отдельным темам — в спецкурсах гармонии, полифонии, инструментовки, музыкальной формы. И хотя пособие рассчитано в первую очередь на специальные курсы историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов, оно может использоваться также на всех исполнительских отделениях.

Работа выполнена на базе кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского ведущими специалистами в области современной музыки. Многие из них — авторы опубликованных исследований на собственно теоретические темы, а также монографий, посвященных выдающимся композиторам-новаторам XX века. Таким образом, в предлагаемом учебном пособии обобщаются результаты многолетних научных исследований музыковедов разных поколений.

Главы пособия написаны авторами:

Глава 1. д. иск., проф. А. Соколов
Глава 2. д. иск., проф. Г. Григорьева
Глава 3. д. иск., проф. Т. Кюрегян
Глава 4. к. иск., доц. М. Катунян
Глава 5. д. иск., проф. В. Ценова
Глава 6. д. иск., проф. Ю. Холопов, д. иск., проф. В. Ценова
Глава 7. д. иск., проф. Т. Дубравская (раздел 1)
д. иск., проф. Т. Кюрегян (разделы 2–3)
д. иск., проф. И. Кузнецов (раздел 4)
д. иск., проф. И. Кузнецов (раздел 5 до с. 209)
д. иск., проф. В. Ценова (раздел 5 далее)
д. иск., проф. Т. Дубравская (раздел 6)

Глава 8. проф. Ф. Караев
Глава 9. д. иск., проф. Т. Кюрегян
Глава 10. д. иск., проф. Ю. Холопов, д. иск., проф. В. Ценова
Глава 11. д. иск., проф. А. Маклыгин (разделы 1–8)
д. иск., проф. В. Ценова (раздел 9)
Глава 12. д. иск., проф. Т. Кюрегян
Глава 13. д. иск., проф. Е. Чигарёва
Глава 14. д. иск., проф. Е. Назайкинский
д. иск., проф. А. Соколов (анализ пьесы Ч. Айвза)
Глава 15. к. иск., доц. М. Катунян
Глава 16. д. иск., проф. В. Ценова
Глава 17. д. иск., проф. В. Ценова, преп. А. Смирнов (раздел 1)
А. Смирнов, В. Ценова (разделы 2–6)
А. Смирнов (разделы 6.1–6.4)
В. Ценова (разделы 7–8)
Глава 18. д. иск., проф. А. Соколов
Глава 19. д. иск., проф. Ю. Холопов, д. иск., проф. В. Ценова
Глава 20. д. иск., проф. Т. Кюрегян

Аналитические очерки:
Э. Денисов;
«Crescendo e diminuendo» — д. иск., проф. В. Ценова;
Я. Ксенакис,
«Тростниковые заросли» — доц. М. Дубов;
Заключение
По материалам Ю. Холопова (Т. Кюрегян)

Редакционная коллегия сочла своим долгом сохранить за Ю. Н. Холоповым (1932–2003) те разделы книги, которые он собирался, но не успел собственноручно написать. Главы 6 и 10, частично главы 8 и 19, а также Заключение подготовлены на основе его опубликованных и неопубликованных текстов разных лет, материалов устных выступлений и лекций. Но роль Ю. Н. Холопова не сводится только к фактическому авторству указанных разделов.

Выдающийся исследователь, он как никто много сделал в нашей стране для постижения Новой музыки. В самые трудные годы, когда приверженность истинно современной композиции фактически приравнивалась к политической неблагонадежности и могла привести (а часто и приводила) к тяжелейшим для человеческой и научной судьбы последствиям, он бесстрашно и непреклонно шел к вершинам Новой музыки и вел за собой сонмы учеников — не только музыковедов, но что еще важнее, композиторов, а также просто сочувствующих;

даже не зная самого Юрия Николаевича, они приобщались к его идеям через публикации — сначала редкие, потом всё более частые, но всегда приметные остротой мысли и научной глубиной. Ю. Н. Холопов помог современной музыке выжить, и без преувеличения можно сказать, что тем уровнем, который достигнут сегодня в отечественной теории современной композиции и даже в ее практике, мы в огромной степени обязаны его многолетнему подвижническому труду. Отдавая должное неоценимому вкладу Ю. Н. Холопова в развитие отечественной музыки, авторский коллектив, состоящий наполовину из его учеников, а наполовину из коллег по многолетней работе на кафедре теории музыки Московской консерватории, почтительно посвящает свой труд светлой памяти ученого.

Часть

ВВЕДЕНИЕ

Глава 1

Музыкальная хронология XX века

Приступая к обзору основных событий музыкальной культуры XX века, следует отдавать себе отчет в том, что еще не обретена та необходимая историческая дистанция, которая позволит естественно воспринимать наследие этого столетия как *наследие прошлого*. Картина музыкальной культуры XX века как цельного этапа истории лишь начинает для нас прорисовываться. XX век мы еще ощущаем как свою духовную среду обитания, психологически мы еще принадлежим ему, и стало быть, немалая доля субъективизма в наших суждениях о нем неизбежна.

Грань, которую мы совсем недавно пересекли, имеет эпохальное значение: наше поколение, осмысливая содержание понятия *миллениум*, особенно остро ощущает современность и как подведение черты, и как открытую дверь в будущее. Искусство, как чуткий барометр, реагирует на все флюиды человеческого сознания. Посему уже и обращение к хронологии — наиболее объективно, казалось бы, решаемая задача — представляет весьма непростую попытку усмотрения логики в череде ранжируемых по степени важности событий. Выводя что-то на первый план, а что-то оставляя на периферии внимания, мы демонстрируем собственную мировоззренческую позицию, имея возможность с равной степенью доказательности представить, к примеру, культуру XX века и как мир порядка, взаимообусловленности, и как мир разорванных связей, хаоса.

Фрагментарность нашего хронологического обзора, таким образом, предопределена не только параметрами данного издания, но и сознательно устанавливаемыми самоограничениями, смысл которых прекрасно выразил выдающийся русский философ Павел Флоренский: «Мы не должны подрисовывать соединительные протоки мысли там, где они не выступили сами собою, — хотя навести их было бы, бесспорно, и соблазнительней и легче, нежели оставить, иметь мужество оставить общую

картину недопроработанной, в ее первоначальной многоцентренности, в ее перспективном, не приведенном к единой точке зрения пространственном несогласовании»[1].

«Многоцентренность» и даже мозаичность картины музыкального наследия XX века постоянно обсуждаются исследователями. В этом плане нередко проводятся прямые параллели с культурой барокко: века, открывающий и завершающий эпоху Нового времени, во многом родственны. Пафос *договаривания* традиции — одна из важнейших констант в художественной культуре XX столетия. Это имеет отношение и к Новому времени в целом, и к непосредственно предшествующему веку романтизма, характер диалога с которым уточняется приставками «пост» или «нео». Хронологически границы постромантизма и неоромантизма весьма близки. В 1949 году ушел из жизни Рихард Штраус, все творчество которого — непосредственное договаривание романтизма. Такой постромантизм в художественной культуре XX века представляет «шлейф» века XIX, это своего рода post scriptum, «дописывание только что завершенного письма». Здесь налицо сознательное дистанцирование от свойственных данному историческому моменту новаций в области музыкального языка[2].

Неоромантизм заявляет о себе уже вскоре, в 70-е годы, и тоже договаривает малеровскую, брукнеровскую, рахманиновскую и т. д. традиции. Однако смысл его уже совсем иной. Это не post scriptum, а потребность вернуться к ранее изложенной мысли «по получении ответа», коим является авангард середины XX века. И очень существенно, что многие композиторы, обратившиеся к неоромантизму как к антиавангарду, в своем собственном творчестве отдали дань авангардистским штудиям. Среди наших современников такую явно выраженную позицию занимает Алемдар Караманов. Один из самых талантливых представителей поколения «шестидесятников», прошедший через горнило авангарда, Караманов неожиданно для многих последние тридцать лет своего творчества посвятил почти исключительно жанру симфонии. Причем симфонию он мыслит как великую иссякающую традицию, в которой еще не сказано самое последнее слово.

Хронологическая плотность событий в музыкальной культуре XX века отражена в используемой терминологии. Интересно, что многократно востребованный в разных эпохах термин *Новая музыка* в XX столетии уже не успел «передохнуть» перед следующим своим появлением. Впервые в истории понадобился термин *Новейшая музыка*, призванный размежевать качественно отличные новации двух волн европейского авангарда (довоенного и послевоенного).

Оперирование привычными терминами зачастую осложнено расплывчатостью вкладываемого в них смысла. И хронологический аспект имеет здесь особое значение. В первую очередь надлежит хотя бы в общих чертах обсудить соотношение таких кардинальных для всей художественной культуры XX века понятий, как *авангард* и *модерн*.

Присмотревшись к контексту употребления как самих этих понятий, так и производных от них, нетрудно заметить, что соотношение понятий «авангард» и «авангардизм» вовсе не адекватно соотношению понятий «модерн» и «модернизм». В свою очередь, если соотношение понятий «модерн» и «модернизм» отнюдь не синонимично, то понятия «постмодерн» и «постмодернизм», напротив, зачастую употребляются как синонимы. В зарубежной искусствоведческой литературе «модерн» и «модернизм» нередко преподносятся в прямом значении — *современный*, то есть взаимно отождествляются. Зато наличествует целый ряд терминов, соответствующих по смыслу «модерну» в нашем понимании: «сецессион» (Sezession), «ар нуво» (Art nouveau), «югендстиль» (Jugendstil), «либерти» (Liberty). Особо впечатляющая путаница связана с термином «постмодернизм». Будучи первоначально употребленным в литературоведении, этот термин оказался в дальнейшем транспонирован на живопись, архитектуру и музыку, ощутимо потеряв при этом смысловую четкость и хронологическую определенность.

Если понятие «авангард» в музыкознании относительно устоялось (обычно различают две фазы европейского музыкального авангарда — 20-е и 50-е годы), то вопрос — что такое «модерн» в музыке — на серьезном научном уровне до сих пор по существу даже не поставлен. И теория здесь явно отстает от практики, так как в наше время самоопределение композиторов, их взаимная конфронтация происходят чаще всего именно по оси *авангард — модерн*. Разумеется, в художественной панораме XX века можно указать множество явлений, не склоняющихся ни к авангарду, ни к модерну. Но существенно, что упомянутая ось порой напоминает о себе именно благодаря сознательному дистанцированию от нее композиторов. В частности, Дьёрдь Лигети так прокомментировал замысел своего Фортепианного концерта: «Этим концертом я заявляю свое эстетическое кредо: независимость как от критериев традиционного авангарда, так и от современного постмодернизма»[3].

Попытаемся теперь, прослеживая хронологию событий, уточнить свои представления о происходившем в музыкальной культуре XX века. Начать целесообразно с «эпицентра» столетия. 1950-й год далеко не случайно был назван

Карлхайнцем Штокхаузеном «*часом X*», определившим коренной поворот в эволюции музыкального искусства. Именно в это время такими манифестными сочинениями, как «Ритмические этюды» Мессиана, «Структуры» Булеза, «Контакты» Штокхаузена, начинается вторая волна европейского авангарда. В это же самое время в западном музыкознании утверждается культурологическая концепция «прерванной эволюции», объясняющая — почему в Европе XX века авангард начинался дважды. Согласно этой концепции, зарождение авангарда совпадает с началом Первой мировой войны, продолжение — с окончанием Второй. Перерыв же — затяжной период идеологического террора двух главных диктаторов века, вмешавшихся в процесс естественной эволюции культуры, следствием чего было изгнание из фашистской Германии, а также из поверженных ею стран цвета художественной интеллигенции, равно как и целенаправленное подавление властью, а зачастую и физическое истребление независимо мыслящих художников в советской России.

Прерванная эволюция — это, таким образом, и особенность ритма культуры XX века, и личная судьба многих художников. К примеру, композитор выдающегося таланта Александр Мосолов, можно сказать, умер дважды. Неприметно похоронили его в 1973 году, но как творец он ушел из художественной жизни еще в зловещем тридцать седьмом. Упоминать о написанной Мосоловым после этого года сталинских репрессий музыке за редкими исключениями уже просто не стоит.

Недоговоренность первой волны авангарда во многом определила тот резкий поворот, которым ознаменовались послевоенные годы середины века. Но в одну реку, как известно, не удается войти дважды: авангард 50-х — это уже иная духовная среда, другие стремления, новые критерии ценности[4]. Арка авангарда, переброшенная через пропасть духовного геноцида 30-х годов, подчеркнула, в частности, заметное смещение акцентов в самой системе искусств. Если «меккой» художественной культуры в 20-е годы был Баухауз, манифестировавший новые идеи прежде всего в области архитектуры и изобразительных искусств, то «мекка» 50-х годов — это Дармштадт, где уже музыка стала владычицей умов[5]. В истории Дармштадтского фестиваля (или, как его еще называли, подчеркивая значимость для формирования новой музыкальной культуры, — Дармштадтских курсов) есть много разноплановых явлений. И наследие Антона Веберна, конечно, было здесь не единственным «алтарем». Не менее важны и интересны арки, соединившие Дармштадт с началом века, например — с футуризмом, в литературных манифестах которого обнаружилось немало нереализованных в художествен-

ной практике идей, как бы дожидавшихся своего «часа X». Цельность «эпохи авангарда», таким образом, ощутима лишь в *системе* искусств, во всей полноте художественной культуры.

Обратим теперь внимание на те события, которые хронологически окружили авангард с обеих сторон. Упомянув о футуризме, нельзя не назвать год публикации по существу первого его манифеста — «Эскиза новой эстетики музыкального искусства» Ферруччо Бузони. Этот 1907 год — во многих отношениях рубежный в европейской художественной культуре. Если в живописи своеобразным символом ухода от фигуративности к абстракции стала созданная в 1907 году картина Пабло Пикассо «Авиньонские красавицы»[6], то в музыке в это время столь же кардинальный сдвиг заметен во Втором квартете Арнольда Шёнберга. По мнению Эрвина Штайна, именно этот квартет «есть поворотный пункт в композициях Шёнберга. Он заглянул за границы тональности, управляемой основным тоном»[7].

1907 год называют еще и временем расцвета антиэклектического движения в архитектуре[8]. Эклектика — одно из самых спорных и концептуально сложных явлений художественной жизни, это своего рода связующая нить между XIX и XX веками. Сам термин «эклектика» являет собой не так уж часто встречающийся пример «аксиологической реабилитации» — освобождения от первоначально доминировавшего негативного оценочного плана. Произошло это, правда, уже на значительном временно́м отдалении от коллизий начала XX века. Лишь в последней его четверти появились искусствоведческие работы, посвященные системному анализу эклектики, что, естественно, отвечало потребностям самой художественной практики на новом историческом ее этапе[9].

Сегодня вполне очевидно, что одна из главных художественных антиномий начала века — *эклектика* и *модерн* — к началу Первой мировой войны фактически нивелировалась как антиномия, будучи опрокинутой явлением, заставившим признать эклектику и модерн типологически родственными друг другу и лишь по-разному воплощающими идею исторического Синтеза, провозглашенную еще искусством эпохи Возрождения. На этом историческом рубеже буквально рухнуло сразу все — и эклектика, и модерн, и антиэклектическое движение как таковое. Это был великий кризис, ощущаемый и переживаемый со всей остротой. Весьма показательны в этой связи слова, написанные в 1914 году Николаем Бердяевым: «Архитектура уже погибла безвозвратно, и гибель ее очень знаменательна и показательна. С гибелью надежды на возрождение великой архитектуры гибнет надежда на новое воплощение красоты в органи-

ческой, природно-телесной народной культуре. В архитектуре давно уже одержал победу самый низменный футуризм»[10].

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

К 1914 году уже налицо глубочайший кризис — кризис концепции творчества, уходящей корнями в культуру Ренессанса. Модерну и было суждено стать последним блестящим жестом этой великой эпохи. Именно так, во всяком случае, казалось потрясенным свидетелям происходящего. Авангард, действительно, изначально утверждался в художественной культуре как *антимодерн*. И модерн был стремительно вытеснен с авансцены художественной жизни, но, как мы уже ранее отметили, был вытеснен, не «договорив». Это подтвердила «арка», переброшенная от начала XX века к его завершению. Однако на сей раз роли поменялись, и уже постмодернизм пришел как *антиавангард*, воскрешая многие забытые черты прежней музыки. После таинственно абстрактного языка музыкального авангарда, культивирующего сложнейшие структурные шифры, такой поворот тоже был воспринят как дерзкий вызов, брошенный новым композиторским поколением. Терминами «новая простота», «неоромантизм», «новобрукнеровская волна» и т. п. было зафиксировано это неожиданное слуховое ощущение.

Когда и как происходил этот поворот? Интерес к «ретро» вывел на поверхность разного рода срочные связи. Постмодернизм, как ранее и модерн, не обошелся без «диалога» с эклектикой. Вышеупомянутая аксиологическая реабилитация последней была подчеркнута введением рядоположных терминов: «полистилистика», «историзм», «стилевой плюрализм». Однако спорность самого художественного явления от этого не исчезла. «Красивое слово "полистилистика" для меня ничего не значит. По-моему, это синоним слова "эклектика"», — говорил Эдисон Денисов[11]. Принципиально иной позиции придерживался в этом вопросе Альфред Шнитке. По его убеждению, полистилистика конца века подхватывает эстафету у эклектики начала века отнюдь

не только внешне. За этим стоит возвращение определенных мировоззренческих идей, вновь овладевших человечеством.

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

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

Кшиштоф Пендерецкий: «Сегодня мы вступаем в период великого синтеза, нового *fin de siècle*. Переоценивается все, что создано в нашем столетии. Я верю, что шанс выжить имеет музыка, написанная в естественной манере, синтезирующая все, что произошло за несколько последних десятилетий»[12].

Лючано Берио: «В современной музыке нет никакого кризиса. Напротив, она переживает свой самый богатый период. Впервые композитор получил возможность синтезировать различные типы мышления. Сейчас композитор имеет возможность осуществить мечту — отыскать связь между всеми музыкальными экспериментами»[13].

Эйфория высказываний, подобных процитированным, может в чем-то напомнить *полигисторство* эпохи барокко — этот рафинированно интеллектуальный «спорт», культивирующий недюжинную эрудицию как творца, так и реципиента — будь то слушатель, зритель или читатель. Ценность художественного произведения вновь стала определяться уровнем семантической многослойности его текста[14].

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

Итак, последняя треть XX века отмечена близким соседством двух кризисов. Первый связан с «договариванием» авангарда, который в первой половине века был искусственно приторможен. Этот кризис воспринимается как достигнутая предельная точка культуры ratio, как пик аналитизма в композиторском творчестве. Второй кризис связан с «договариванием» модерна, который в первой половине века был властно вытеснен. Этот кризис воспринимается как коварная «ловушка», как бесконечное движение по замкнутому кругу, при котором, однако, аккумулируется энергия для броска вперед, в новое тысячелетие.

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

		1-я волна	«пауза»	2-я волна		
Модерн		Авангард			Постмодерн	
		Баухауз	1950	Дармштадт		
1900	1914				1986	2000
Антиэклектическое движение						Антиэклектическое движение
	«Синтез либо Кризис»?				«Синтез либо Кризис»?	

На первом плане здесь, конечно же, симметрия. И ось симметрии — 1950 год, «час X». Вокруг этой оси кольцами располагаются зоны владычества авангарда (первой и второй волн, разделенных уже обсуждавшейся «цезурой») и модерна — постмодернизма. Нарушением этой стройной симметрии является неоклассицизм — «контрапунктирующая оппозиция» авангарду. Но в этом нарушении есть своя логика: если в первой половине века модерн *вытеснил* (это и подтверждает неоклассицизм), то авангард лишь *притормозил*. Вытеснение и последующее возвращение принципов модерна отмечено примечательной синхронностью некоторых художественных явлений. Так, например, тональность в музыке и фигуративность в живописи не только ушли со сцены, «взявшись за руки», но и вернулись на нее на волне антиавангарда тоже сообща.

Глядя на предложенную схему, можно прийти к парадоксальному выводу: XX век, неуклонно размывавший одно из основных достижений искусства Нового времени — понятие

художественного произведения, оставил в итоге как наследие некое коллективное «суперпроизведение», имеющее отточенную симметричную форму! Оценить безупречность этой «формы» можно, однако, лишь с высоты птичьего полета, то есть исследуя музыку в широком культурно-историческом контексте. И быть может, меткое определение, данное кем-нибудь этой «форме», имеет шанс превратиться со временем в то Имя Собственное, которым нарекут обозреваемый в исторической ретроспективе, безымянный пока XX век.

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

2 Весьма красноречиво в этой связи следующее признание С. В. Рахманинова: «Я не в состоянии отказаться от старого стиля письма и не приемлю новый. Я делал огромные усилия, чтобы ощутить музыкальный стиль сегодняшнего дня, но он не доходит до меня» (*Рахманинов С.* Литературное наследие в 3-х томах. Т. 1. М., 1980. С. 131).

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

4 Характерно, что вернувшийся в Германию из эмиграции Пауль Хиндемит был поначалу с восторгом принят как один из корифеев (первого) авангарда, но очень скоро интерес к нему угас. Пришла пора воздания должного наследию нововенцев, и прежде всего — творчеству Антона Веберна.

5 Анализ этого явления с разных позиций представлен в опубликованных на русском и немецком языках материалах международного симпозиума в Ленинграде (1990). См.: Музыкальная культура в Федеративной Республике Германия. Musikkultur in der Bundesrepublik Deutschland. Symposion Leningrad 1990. Kassel, 1994.

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

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

8 В монографии В. Горюнова и М. Тубли «Архитектура эпохи модерна. Концепции. Направления. Мастера» (Спб., 1992) предложена следующая периодизация антиэклектического движения:
с начала 1890-х по 1900 — начальный период;
до 1907 года — время расцвета;
до 1914 года — завершающий период.
«В этой периодизации, — уточняют авторы, — могут быть на 2-3 года сдвинуты все временные рамки, кроме 1907 года — принципиально важной в истории архитектуры эпохи модерна даты (зарождение кубизма, создание Немецкого Веркбунда» (Там же. С. 329).

9 О новой эклектике см. также далее в Главе 2.

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

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

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

13 Из беседы в Московской консерватории (1986).

14 «Чем больше "культурных слоев" в музыке, — утверждал А. Шнитке, — тем она тоньше» (*Шнитке А.* Klangfarbenmelodie — «мелодия тембров» // Оркесто. Инструменты. Партитура. Вып. 1: Науч. труды МГК. Сб. 44. М., 2003. С. 188).

Глава II

Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления

Вторая половина XX века представляет пеструю картину взаимодействия эстетических тенденций — разнонаправленных, порой контрастных, даже взаимоисключающих. Середина века ознаменовалась сменой поколений: завершились творческие пути классиков столетия — Стравинского, Прокофьева, Шостаковича и других. Поколение композиторов, пришедшее им на смену, начало творческий путь в сложной ситуации: с одной стороны, заметно сказывалось *договаривание традиций*, ярким проявлением которого стал неоромантизм, а также неофольклоризм и неоклассицизм. С другой стороны, новое композиторское поколение активно включилось в освоение радикальных техник середины столетия в русле авангардного направления. Именуемое *вторым авангардом*, оно уже с конца 60-х годов перешло на путь синтеза разных техник, стилей, жанров. Сложное взаимодействие стилевых тенденций вошло в русло *постмодернизма* — нового качества художественного мышления и обозначившего стадию *антиавангарда* (см. Главу 1).

Термин *постмодернизм* в качестве эстетической категории требует специальных пояснений. Он стал известен еще в 1917 году, далее использовался в литературоведении и эстетике как понятие, радикально отвергающее традицию и определяющее современную эпоху. С конца 1960-х годов он утвердился в качестве «философской категории, фиксирующей ментальную специфику современной эпохи в целом»[1]. Постмодернизм возник на волне молодежного движения 60-х годов в Европе и закрепился в термине *контркультура* с ее лозунгами популярного искусства — «набором разнообразных культурных инициатив, объединенных негативным отношением к существующей системе ценностей»[2]. В противоположность стерильности стиля и элитарности авангарда возникает установка на создание общедоступного искусства, материалом которого ста-

новится порождающая среда с широчайшей системой контрастов обыденного — возвышенного, музыкального — внемузыкального и т. д. Внутри контркультуры происходит стихийный поиск нового языка культуры[3].

Суть музыкального постмодернизма заключается в предельно широком поле взаимодействий всех компонентов музыкального мышления, накопленных многовековой историей музыки. По сути, речь идет об *универсальном музыкальном стиле*, равно открытом для романтизма и грегорианики, барокко и классицизма, фольклора и поп-музыки. Постмодернизм индивидуально преломился в эстетике и технике практически всех композиторов второй половины XX века — Дж. Кейджа, К. Штокхаузена, Л. Ноно, Л. Берио, П. Булеза, Д. Лигети, К. Пендерецкого, А. Волконского, Э. Денисова, С. Губайдулиной, А. Шнитке, С. Слонимского, Р. Щедрина и многих других.

Кристаллизация постмодернистской эстетики произошла на путях «постискусства» конца XX века, когда ресурсы радикальных новаций оказались значительно исчерпанными, а коммуникативные связи музыки и слушателя — в большой мере утраченными. Единственный путь, по которому могло далее развиваться музыкальное творчество, шел в направлении поисков осознания его истории, к прошлому культуры. Общим для композиторов этого времени явился отказ от ортодоксальной технологии, в противовес стадии сериализма; в антиавангардном движении актуальным стал поиск *индивидуального концептуального решения.*

Индивидуальность постмодернистской концепции зиждется на сложной системе связей тех компонентов исторических стилей, которые ощущаются на глубинном структурном уровне, в самой звуковой ткани, но не на горизонтальной плоскости произведения.

Глобальная установка на историзм мышления определила *культурологический метод* композиторского творчества, отразившийся в *метаисторическом типе* стиля. Его ярким проявлением служат симфонии Альфреда Шнитке в их сложном пути от первого коллажного опуса в этом жанре (1971) через *различные способы использования исторических архетипов на* основе их внутреннего сращивания (Вторая, 1979, и Третья, 1981, симфонии, базирующиеся на системе обертонового звукоряда, знаменный распев как основа Четвертой, 1984, выход к стилистике Баха и Малера в поздних симфониях 90-х годов)[4].

Понятие культурологического метода творчества принадлежит Владимиру Тарнопольскому[5]; этот метод предполагает свободное оперирование всем арсеналом многовековой

технико-стилевой системы музыки с обязательным погружением в некие глубинные пласты, «до дна» исчерпывающие смысл их сопоставления и взаимодействия. Культурологический метод приходит на смену методу «мышления стилями» (С. Савенко), «интерпретирующему стилю» (В. Медушевский), «открыто ассоциативному типу стиля» (Г. Григорьева), отражающим процессы стилевых синтезов 60 — 70-х годов и возникшим на волне коллажной полистилистики.

Конкретное воплощение культурологического метода осуществляет *метаисторический стиль* через систему избранных исторических моделей. Поясним это высказыванием автора термина — В. Тарнопольского: «Главное — создать свою систему связей <...> не на уровне поверхностных сопоставлений, а через "корневую систему", через прорастания в самой звуковой ткани. В опере (речь идет об опере «Когда время выходит из берегов». — *Г. Г.*) я пытался найти некий *метастиль*, в звуковой магме которого любая потенциальная определенность тех или иных идиом размывалась бы сонорными волнами *гармонии — тембра — шума*. Для себя я определил это как "новую эвфонию" (новое благозвучие)»[6].

Осознание истории культуры происходит на основе *рефлексии* — процесса самопознания, направленного на актуализацию исторической памяти, оперирование универсальными темами и системами перекрестных смысловых связей, на личностную интерпретацию духовно-эстетического опыта человечества. Как специфическое свойство современного художественного мышления рефлексия выступает в качестве *универсальной философско-эстетической категории* в искусстве второй половины XX века.

Новый взгляд на историю культуры проявляется в ее понимании не как единого линейного процесса, а как множества альтернатив, разнонаправленности композиторских поисков. «Универсальная тенденция композиторского поиска <...> связана со взглядом на прошлое как на множество автономных традиций без разделения на "лучшее" и "худшее" <...> Композиторов сегодня интересуют рациональные и конфликтные моменты стиля <...> Кагеля привлекают немецкий романтизм и дьявольские Евангелия Франции; Шнебель погружается в поэтический мир Хебеля и тяготеет к Шуберту и Вагнеру; Берио интересует Монтеверди, Боккерини и Верди, а также Шекспир и Барт с его теорией слышания; Гласс открывает для себя Бхагаватгиту, Ганди, Эхнатона, древнеегипетские, аккадские и еврейские тексты; Рим обращается к Тарахумаре и Гёльдерлину, Ленцу и Арто, Стравинскому и Варезу»[7]. Продолжив ряд ком-

позиторов, можно назвать В. Мартынова и Г. Канчели, Н. Корндорфа и В. Екимовского, В. Тарнопольского и Ф. Караева; у каждого из этих, а также других авторов — свой круг «чужой» лексики, интерпретируемой индивидуально и избирательно.

Художественные концепции «постискусства» второй половины XX века не всегда стремятся к утверждению новизны и оригинальности. Это отражается в определениях таких стилевых тенденций, как неоавангард, неоромантизм, поставангард, неоканонический стиль и др. Новый смысл поэтому обретает термин *эклектика*, ранее обозначавший лишь подражательность и заимствование чужого без его авторской концепционной переработки.

Новая эклектика — специфическая универсалия современного художественного творчества, заключающаяся в проблеме выбора (греч. eklektikos — выбирающий) из «кладовой» культурных традиций. В сознательной операции авторского выбора отражается поиск содержательных и конструктивных идей в их новом и неожиданном смешении. Новый эклектизм как стилевая дефиниция сформировался в современной теории архитектуры, где характеризуется как «намеренное сочетание разных исторических элементов, произвольный выбор стилистического оформления для зданий, имеющих иные смысл и значение»[8].

Одним из первых формулирует новое понимание эклектики в музыке К. Штокхаузен. Претерпевший заметную эволюцию от ранних, радикально новаторских сочинений (50-е годы), в конце 60-х годов композитор говорит об эклектике как складывающемся феномене «мировой музыки», ее нового музыкального языка, сверхличного и универсального. Взамен коллажа теперь следует установить «связь чуждых элементов», интегрируя их «симбиотическим» способом, подобно биологическим процессам. Таковы его «Телемузыка» (1966) и «Гимны» (1967). Композитор эстетически оправдывает интуитивную музыку, основанную на словесно «предоформленном» материале, реализуемом в живом исполнении (цикл «Из семи дней», см. Главу 12). Так возникают *«новые эклектические» стили*, способные расширить мир музыкальных форм и способов выразительности совершенно оригинальным способом[9].

В этих условиях актуальным и неизбежным становится *интертекстуальный аспект* композиторского творчества, подразумевающий *всеобщность принципа цитирования* как сущностное свойство современного музыкального искусства в рамках «большого Текста культуры». Многослойность и контраст внутренних смысловых связей, запрограммированных

автором, существенно меняют восприятие музыкального произведения. Так смыкаются новый эклектизм и всеобщность принципа цитирования; как пишет А. Соколов, «семиотическая грань проблемы эклектики в период постмодернизма реализуется в представлении художественного текста как "двойного кода", рассчитанного на различные уровни восприятия одновременно. Определяющим фактором для актуализации того или иного уровня является тезаурус реципиента (слушателя, читателя, зрителя)»[10]. Например, в III части Симфонии для восьми голосов и оркестра Берио «смысловая структура текста обусловлена компетентностью воспринимающего и, следовательно, изменчива <...> Одновременно с этим в синтаксическую структуру текста все более проникают парадигматические признаки интертекстов»[11]. Так метод анализа музыкального произведения оказывается обусловленным постмодернистской многослойностью смыслов, что делает необходимым исследование интертекстуальных связей на самом глубинном уровне. Таков, к примеру, анализ Л. Дьячковой Второго скрипичного концерта Шнитке (1966), опирающийся на раскрытие заложенных в глубинном слое структуры связей музыки концерта (речь идет о его вступительной каденции) с сакральной моделью — «страстями Христовыми», а также с другими интертекстами[12].

Интертекстуальный подход активно разрабатывается в последние десятилетия; в отечественном музыкознании наиболее плодотворно он представлен в работах М. Арановского, Л. Дьячковой, М. Раку[13], Д. Тибы. М. Арановским исследуются «интертекстуальные маршруты музыкальной лексики», начиная с Бетховена и Чайковского вплоть до Веберна, Берио и Шнитке[14]. Л. Дьячкова с позиций интертекста предлагает анализы Третьего фортепианного концерта Р. Щедрина и Вариаций для виолончели с оркестром Э. Денисова на тему Гайдна «Tod ist ein langer Schlaf» («Смерть — это долгий сон»)[15]; Д. Тиба посвящает фундаментальное исследование симфониям Шнитке, в которых обнаруживает два главных интертекста — музыку Баха и Малера[16].

Итак, *сущностные характеристики* художественного мышления второй половины XX века исходят из следующих положений: *универсальной философско-эстетической категорией* является *рефлексия*, отражающая «итоговость» современного, *новоэклектического* этапа культуры. *Универсальным методом художественного творчества* выступает *постмодернизм*, отражаясь *в метаисторическом стиле* искусства и музыки последних десятилетий XX века. Всеобщность принципа цитирования сделала универсальными *интертекстуальные связи*,

анализ которых позволяет показать действие «скрытых смыслов» множества произведений.

Искусство эпохи постмодерна выдвигает понятие *концептуализма*, который отражает новый подход к *содержательной функции* произведения. Теперь она основана на теоретической предпосылке, гласящей: «Искусство — это сила идеи, а не материала»[17]. Определяя суть концептуализма, американский художник Д. Кошут пишет: «История искусства есть не история произведений, но история концепций творчества, и признание этого обстоятельства должно иметь своим последствием переосмысление самой сущности искусства, то есть понимание художественного творчества в качестве генерации эстетических концепций или своего рода концептуальных моделей (проектов) произведений»[18].

Концептуализм находится в прямой связи с авторским кредо, зафиксированным в исходной идее произведения и определяющим ее содержание. Такова «Гексаграмма» для фортепиано В. Мартынова (1971), задуманная как «логическая иллюстрация» к гадательной книге «И-Цзин» — «Книге перемен». Принцип серии постепенно приобретает в творчестве этого композитора характер упорядочивающего правила игры, которое диктуется концепцией произведения[19]. А. Кнайфель в сочинении «Восьмая глава. Canticum canticorum» для храма, четырех хоров и виолончели (1995) вводит в партитуру храм как контекстный элемент наравне с музыкальным текстом — «концептуальное событие свершается вместе с развертыванием произведения»[20]. Л. Ноно в струнном квартете «Fragmente — Stille, an Diotima» («Фрагменты — Тишь, к Диотиме», 1979–1980) использует в качестве концепта любовные стихи Фр. Гёльдерлина, выписанные над текстом партитуры и призванные эмоционально воздействовать на характер музыки и ее исполнение. Стихи никак не озвучиваются и являются «скрытым смыслом» этой партитуры.

Концептуальный аспект произведения — это его *новая программность*, под которой подразумевается любой характер «направляющего» авторского пояснения. В отличие от программности в ее старом, классико-романтическом понимании (сюжетность, событийность, словесная расшифровка музыкальных образов), новая программность предполагает прежде всего некий код для «организации смысловой формы музыки». Как пишет И. Сниткова, «концептуализм выражает сомнение в самодостаточности и самоценности языка "чистой музыки", отходит от ее имманентных абстрактных форм. Концептуализм трансцендирует смысл за пределы музыки, вводя

различные метамузыкальные коды, ищет мотивацию творчества вовне, порождая *музыку контекста, музыку подтекста, музыку пост-текста*. В ряде случаев он прямо демонстрирует то, что можно назвать полной победой содержания над формой, торжеством идеи над музыкой»[21] (см. об этом в Главах 9, 12).

Основоположником концептуализма стал Дж. Кейдж, «гениальный изобретатель», по выражению его учителя А. Шёнберга, предельно расширивший художественно-концепционные параметры музыки. Именно Кейджу принадлежат «знаковые», уникальные опусы музыки второй половины XX века, среди которых -- «4' 33"» как первый концептуальный образец «молчащей музыки», разнообразнейшие произведения в жанрах китча и хэппенинга. Постмодернистские концепции Кейджа основаны на идее максимального расширения музыкального искусства путем использования любых звучащих объектов реальности. Еще в сочинении 1944 года под названием «Четыре стены» для голоса и фортепиано (музыке для хореографической драмы) композитор применил пять букв своего имени, переведенные в звуки основного гармонического комплекса — *h, c, a, g, e* (*John Cage*). В поздний период Кейдж сделал своей основной концептуальной идеей число («Тринадцать» для инструментального ансамбля по числу исполнителей).

Одним из специфических и наиболее радикальных проявлений концептуализма вслед за Кейджем стало творчество русских композиторов 80 — 90-х годов — поколения, пришедшего на смену классикам отечественного второго авангарда (Волконский, Денисов, Шнитке, Губайдулина) и являющегося своеобразной реакцией на его «академизм». Сложившееся в практике московского фестиваля «Альтернатива», новое постмодернистское направление получило название *криптофонии*. Криптофония — система тайнописи, адресованная некоему «скрытому» смыслу произведения, его концепту. Система авторской шифровки смысла реализуется в развернутых комментариях самого разного толка — от литературных текстов, прямо переводимых на язык музыки, — до включения букв алфавита и их обыгрывания в звуковой материи. Нередко музыка криптофонистов склоняется к развлекательности, эпатаж направлен на восприятие опуса самой широкой аудиторией. Важную роль при этом играет визуальный аспект, элемент яркой театрализации. Примером может служить композиция В. Екимовского «Лебединая песня», во время исполнения которой музыканты разбрасывают по сцене листы партитуры в форме лебединых крыльев. Наиболее близок концептуализму Кейджа И. Соколов; ярким примером является его пьеса «Во-

локос», в названии которой заложена зеркально прочитанная фамилия автора, а сам процесс исполнения включает различные поведенческие акции с целью выявления «разных "точек зрения" на предмет»[22]. Другой показательный опус Соколова — Трио для фортепиано, кларнета и виолончели под названием «Разговор», в котором композитором помимо нот сочинены комментирующие реплики исполнителей (скрытая программа Трио заключена в названиях частей — «День», «Вечер», «Ночь», «Утро»).

Особое явление русского постмодернистского концептуализма представляет творчество В. Мартынова. В середине 70-х годов композитор встает на позиции *нового синкретизма*, означающего «познание истины на стыке деятельностей <...> Это и философия, и поэзия, и магия, и музыка, <...> сейчас <...> человек должен быть всем вместе»[23]. Специфические формы синкретизм обрел в минималистской технике Мартынова. Параллельно с Пяртом, Сильвестровым, Кнайфелем композитор создает собственный концептуальный вариант минимализма, определяемый им как «нулевой стиль», заведомо лишенный признаков собственной авторской индивидуальности в модусе раскавыченных текстов чужих произведений. Основой эстетической концепции Мартынов провозглашает лозунг «смерть автора» и вводит новое эстетическое понятие *opus posth*, то есть «музыка после конца музыки». Это «Листок из альбома», «Осенняя песня», сочинения с богослужебной основой (Магнификат, Реквием и другие). В каждом из произведений минималистской эстетики Мартынов использует свой концепт как изначальную идею (см. также Главу 15).

Содержательные аспекты Новейшей музыки должны рассматриваться в связи с разнонаправленным действием *новой программности*. Градации радикализма и «академичности» здесь очень широки. Так, творчество Шнитке, завершающее классическую традицию музыки XX века, решает содержательную проблему жанра симфонии уже целиком в русле постмодернистской эстетики.

Денисов, другой представитель «академического авангарда», провозглашает свой вариант содержательной идеи: тема жизни и смерти, вечная для музыки и искусства, воплощается им в многократно повторенном типе концепции «от мрака к свету»; оба компонента этой оппозиции композитор истолковывает предельно контрастно и не без соприкосновения с постмодернистской эстетикой. Такова концепция Реквиема (1980), написанного на символистские поэтические тексты Ф. Танцера, где вечная тема человеческой

жизни и смерти представлена как концепт в оригинальной, почти ритуальной цепи вариаций («начальная», «основная», «непрерывная», «автоматическая», «исключительная» — у Танцера, у Денисова — «Крест»). Скрипичный концерт Губайдулиной «Offertorium» (1980) в качестве концепта использует идею жертвования — заимствованная баховская тема разрабатывается в «убывающем» ряду вариаций как определенный «ход событий» в «жертвенной» игре солиста; здесь скрыт сюжет части — «воображаемой инструментальной мессы, без слов, без пения»[24]. Не случайно приведенные примеры связаны с религиозной тематикой; возрождение религиозного сознания в русской музыке конца XX века — яркое проявление его рефлексивности. Так возникает ряд произведений, которые объединяются понятием *новой религиозности*[25]. Возникшее на почве религиозного возрождения в России, это направление вобрало в себя произведения как канонические по жанру и возможные для исполнения в церкви (Н. Сидельников, Литургия св. Иоанна Златоуста, 1988; Р. Леденёв, Всенощное бдение, 1994), так и сочинения, переосмысливающие церковный канон в постмодернистском духе. Денисов в 1992 году пишет духовную ораторию «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа», уникальное по жанру сочинение, объединившее тексты Нового Завета и православной литургии. Так встраиваются в композицию два духовных жанра — православная литургия и пассион. Замысел «Страстей по Иоанну» Губайдулиной (2000) основан, по словам композитора, на идее поглощения временной горизонтали смысловой вертикалью, для чего оригинальным образом соединены два раздела Евангелия — повествование о Страстях Христовых и рассказ Иоанна Богослова о видении Страшного суда.

С религиозной темой музыки конца столетия тесно соприкасается *новая эстетика числа* (см. об этом 4-й раздел Главы 5). Имеющая корни в глубокой древности, числовая символика стала одним из составных элементов концептуального мышления в музыке второй половины XX века. Как известно, сакральный смысл числа сознательно использовался Бахом; программное его истолкование характерно для множества композиторов XX века — А. Берга (Лирическая сюита с мистическими числами 10 и 23), А. Шнитке (Четвертая симфония с тремя кругами по 15-ти тайнам католического «Розария»).

Особое значение приобретает числовая символика в музыке С. Губайдулиной; смыкаясь с сакральной символикой как выражением «скрытого смысла» сочинения, то есть его концепта («In crocе», 1979; «Семь слов», 1982), числовая символи-

ка постепенно становится глубинным слоем произведения, его содержательно-эстетической основой, а ее сакрально-мистический смысл связывается с «переплетением мистики Востока и христианской символики»[26]. В ряду наиболее масштабных сочинений — симфония «Слышу... Умолкло...» (1986). Нечетные части, по мысли композитора, отражают «вечный мир и космическую гармонию». Их «убывание» приводит к «молчащей музыке» в IX части, где дирижер в полной тишине воспроизводит «ритмическую модель симфонии в уменьшении»[27](см. пример 2 на с. 82). В сочинениях 90-х годов Губайдулина обобщает свои идеи понятием «числовой сюжет», многочисленные варианты которого зафиксированы в ее авторских эскизах. В книге В. Ценовой приводятся слова автора о том, как происходит в ее воображении «игра точек золотого сечения», а их «танец превращается в реальные звуковые пласты»[28]. Так в музыке Губайдулиной оригинально претворяется новая программность («числовой сюжет»), заложенная в концептуальной идее совершенных ритмических пропорций.

Время, оригинально отраженное в ритме пропорций у Губайдулиной, становится концептом в других вариантах авторских свершений. Оно является «сюжетной идеей» оперы В. Тарнопольского «Когда время выходит из берегов» (1994), написанной по мотивам А. Чехова. Чеховские персонажи здесь действуют вне реальных событий и жизненных ситуаций, постмодернистская игра смыслов, стилистик, сценических положений является «тематическим контрапунктом к воображаемому basso ostinato — мотиву времени»[29]. Главным героем оперы композитор считает время: оно «здесь то, что осталось от сюжета в обычном понимании. Время как смена эпох — действие трех картин отнесено соответственно в прошлое, настоящее и будущее, условно. Конец XIX, XX и XXI веков, время как неисчерпаемая тема реплик, которые роняют по ходу дела герои, без всякой надежды на взаимопонимание»[30]. Концепция времени была ранее положена в основу оркестрового опуса Тарнопольского с характерным названием «Дыхание исчерпанного времени» — сонорной композиции с множеством романтических аллюзий (1994).

На постепенном формировании идеи числа основана эволюция А. Кнайфеля. Композитор вводит число в «аспект искусства», полагающего, что «различные числовые связи создают простую, но универсальную модель развития»[31]. Число олицетворяет концепт (скрытый смысл) произведения, как, например, в пьесе «Айнана» («Семнадцать вариаций на имя», 1978) или в пьесе «Вера» (1980) для струнного оркестра. Как пишет об этом опусе С. Савенко, «каркас скрыт в этом произве-

дении, он составляет его тайну. И слушатель воспринимает лишь результат его действия — подобно тому, как не думает о математических законах пропорций прохожий, остановившийся в восхищении на Дворцовой площади в Петербурге»[32].

Числовая символика становится внутренним смыслом сочинений, имеющих связь с *ритуальной* тематикой и драматургией. Характерное «плоскостное» расположение тематического материала, отвечающее обрядовому действу, преднамеренная упорядоченность, сведение семантических единиц к их назначениям, формульности — отличительное свойство многих ритуальных композиций второй половины XX века. Среди них — сочинения в русле новой религиозности (ряд произведений А. Пярта, в том числе «Stabat Mater», «Te Deum», 1985).

Дань числовой символике отдал П. Булез в «Ритуале» (1975) — сочинении, посвященном памяти друга композитора — Бруно Мадерны. Концепт заключен в авторском эпиграфе, где иносказательно говорится об антифонном чередовании групп оркестра, о постоянном возвращении к одним и тем же формулам, о ритуальном воплощении тематических «событий» пьесы; так возникают оригинальные двойные вариации с чередованием тем, развитие которых охвачено системой приемов, основанных на сакральном числе 7 (число играющих оркестровых групп, постепенное наращивание до семи варьируемых тематических секций и т. д.).

Новый содержательный аспект формируется в музыке последних десятилетий на основе *феномена тишины*. По-новому услышанное музыкальное пространство сделало тишину, то есть предельно тихо или вовсе не звучащую музыку, полноправным компонентом концепции произведения. В этом отразилась реакция на диссонантную перенасыщенность авангарда, ярко запечатленная еще в опусе Дж. Кейджа «4' 33''» (1952)[33]. Семантическое пространство тишины широко раздвинуло свои границы, соприкоснувшись со всеми кардинальными эстетическими новациями времени (см. об этом далее — во 2-м разделе Главы 5).

Рефлексивный, окрашенный интимными нотами неоромантизм слышится в сочинениях В. Сильвестрова начиная с вокального цикла «Тихие песни» (1974).

В разнообразных «образах тишины» воплощается новая программность — напомним о квартете Ноно с неозвученным стихотворным текстом, введенным в партитуру; в этом же ряду — «Tabula rasa» Пярта (1977) с многозначительным названием II части «Silentium», «Agnus Dei» Кнайфеля (1985). Тишина и ее семантические воплощения рождаются на почве кон-

цептуализма — напомним о «немых» каденциях в Четвертом скрипичном концерте Шнитке и симфонии Губайдулиной «Слышу... Умолкло...». Предельно снижена динамика в кантате Ноно «Прерванная песнь» (1956), принципиально далекая от «громкого» пафоса дани памяти жертвам фашизма; таковы тихие светлые коды большинства сочинений Денисова (Реквием, Скрипичный и Виолончельный концерты), Седьмой и Восьмой симфоний Шнитке с их уходом в небытие.

Эстетика тишины становится определяющей в концепции творчества Х. Лахенмана. Сам композитор определяет ее в термине «инструментальная конкретная музыка», подразумевая под ним «новые способы звукоизвлечения <...> на фоне напряженной тишины»[34]. Лахенман выделяется в ряду других фигур, так или иначе соприкасающихся с эстетикой и семантикой тишины, так как его концепция имеет целостный характер. Связанная с воззрениями Т. Адорно, обращенными к метафизическому уровню явлений, концепция Лахенмана адресована «ускользающему», «невыразимому» слою жизни. Так сформировалась *«эстетика отказа»* от привычных форм музицирования, предложившая систему тонко дифференцированных звучаний, необычных способов звукоизвлечения. Это касается и струнных инструментов, и возможностей человеческого голоса. Возникает система нюансов в шкале призвуков, шорохов, скрежета и других сонорных эффектов. Эстетика отказа порождена концептуализмом — в каждом сочинении Лахенман обосновывает свою уникальную идею (например, идею «антикульминации» в опусе «Kontrakadenz», идею тембровой трансформации звуковых семейств от континуальности к дискретности в «Notturno»).

В Новейшей музыке заметно трансформируется *жанровая система*. Преднамеренность выбора структурно-семантических единиц делает каждый опус глубоко индивидуальным, и это сказывается уже в выборе исполнительских средств для воплощения концепта. Во второй половине XX века окончательно закрепляется ведущая роль жанра в виде *«Музыки для...»*. Он связан по преимуществу со звучностью камерных составов и отражает ее сущностные содержательные стороны. Как пишет А. Соколов, «появление в XX веке множества музыкальных опусов с названиями "Композиция №...", "Музыка для..." позволяет <...> заметить, что подчеркнутое отсутствие типизированных признаков жанра постепенно превратилось в *новый устойчивый жанровый признак*» (курсив мой. — *Г. Г.*)[35]. Жанр «Музыки для...» возник еще в начале XX века — напомним о введении голоса в партитуру Второго квартета Шёнберга, о его

«Лунном Пьеро» для голоса и камерного ансамбля, о пьесе Ч. Айвза «Вопрос, оставшийся без ответа» для квартета флейт и струнного оркестра, об опусе Э. Вареза «Октандр» для семи духовых и контрабаса.

Эволюция «Музыки для...» шла в разных направлениях: одно вело к все более необычным сочетаниям инструментов, начало которому положил еще Барток в Музыке для струнных ударных и челесты (1936); «Ионизация» Вареза для ударных инструментов (1931) породила множество произведений для разнообразных составов из этих инструментов (Губайдулина, «В начале был ритм», пьесы для ударных инструментов Денисова).

Другое направление шло по пути слияния признаков вокального цикла и инструментального ансамбля (у его истоков — оркестровые «Песни на стихи П. Альтенберга» А. Берга, вокально-оркестровые циклы Г. Малера). Оно продолжилось как ведущая тенденция в музыке второй половины ушедшего столетия и дало разнообразные и яркие художественные результаты («Молоток без мастера» Булеза, его же «Импровизации на Малларме»; «Сюита зеркал», «Жалобы Щазы», «Странствующий концерт» Волконского; «Солнце инков», «Итальянские песни», «Плачи» Денисова; «Монологи» и «Песни трубадуров» Слонимского).

Особенность вокально-инструментальных жанров подобного типа -- в циклическом строении формы, заимствованной из «бывшей» структуры вокального цикла и кантаты. Перечисленные примеры наследуют классическую традицию, но переосмысливают ее с позиций новых техник композиции. Сериальный «Молоток без мастера» Булеза отличается уникальной «лабиринтообразной» структурой цикла: I–III–VII части образуют свой внутренний цикл, где две части — вокально-инструментальные, третья — инструментальная как комментарий к ним; второй подцикл составляют II–IV–VIII части с таким же соотношением исполнительских средств; V–IX части составляют третий вокально-инструментальный подцикл. Эти связи обусловлены стихами Рене Шара, положенными в основу произведения и образующими сложные смысловые перекрещивания[36].

Цикличность строения обеспечивает контраст частей, столь необходимый в выразительных средствах Новейшей музыки; введение вокального компонента отражает максимальное стремление к конкретизации художественного замысла через слово. Характер вокальной партии в ансамбле с инструментами существенно меняется — голос становится не «объектом сопровождения», но полноправным элементом

сложного фактурного целого. Последнее обстоятельство влияет и на характер вокального интонирования, в котором в не меньшей степени, чем в музыке инструментальной, сказываются такие качества, как дискретность музыкальной ткани, регистровая контрастность, сложность ритмической организации и т. д. (Берио, «Круги» для сопрано, арфы и ударных инструментов, 1960).

Предельная индивидуализация форм внутри жанра «Музыки для...» связана с проявлениями концептуализма. Уникальность исполнительского состава обусловливается концептом сочинения, его индивидуальной содержательно-конструктивной идеей.

Примером может служить пьеса Дж. Крама «Голос кита» («Vox Balaenae», 1971) для электрических флейты, виолончели и фортепиано (используются также античные тарелочки). Уникальность опуса — в изображении «поющего кита», голос которого «моделирует» флейтист, одновременно играющий на инструменте и поющий. Сочинение построено в форме сонорных вариаций (каждая из них носит название какой-либо геологической эры); в фактуре вариаций темброво и регистрово разнообразно обыгрываются мотивные частицы начальной темы («темы моря», построенной на простейших праинтонациях). Сочинения подобного рода Ю. Холопов относит к так называемым «индивидуальным проектам»[37].

В ряду радикальных жанров Новейшей музыки следует назвать *китч*. Китч (кич, нем. — Kitsch) характеризуется как «дешевка, безвкусица, массовая продукция»[38]. Под это определение подпадают произведения самого разного толка, рассчитанные то на эффект шокирующей «новой простоты» («Китч-музыка» для фортепиано и вокальный цикл «Тихие песни» Сильвестрова), то на различного рода эффекты в рамках инструментального театра (многочисленные опусы Кейджа, Кагеля, упомянутые ранее криптофонические сочинения 90-х годов).

Китч смыкается с *перформансом* (англ. performance — представление, трюк) — синтетическим жанром, в котором преобладают внешне изобразительные, а также театрализованные эффекты. Концептуальные решения здесь сколь угодно широки («Пение птиц» Денисова, 1969, с попытками исполнителей найти в «птичьих» костюмах смысловой эквивалент звуковому ряду произведения).

Академические жанры в музыке конца XX века в значительной мере отражают тенденции искусства постмодерна. Жанр симфонии и концерта теряет четкие жанровые критерии, сохраняя их лишь в некоторых, близких академическим фор-

мам, образцах. Таковы симфонии Хенце, Лютославского, Канчели, Слонимского, Сидельникова, инструментальные концерты Щедрина, Денисова, Шнитке[39].

Опера претерпевает существенные изменения, вливаясь в общий постмодернистский поток концептуальных решений[40]. Еще в 60-е годы Т. Адорно писал: «Понятие "современная опера" несет в себе неразрешимые противоречия. Идея оперы в том виде, в каком она приносит публике наслаждение, несоединима со средствами Новой музыки <...> В области же театра Новая музыка стремится к тому, чтобы теснейшим образом слиться с так называемыми экспериментальными представлениями»[41]. Их можно объединить понятием *антиопера*, в круг которой попадают хэппенинги, шоу, представления абсурдистского направления и иные крайние формы («Европеры» Кейджа 80-х годов, «Долгий путь в жилище Наташи Унгехойер» Хенце, 1971, «Жизнь с идиотом» Шнитке, 1991). Оперы, продолжающие традиции жанра в соприкосновении с эстетикой постмодерна, достаточно многочисленны; назовем «Пену дней» Денисова (1981), «Джезуальдо» и «Историю доктора Иоганна Фауста» Шнитке (1994), «Видения Иоанна Грозного» Слонимского (1996), «Лолиту» Щедрина (1994).

Итак, постмодернизм определил ход стилевого и жанрового процессов в антиавангардном движении Новейшей музыки. В данной главе были представлены *наиболее показательные и принципиально новые явления*; параллельно им развивались и те, которые более связаны с традицией классического мышления и лишь косвенно отражают тенденции Новейшей музыки. В отечественной музыке это творчество Р. Леденёва, Н. Сидельникова, частично — Р. Щедрина, особенно в точках соприкосновения их музыки с фольклором. Но и в этой сфере трактовка фольклора подчиняется тенденциям времени — он отныне трактуется, скорее, как экзотический элемент, контрастный общему контексту (Сидельников, «Русские сказки», 1968; Щедрин, «Хрустальные гусли», 1994). В русло постмодернизма влились и такие, еще недавно самостоятельные стилевые тенденции, как неоклассицизм и неоромантизм.

Стилевые и жанровые тенденции музыки последних десятилетий обозначили сложнейшую культурологическую ситуацию, дальнейшее развитие которой сегодня определить невозможно. Поиски «нового» в недрах «старого» в их причудливом перекрещивании непредсказуемы, и только время постепенно отберет и расставит на свои места всевозможные «нео» и «ретро», воплощенные методом постмодернизма.

1 См.: Постмодернизм: Энциклопедия. Минск, 2001. С. 601.
2 Там же. С. 377.
3 См.: *Высоцкая М.* К исследованию современного художественного мышления (на материале жанров симфонии и оперы 60 – 80-х годов). Автореф. дис. ... канд. иск. М., 1995.
4 См.: *Тиба Д.* Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа. Автореф. дис. ... канд. иск. М., 2003.
5 См.: *Савенко С.* Ассоциация современной музыки: второй опыт на русской почве // Музыка XX века. Московский форум: Науч. труды МГК. Сб. 25. М., 1999. С. 51.
6 *Тарнопольский В.* «Когда время выходит из берегов» // Муз. академия, 2000, № 2. С. 17.
7 См.: Постмодернизм в музыкальной культуре Запада 80-х годов // Музыка: Науч. реф. сб. Вып. 4. М., 1988. С. 6.
8 См. об этом: *Григорьева Г.* Современная музыка в аспекте «нового эклектизма» // Музыка XX века. Московский форум. С. 54.
9 См. об этом: *Савенко С.* Карлхайнц Штокхаузен // XX век. Зарубежная музыка: Очерки, документы. Вып. 1. М., 1995. С. 22–23.
10 *Соколов А.* Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М., 1992. С. 210.
11 *Тиба Д.* Введение в интертекстуальный анализ музыки. М., 2002. С. 39.
12 *Дьячкова Л.* Второй концерт для скрипки с оркестром А. Шнитке: к проблеме скрытых планов, скрытых смыслов // Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 2. М., 2001.
13 *Раку М.* «Пиковая дама» братьев Чайковских: Опыт интертекстуального анализа // Муз. академия, 1998, № 2.
14 *Арановский М.* Музыкальный текст: структура и свойства. М., 1998.
15 *Дьячкова Л.* Проблемы интертекста в художественной системе музыкального произведения // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры: Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 129. М., 1994.
16 *Тиба Д.* Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа. Дис. ... канд. иск. М., 2003.
17 Постмодернизм: Энциклопедия. С. 308.
18 Там же.
19 *Катуньян М.* Параллельное время Владимира Мартынова // Музыка из бывшего СССР. Вып. 2. М., 1996. С. 46.
20 *Савенко С.* Двойной портрет на фоне поставангарда (Валентин Сильвестров и Александр Кнайфель) // Музыка XX века. Московский форум. С. 169.
21 *Сниткова И.* Музыка идей и идея музыки в русском музыкальном концептуализме // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее. М., 2002. С. 168.
22 *Сниткова И.* Музыка идей и идея музыки в русском музыкальном концептуализме. С. 164.
23 *Катуньян М.* Параллельное время Владимира Мартынова. С. 49.
24 См. об этом: *Городилова М., Коробова А.* Композиция и звуковая плотность в «Офферториуме» С. Губайдулиной как Форма проявления архетипического в музыке // Постижение музыки XX века. Екатеринбург, 2003. С. 10.
25 См. об этом: *Ценова В.* Новая реальность русской музыки // Духовные сочинения Эдисона Денисова // Музыка XX века. Московский форум. С. 128–141.
26 *Ценова В.* Чистейшие тайны музыки Софии Губайдулиной. М., 2000. С. 13.
27 Там же. С. 58.
28 Там же. С. 64.

29 *Савенко С.* Сумерки времен // Муз. академия, 2000, № 2. С. 19.
30 Там же.
31 *Савенко С.* Магия скрытых смыслов: Александр Князифель // Музыка из бывшего СССР. Вып. 1. М., 1994. С. 191.
32 Там же. С. 194.
33 См. об этом: *Коробова А., Шумкова А.* Музыкальные коды сознания // Приношение музыке XX века.
34 Цит. по: *Колико Н.* Композиция Хельмута Лахенманна: эстетическая технология. Автореф. дис. ... канд. иск. М., 2002. С. 2.
35 *Соколов А.* Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. С. 9.
36 Подробный анализ «Молотка без мастера» см. в кн.: *Петрусева Н.* Пьер Буле. Эстетика и техника музыкальной композиции. М., 2002.
37 *Холопов Ю.* Новые формы новейшей музыки // Оркестр: Сборник статей и материалов в честь Инны Алексеевны Барсовой. М., 2002. С. 283.
38 Советский энциклопедический словарь. М., 1979. С. 583.
39 Обобщения по жанру современной симфонии содержит цит. выше автореферат М. Высоцкой.
40 Там же.
41 Цит. по: *Пантелеев Г.* Современный оперный театр ФРГ. Опера в современной культуре Запада // Музыка: Науч. реф. сб. Вып. 2. М., 1989. С. 5–6.

Глава

Специфика теории современной композиции и проблемы анализа

Теория современной композиции, как и сама композиция, находится в движении: согласно меняющимся реалиям переосмысливаются старые понятия и возникают новые; вслед за обнаружением явлений, прежде неизвестных, встает проблема их наименования; с глубинным перерождением методов композиции теряют свои привычные опоры и меняют смысловую направленность давно сложившиеся отделы музыкальной науки и зарождаются новые. Все это вынуждает хотя бы наметить современные контуры музыкальной теории и одновременно обосновать структуру данной книги, которая, по возможности, следует этим новым контурам.

Начнем с деления общей музыкальной «теории» на отдельные дисциплины. Традиционно музыкальная теория включает следующие отделы:

— элементарная теория (свойства музыкального звука, интервалы, аккорды, лады, длительности, нотация);
— учение о метроритме;
— учение о письме (склад и фактура);
— учение о гармонии;
— учение о полифонии (контрапункт и фуга);
— учение о форме;
— инструментоведение и оркестровка.

Не все из названных отраслей существовали как отдельные дисциплины. Например, данные о метроритме были рассредоточены в разных сферах, в учебном же процессе осваивались преимущественно (помимо элементарной теории с ее простейшими навыками) в курсе музыкальной формы, а также гармонии и полифонии. То же касается и области письма: вопросы склада и фактуры затрагивались по мере необходимости все в тех же «основных» для традиционной теории дисциплинах — гармонии, полифонии, форме. И это не было про-

стым «упущением» или «недосмотром», а объективно отражало положение названных областей — при всей важности, они все же могли существовать в прежних условиях «при» главенствующей триаде. С последней не могли соперничать и «краевые» в нашем перечне дисциплины. Элементарная теория имела своей целью лишь начальное образование и не претендовала на фундаментальное научное значение. Прикладной по сути была и область инструментовки, которая как бы обслуживала базовые сферы, «наводя лоск» посредством оркестровых одеяний на жизнеспособное и без того «тело» музыки.

Ныне положение изменилось кардинальным образом. Во-первых, в ситуации, когда все меняется и становится непривычным, требующим пояснения, деление на «прикладные» и «фундаментальные» дисциплины невозможно в принципе. Во-вторых, резкое увеличение самостоятельности всех сторон музыки (автономизация параметров; о ней далее речь будет идти многократно) пропорционально повысило значимость всех отделов музыкальной науки, каждый из которых теперь требует персонального внимания. На практике это ведет к тому, что даже традиционное содержимое элементарной теории теперь требует специального изучения и систематического описания, начиная с такой, прежде «общеобразовательной» сферы, как нотация. Многочисленные инновации в этой области вызвали поистине лавинообразное появление новых обозначений, часть которых стала более или менее общепринятой, а большинство пока остается персональным, меняющимся от автора к автору и даже от произведения к произведению. Обычно разъясняемые в предисловии к партитуре, новые знаки требуют не только освоения в практических, исполнительских целях, но и собственно научного упорядочения и осмысления, поскольку отражают глубинные изменения самого бытия музыки. И закономерно, что именно в наши дни стали появляться специальные работы по нотации, чего не было в двух предшествующих столетиях. В полном объеме требующая масштаба специальной, и немалой, монографии, нотация как проблема не может быть обойдена в книге о современной композиции, хотя бы в плане постановки основных вопросов (что и делается в данной работе, см. Главу 4).

Проблема нотации вызвана разными обстоятельствами, но быть может в первую очередь — новой ситуацией с самими звуками музыки. Вопрос звука (прежде разрешаемый в одном абзаце, четко разводящем звуки музыкальные и немузыкальные) ныне стоит столь остро, что стимулирует для своего изучения создание целых научно-музыкальных подразделе-

ний и, более того, побуждает «транспонировать» в музыку специальную науку — фонологию[1]. Упразднение самого понятия немузыкального звука и возможность искусственного создания звука любого качества, во-первых, безбрежно расширяет сферу музыкально-звукового пространства, соответственно требуя систематического описания и классификации всего нововведенного, а во-вторых, переводит звук в определенных случаях из области «первично-сырьевого» в область композиционно-художественного, поскольку создание — читай: сочинение — звука уподобляется прежнему созданию темы, если не всей композиции. Таким образом, некогда сугубо частный вопрос приобретает едва ли не глобальное значение.

Подобная гипертрофия охватила и другие отделы теории, в числе которых — метроритм. Аналогично звуку, метроритм перерастает свое прежнее содержание как реальный фактор композиции и, следовательно, область теории, причем настолько, что требует уже иного, более широкого понимания и наименования — музыкальное время. Обсуждавшаяся прежде в философских и естественных науках, «абстрактная» проблема времени сегодня приобрела (вдобавок) композиционную конкретность. Вопрос о том, «как течет время»[2], становится предметом не только теоретических дискуссий, но и «темой» конкретных музыкальных композиций. В результате актуализируется целый комплекс понятий, которыми музыкальная теория прежних лет не занималась или занималась мало и которые ныне нуждаются в изучении. Среди таковых, онтологически *связанных со временем, но претендующих на самостоятельную* значимость в композиции и, следом, в теории, — проблема пространства, которая традиционной музыкальной теорией вообще не рассматривалась и к которой ныне исследователи еще только «примериваются».

В отличие от «безродного» пространства, современная наука о тембре строится на солидном фундаменте «оркестровки» (вкупе с инструментоведением), которая издавна входила в профессиональный композиторский набор. Но, не отказываясь от эмпирических накоплений своей практически ориентированной прародительницы, нынешняя «тембрика»[3] стала самодостаточной — она касается самой сути композиционных процессов в не меньшей мере, чем, например, гармония. По своей значимости оказавшись в одном ряду с фундаментальными науками, имеющими многовековую историю, тембрика, однако, еще только ждет или, точнее, настоятельно требует подробной научной разработки. Есть, правда, в этом «отставании» и положительный момент: молодую отрасль не тормозит

балласт отживших понятий, терминов, представлений; все это еще только должно быть найдено сообразно современному положению вещей в «тембровом королевстве».

Но разрастанием прежде второстепенных и созданием новых отделов теории не исчерпывается то, что переживает ныне музыкальная наука. Обновление затронуло ее основы *основ: даже* такие академические дисциплины, как гармония и полифония, не в силах сохранить в изменившихся условиях свое старое содержание, поскольку меняется сам предмет исследования. Так, гармония уже давно перестала быть лишь «наукой об аккордах» и даже «о ладах»: уже само изменение звукового состава (вплоть до «конкретных» звуков) вынуждает ее расширять сферу своих интересов, а феномен сонора вплотную подводит гармонию к тембрике. Так же «размывается» постепенно и традиционная «материальная база» полифонии, в сфере которой все чаще оказываются лишь номинально полифонические явления (например, микрополифония). В результате традиционные науки не просто расширяют свой состав, но и «плавно модулируют» в близкие, но не тождественные сферы (например, полифония обнаруживает тенденцию стать частью более широкой теории «письма»[4]).

Вообще стирание границ между отделами науки музыки, их слияние в некую единую «теорию современной композиции» объективно свойственно данному предмету. Еще одно подтверждение тому — феномен композиционной техники, вне которого просто немыслимо современное творчество. *И именно техника композиции по самой природе своей явление* синтетическое (если не синкретическое): направленная на создание музыки как целого, техника «обрабатывает» музыкальную материю в разных аспектах (хотя и не в равной мере) и, значит, соприкасается — так или иначе, со знаком «плюс» или хотя бы «минус» — со всеми базовыми теоретическими дисциплинами[5].

Поэтому хотя в данной работе и сохраняется деление на главы сообразно основным отделам теории, а также техникам композиции, это деление в определенной мере условно; и не случайны, а вполне закономерны многочисленные «пересечения» и «наложения» между главами — их объективно нельзя (а может быть, и не нужно) избежать.

Обновление теории на уровне науки в целом — междисциплинарном, о котором шла речь, предполагает, разумеется, и глубинное внутридисциплинарное обновление. Подчас от традиционной науки остается лишь самая общая — но потому особенно ценная, «вечная» — логика. Например, с утратой

тональных функций не исчезла сама идея функциональных отношений в гармонии, а растворение мелодических линий в тембре вовсе не знаменует смерть контрапунктического принципа. Тем не менее конкретные «персонажи» той же гармонии или полифонии почти неузнаваемо меняются — настолько, что уже не вмещаются ни в прежние понятия, ни в прежние термины. Тем более остро стоит проблема новых понятий и терминов в «новорожденных» областях теории. Но как бы ни был тернист путь понятийно-терминологической модернизации (а она никогда не проходит гладко, без многих сложностей, в том числе психологических), уклониться от него нельзя — приходится признать, что обновление теории объективно неизбежно. Более того, модернизация уже идет полным ходом, хотя и далека еще от завершения. И именно поэтому пока неясно, какие понятия и термины выдержат проверку временем, а какие отпадут как пустоцветы. Делать какие-либо прогнозы в этом отношении — занятие бесперспективное. Очевидно только, что, во-первых, новых терминов не должно быть слишком много. Во-вторых, легче приживаются термины, имеющие некую историю, хотя здесь есть свои плюсы и минусы. С одной стороны, наделение старого термина новым или обновленным значением может привести к путанице, и это очень серьезный аргумент против заимствований; но с другой — естественно рожденный термин (а не искусственный, «из пробирки») даже при переносе в иную среду имеет гораздо больше шансов на выживание. Не случайно так легко произошло расширение понятия «модуляции» — помимо традиционной гармонической, современная теория знает и «тембровую», и «стилистическую» модуляции. Равно как древнегреческие термины «мутация» и «метабола» хорошо укоренились (с легкой руки Ю. Холопова) на новомодальной почве. Однако не для всего нового найдется что-то подходящее среди «хорошо забытого старого». Современной теории придется пережить болезненный процесс «терминотворчества». Причем, как всегда, он имеет несколько этапов. Сначала подыскивается некое описательное определение, еще не ставшее термином. Потом, закрепляясь в общественном сознании и удаляясь от обыденного значения, определение постепенно приобретает терминологическое, стабильное по смыслу, качество[6]. Именно эта потребность отстраниться от обыденного объясняет преобладание иноязычия в научных терминах[7]. Но ныне, наряду с иноязычными, все чаще терминологически закрепляются выражения на родном языке, притом выражения подчас весьма экспрессивные.

Нестабильность современной теории усугубляется еще и тем, что процесс индивидуализации творчества (о чем будет много говориться впереди) склоняет и к индивидуализации теории. При этом толкователем музыки все чаще оказывается сам композитор: изобретая свою систему, он стремится (чтобы быть правильно понятым) сам ее и описать, создавая своего рода «автотеорию»[8]. При этом, опять-таки, во множестве появляются «личные» понятия и термины, лишь единицы из которых входят в общий обиход. Особенно богат в этом отношении словарь сонорной музыки (см. Главу 11), термины которой обращены ко всем органам чувств, вызывая и графические ассоциации («полосы», «линии»), и живописные («пятна», «россыпи»), и тактильные («уколы», «гладкие нити»), и даже проводящие аналогии с явлениями природы («звуковое облако» Я. Ксенакиса или «звуковая магма» В. Лютославского). Ценность подобных композиторских интерпретаций своего (и не только своего) творчества бесспорна, но это не отменяет необходимости осмысления подобных «локальных теорий» в контексте музыкальной науки в целом и, по мере возможности, их обобщения, к чему музыкальная теория еще только приступает.

В итоге приходится констатировать, что в понятийно-терминологическом хозяйстве современной композиции пока царит если не хаос, то значительный беспорядок. И хотя в данной работе делается, по необходимости, тот или иной выбор, лишь время покажет, насколько он оказался удачным.

Обновляемая теория неизбежно выдвигает также проблему метода (или методов) анализа. Причем актуальность этого вопроса равно велика во всем диапазоне исследования — от общеэстетического до конкретно-аналитического.

Положение о важности для искусства метода «ценностного» анализа, убедительно обоснованное Ю. Холоповым[9], приобретает особый смысл применительно к современной композиции: сегодня, когда «естественный отбор» еще не завершен, ответственность за оценку художественного качества музыки исследователю приходится полностью брать на себя, в процессе анализа выявляя достоинства того или иного произведения. Непосредственное слуховое впечатление, с которого начинается восприятие любой музыки, должно быть аналитически проверено и обосновано, и именно «метод анализа должен обеспечивать *аргументированный* ответ: хороша музыка или плоха»[10].

Но высокие эстетические цели анализа не должны заслонять произведение в его звуковой конкретности: «не отрываться от музыки!» — первая заповедь любого анализа, в том

числе, конечно, и ценностного. Это значит, что сочинение должно быть исследовано во всей полноте, так, чтобы не осталось никаких «белых пятен», — не менее подробно, чем это делается при анализе традиционной гармонии, полифонии, формы[11]. И опять встает вопрос: каким путем? Ведь традиционные методы, с перерождением предмета исследования, сплошь и рядом не работают... Ответ прост и сложен одновременно: методом функционального анализа, но «приспособленным» именно к данной, конкретной ситуации.

Работы Ю. Холопова[12] показали, что общелогическая идея функциональности обладает необходимой емкостью и гибкостью, чтобы в умелых руках «принимать форму» того объекта, к которому она прилагается. Как пишет исследователь, «метод не может не быть слепком с контура анализируемого предмета»[13], то есть он должен меняться сообразно самому предмету исследования. «Ориентация не на заранее заданную конкретную структуру, а на реальную в данном контексте функцию звуков и созвучий», — указывает Холопов[14], — на функцию конкретных слагаемых музыкальной ткани, тембров, отделов формы, — продолжим мы, — все это и означает нахождение «закона, формирующего музыкальное явление, то есть того принципа, действие которого порождает в данных условиях именно данное явление»[15].

Основные логические этапы функционального метода анализа (разработанного Холоповым применительно к современной гармонии[16], но имеющего универсальное значение), таковы:

1) Нахождение основных элементов системы и установление их свойств.

2) Выявление связи (и звукового родства) между элементами.

3) Дифференциация элементов путем сравнения друг с другом и их градация (то есть установление в ряд однокачественных элементов по принципу убывания или нарастания какого-либо качества).

4) Выведение общей системы как закономерной организации связей, посредством смысловой дифференциации на основе определенного избранного материала.

В приложении к разным аспектам музыки эти общие положения, конечно, претерпевают определенную модификацию; кроме того, показатели на том или ином этапе могут быть не только положительными, но и отрицательными. Тем не менее общее направление подобный функциональный подход задает верно и требует лишь дальнейшего, притом не механического, а творческого, уточнения.

Полученные «технические» данные непосредственно работают на выявление каллистического слоя музыки. «К сущности музыкальных явлений (лишь при поверхностной оценке — "технологизмов". — *Т. К.*) относится то, что все они концентрируют в себе эстетико-ценностные категории музыки, ибо эти "технические" музыкально-художественные явления имеют смысл лишь при условии выражения ими музыкальной *красоты. Они — знаки*, которые очерчивают контуры стоящих за ними слоев музыкального содержания»[17]. Поэтому так важен для теории музыки тщательно разработанный аппарат фиксации подобных «технических» данных во всех областях — гармонии, формы и т. д., представляющий, по сути, «специальный и своеобразный язык анализа»[18]. И сложности современного этапа развития музыкальной теории обусловлены в том числе и отсутствием подобного адекватного и стабильного языка, с продолжающимися поисками в этом направлении.

Таким образом, задачи, предложенные современной композицией аналитику, трудны и многообразны, но все же: «пусть современная наша музыка ученикам школы XXI века будет ясна, "как простая гамма"»[19], и пусть по-прежнему «подлинно музыкальный анализ оказывается действенным средством приобщения к прекрасному»[20].

1 Традиционно фонология (от греч. phone — голос, звук, шум, речь, слово, и logos — слово, понятие, учение) представляла собой раздел лингвистики, исследующий фонемы и различные признаки фонем; теперь музыкальная теория тоже включает (или должна включать) фонологию как *учение о звуке*. С целью его исследования, например, Л. Берио в середине 50-х годов (вместе с Б. Мадерной) возглавлял Студию фонологии итальянского радио и телевидения в Милане. Ю. Холопов определял в связи с новыми техниками второго авангарда ввести в обиход термин *соника* (от лат. sonus — звук), означающий область сочинения нового звука и имеющий в качестве объекта отдельные звуки, обладающие особыми свойствами.

2 Название известной статьи Штокхаузена: «...wie die Zeit vergeht...».

3 Удачным, на наш взгляд, термин «гембрика», обозначающий соответствующую отрасль композиции и, параллельно, теории музыки, ввел Ю. Холопов в «Гармония. Теоретический курс». М., 1988. С. 98; по аналогии с такими традиционными терминами, как «мелодика», «ритмика», «метрика».

4 Впрочем, тринитарно она, вместе с гетерофонией, монодией и др., всегда принадлежала этой сфере, как пишет Ю. Холопов, «контрапункт (он) относится к технике письма, которая как категория соотносительна технике гармонии и технике формы» (*Холопов Ю.* Гармония. Теоретический курс. С. 98).

5 Как пишет Ю. Холопов, «существующая структура науки ориентирована на музыку XVI–XIX веков, а не на нашей (нынешней. XX. — *Т. К.*) эпохи. (...) Разделение музыкальной теории на три (вместо существующей на четыре) дисциплины — гармонию, полифонию,

музыкальную форму <...> целесообразно при изучении Моцарта и Чайковского, но становится помехой для глубокого охвата явлений новой музыки нашего времени. Целые области музыки не укладываются ни в гармонию, ни в полифонию, например, серийность, сонорика, электроника» (*Холопов Ю.* К введению курса «Теория современной композиции» // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы истории, теории, психологии, методологии. Материалы научно-практической конференции РАМ им. Гнесиных. М., 1997. С. 30).

6 О процессе сложения музыкальных терминов см.: *Назайкинский Е.* Термины, понятия, метафоры // Сов. музыка, 1984, № 10.

7 Об этом хорошо говорит С. Губайдулина: «Не свой, неродной, неватертый в обыденной жизни язык выводит <...> музыкальный термин в ряд чего-то абстрактного, неконкретного, что приближает слово, название, имя к музыке, к ее сути» (Цит. по: *Холопова В., Рестаньо Э.* София Губайдулина. М., 1996. С. 53).

8 Достаточно сослаться на опыт Штокхаузена, которому принадлежат уже 10 томов «Текстов», посвященных главным образом своей собственной музыке.

9 *Холопов Ю.* К проблеме музыкального анализа // Проблемы музыкальной науки. Вып. 6. М., 1985.

10 Там же. С. 146.

11 «Как не может быть полноценного музыкального произведения "с пропусками", "в основном", "в отдельных деталях", так не будет и полноценным теоретическое представление гармонии произведения, ясное лишь в отдельных частностях и отношениях», — пишет Ю. Холопов (Гармония. Практический курс. Ч. II. М., 2003. С. 388–389), и это относится, без сомнения, не только к гармонии.

12 *Холопов Ю.* Об общих логических принципах современной гармонии // Музыка и современность. Вып. 8. М., 1974; он же. Функциональный метод анализа современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 2. М., 1978; он же. Гармония. Теоретический курс. М., 1988.

13 *Холопов Ю.* К проблеме музыкального анализа. С. 146.

14 *Холопов Ю.* Функциональный метод анализа современной гармонии. С. 175.

15 *Холопов Ю.* Три предмета — три науки // Сов. музыка, 1990, № 2. С. 137.

16 *Холопов Ю.* Функциональный метод анализа современной гармонии. С. 173.

17 *Холопов Ю.* К проблеме музыкального анализа. С. 148.

18 *Холопов Ю.* Гармония. Теоретический курс. С. 5. По мнению ученого, «анализ должен выглядеть так: 2-3 строчки нотного текста и под ним целая аналитическая партитура строк на 5–10–15, иначе во многих случаях анализ и не может как следует добраться до сути композиции». См.: *Холопов Ю.* Шкопа — XXI. Современная музыка в теоретических курсах вуза // Музыкальное образование в контексте культуры: вопросы теории, истории и методологии музыкального образования. Материалы научно-практической конференции. РАМ им. Гнесиных. М., 1999. С. 24.

19 Там же. С. 25.

20 *Холопов Ю.* К проблеме музыкального анализа. С. 148.

Часть II

ОБЩИЕ ПРОБЛЕМЫ СОВРЕМЕННОЙ КОМПОЗИЦИИ

Глава IV
Новый звук и нотация

«В наше время в музыке происходит эволюция, настолько быстрая и далеко идущая в своих возможных последствиях, что у многих возникает вопрос: *"А не лежат ли уже эти поиски за границами музыки как искусства?"*»

Этим не редким для 60-х годов вопросом начинается статья Эдисона Денисова «Музыка и машины»[1]. Вопрос о границах музыки в высшей степени актуален для XX века. Он может быть адресован всей Новой музыке в целом, в какой бы из ее аспектов ни вторгался пытливый ум композиторов-мыслителей, раздвигавших горизонты своих экспериментов, заходит ли речь о гармонических структурах или форме, о фактуре или ритмике, о способах ее исполнения или нотации. А в конечном счете о ее философии, ибо все упирается в корень: *что есть музыка?*

Тем не менее этот вопрос в статье об электронике, где в качестве отправной обсуждается проблема нового звукового материала, не случаен. Еще никогда преобразования, происходившие в ходе эволюции музыкального языка, не затрагивали того глубинного — онтологического — слоя музыкальной субстанции, который составляет ее первоэлемент — звук. Звук стал альфой и омегой Новой музыки, ее краеугольным камнем. Расширились границы, изменилось отношение к нему — его слушание, слышание и понимание. Вот несколько композиторских высказываний:

«Моей целью всегда было освободить звук» (Э. Варез)[2].

«Для уха, открытого всякому звуку, все может быть музыкальным! Музыка — не только та, которую мы считаем красивой, но и та, которой является сама жизнь»[3]. «Квартет для взрывающегося мотора, ветра, ударов сердца и обвала» (Дж. Кейдж)[4].

«Существуют шумовые звукоряды, где можно очень точно хроматически артикулировать согласные. Это ведь совершенно другая музыка, чем прежде» (К. Штокхаузен)[5].

«Возможно, языковая интеграция тембра и музыкального объекта — самый великий вопрос современности» (П. Булез)[6].

Для XX века феномен звука нов. Он, по сути, касается источников звукового материала Новой музыки. Ведь то, чем располагала музыка до сих пор, — это, во-первых, двенадцатитоновая темперированная шкала, во-вторых, тоны определенной высоты и, наконец, тембры инструментов симфонического оркестра, классический вокал и несколько ударных неопределенной высоты.

Уже с начала XX столетия поиски материала шли в разных направлениях. Один путь — микротемперация, то есть освоение микроинтервалики и создание новых инструментов, способных произвести звуки шкалы более дробной, чем двенадцатиступенная. По нему шли Р. Штайн, В. Меллендорф, Й. Магер, Ч. Айвз (1900–1910-е годы). Этот путь пропагандировали Ф. Бузони (1907)[7], М. Матюшин (опера «Победа над солнцем», 1913), Л. Сабанеев, А. Лурье[8], И. Вышнеградский, Г. Римский-Корсаков, А. Хаба (Сюита для оркестра, 1917)[9], А. Авраамов[10]. Матюшин предлагал особую нотацию для четвертитонов (1913) и специальные приемы игры на скрипке для их извлечения (1915)[11].

Параллельная идея — отказ от темперации. Как считал Сабанеев, «гармоническая линия эволюции, упершаяся в тупик темперации, не может развиваться далее»[12]. Этой идеи придерживались, помимо Сабанеева, и многие другие. Среди них — Авраамов, который предполагал, что «освободившись от шаблонов темперации, слух человеческий сделает успехи в тонкостях мелодических восприятий, о которых мы сейчас едва можем мечтать»[13]. Специально сконструированный Авраамовым инструмент, смычковый полихорд со «сплошным» звукорядом, был призван приблизить музыку к натуральному строю, к естественному, природному интонированию.

Другой путь поиска нового звукового материала вел в противоположном направлении — к макрозвучностям. Выход к звукам бытия. Линия на освоение макрозвучности нашла воплощение в идее так называемой «свободной музыки» Николая Кульбина, «отца русского футуризма», сторонника крайне радикальных течений новейшей русской музыки[14]. Идею «свободной музыки» итальянские футуристы, во главе с Луиджи Руссоло, интерпретировали по-своему: как «искусство шумов»[15]. Музыка достигла свободного диссонанса, поэтому следующий шаг, полагали они, — шумы. «Чтобы убедить вас в удивительном разнообразии шумов, я назову гром, ветер, водопады,

реки, ручьи, листья, рысь удаляющейся лошади, подпрыгивание телеги по мостовой, торжественное и белое дыхание ночного города». Так писал в Манифесте итальянских футуристов в 1913 году Луиджи Руссоло[16].

На протяжении XX века все эти идеи получили полную реализацию. И на вопрос: *что есть музыка?* — возникает оппонирующий: *что тогда не есть музыка?* К нему ведут размышления Штокхаузена: «Если человек слышит все больше такой музыки, интегрирующей звучания природные, звучания технического окружения, тогда он делается восприимчивым к подобным звукам в реальной жизни <...> Окружающий акустический мир начинает тогда омузыкаливаться, в нем выявляются музыкальные качества <...> Окружающая среда создает художественные формы не только для глаз, но и для ушей»[17].

С новым звуковым материалом связан ряд новых аспектов эстетики и поэтики, специфических для современной композиции. Звук не отождествим с одной только высотой. Помимо высоты, он обладает также акустической характеристикой. В нее входит целый спектр качеств, таких, как текстура[18], плотность, артикуляция, динамика, протяженность, — все то, что вместе составляет его неповторимый колорит и что не может быть передано фиксацией его высоты. Проблема усугубляется, если сонорные свойства делают высоту неопределенной.

Звук перестал быть объективной данностью, предлагаемой традиционными источниками (существующими инструментальными средствами). Для Новой музыки нет готовых звуков, нет готовых тембров. Звук стал областью поисков и экспериментов. Он стал *предметом композиторской работы.* Подобно тому, как индивидуализированный гармонический материал вышел из-под юрисдикции «объективной гармонии» (аккордовой последовательности классического образца), к явлениям «второй природы» перешел и индивидуализированный звук. Его надо сочинять. Д. Лигети говорит о необходимости «все вновь выдумать с самого начала, будто никогда не существовало звуков, которые сперва надо создать, чтобы потом ими манипулировать»[19]. В электронной музыке речь даже заходит об особой области композиции, поскольку общая для XX века тенденция к индивидуализации музыкального материала распространяется на звук.

Сочинение звуков — начальный этап композиции. Обретя самоценность, звук на правах темы становится носителем индивидуальных характеристик. В структурной иерархии музыкального произведения ему отведен специальный уровень.

Например, можно исследовать структуры на уровне звукового материала. Будучи объектом композиции, звук стал контекстуальным. В этом смысле он — категория структурная и функциональная. Сам по себе уже первичная форма, он служит материалом для формы всего произведения, его темой, так как в нем уже заложена структурная идея, которой предстоит реализоваться на уровне целого. «Структура материала и форма образуют союз» (К. Штокхаузен).

Звуковой материал может быть заимствован и перенесен в другой текст, служить цитатой или аллюзией в композиции, созданной в эстетике полистилистики. Таким образом, звук может быть интертекстуальным.

1. Терминология и типология

Термин «звук» сегодня многозначен как никогда. Прежде при сопоставлении с «тоном» (то есть звуком музыкальным) «звук» наделялся более широким смыслом: звук может быть музыкальный или немузыкальный, как шум или голос говорящего. Теперь же музыкальным звуком называют всякое акустическое явление (а не только тоновое), ставшее элементом композиции: однозвук, группа звуков, тембровая характеристика аккорда, тембро-фактурное образование, конкретные шумы. Эта многозначность и расплывчатость корректируется новой терминологией, отражающей суть новых феноменов: *объект, звуковой объект, акустический объект, акустический материал, событие, звучность, саунд (sound), сэмпл (sample), сонор, сверхтембр* и прочие.

Рассмотрим разные типы новых звуков, разделив их по происхождению.

1.1

Инструменты натурально-акустические

Звуки определенной высоты

Главное свойство натуральных звуков определенной высоты всегда заключалось в их тоновой характеристике, а их функция — в том, чтобы быть высотным элементом гармонической структуры. Однако общая тенденция к эмансипации тембра стала заметна уже с начала XX века в приемах и техниках, призванных подчеркнуть самостоятельную роль тембра. Обозначился устойчивый интерес к индивидуализиро-

ванным тембровым составам в ансамблях. Из классических партитур назовем Пять пьес для оркестра ор. 10 А. Веберна (1911–1913), Музыку для струнных, ударных и челесты Б. Бартока (1936). Среди партитур второй половины XX века — «Молоток без мастера» П. Булеза для контральто, альтовой флейты, гитары, вибрафона и ударных (1954), Концерт для флейты, вибрафона, клавесина и струнных Э. Денисова (1993), «Семь слов» для виолончели, баяна и струнного оркестра С. Губайдулиной (1982). Типично включение видовых, этнических (кото, флейты сякухати, темир-комуза и др.), а также старинных европейских инструментов (клавесина, блокфлейты, цинка и др.), которые вносят свежий колорит, тембровую экспрессию и особые смысловые оттенки. Каждый такой ансамбль, по сути, — сверхинструмент с неповторимым тембровым «голосом».

Об эмансипации тембра в большой степени свидетельствуют такие техники, как «тембровая мелодия» (Klangfarbenmelodie) Шёнберга (см. об этом в Главе 8), пуантилизм, сериализм и в особенности сонорика, уже в ее ранних образцах у Стравинского и Вареза. Пожалуй, самым ярким показателем полной эмансипации тембра стала независимость его от высотных значений, определяемых абсолютной высотой звука. У Вареза, например, акустические свойства звучностей в композиции оказываются первостепенными, тогда как их высотное положение отступает по значимости на задний план, а то и вовсе перестает играть какую-либо роль в организации звуковой ткани произведения. Сам композитор говорит в связи со своей музыкой не о звуковысотных линиях, а о «движении масс, различных по излучению, плотности и объемам»[20].

Некоторые приемы работы со звуком заимствованы из электронной музыки: микрополифония, тембровые эволюции континуальных звучностей («движущиеся краски» Лигети), моделирование пространства. Последнее открывает новое измерение в музыке XX века. Пространство тоже может иметь индивидуализированные формы в зависимости от места источников звука относительно слушателей, от количества динамиков и расстановки их в зале (квадрофония, октофония) или от расположения оркестра, рождая тот или иной стереоэффект. В третьей сцене («Танец Люцифера») оперы Штокхаузена «Суббота» из гепталогии «Свет» оркестр размещается на сцене вертикально. Возникающий вследствие этого особый акустический эффект вертикально-осевого пространства имеет для музыки этой сцены принципиальное значение[21].

Звуки неопределенной высоты

Под звуками неопределенной высоты, если говорить о *традиционном звукоизвлечении*, подразумеваются прежде всего звуки ударных инструментов. Звуковой запас Новой музыки во всем его разнообразии возрос во многом именно за счет них. Со своей стороны ударные в XX веке переживают ослепительную карьеру. Эмансипация тембра и ритма объясняет их роль в современных партитурах, заметим, небывалую для европейской музыки. Свидетельство тому — расширение их арсенала, стремление к самостоятельности и, как результат, — развитие ритмо-тембрового структурного мышления, которое в условиях высвобождения от звуковысотного параметра позволило воплотить идею Klangfarbenmelodie в абсолютных формах. Симптоматичен сам факт появления композиций для одних ударных — антракт во 2-й картине оперы Д. Шостаковича «Нос» (1930), «Ионизация» Э. Вареза для 39 ударных (1931)[22]. Ударные коллекционируют, привлекая экзотические инструменты, изобретают новые[23].

Главное свойство звуков неопределенной высоты — тембровый колорит. В нем хранится их богатая семантика магических, характерных, звукоподражательных, звукоизобразительных, ритуальных значений. Это разного рода звенящие, гремящие, свистящие, шипящие, шелестящие, шуршащие и т. п. звуки самых разных регистров всего слышимого человеческим ухом диапазона. В тембре заложены также их сонорные, пространственные свойства абстрактного звукового объекта.

1.2 Инструменты в расширенной трактовке

Расширенная трактовка инструментов для получения новых звуковых эффектов достигается путем нетрадиционного звукоизвлечения, препарирования и усиления.

К нетрадиционному звукоизвлечению относятся приемы, использующие периферийные возможности инструмента. Они не изменяют его физических параметров, но позволяют получить неспецифические для него звуки: тембры, ударный или пространственный эффекты. При этом образуются звуки как определенной, так и неопределенной высоты.

На фортепиано — игра на струнах пальцами (щипком), ладонями (глиссандо), а также поперек или вдоль струн вспомогательными предметами с разной по фактуре поверхностью, выполняющими функцию плектра (мягкие, острые, деревянные, металлические, пластмассовые и проч.); игра на клавиа-

туре кластеров ладонью, предплечьем, удары ладонью по корпусу (часто с педалью, эффект длящегося гула), беззвучное нажатие клавиш, дающее пространственную иллюзию отголоска после резко и коротко взятого аккорда (реверберация свободных струн дает как бы висящий в воздухе «нематериальный» звук). Удар по клавише при зажатой струне — «сухой» стук молоточка[24].

У струнных — тремоло (усиленный вариант трели), глиссандо-соноры, удары по деке, игра за подставкой или за порожком, двумя смычками (виолончель), по шпилю смычком (контрабас, виолончель), сильное pizzicato с ударами струн по грифу.

У духовых — стук клапанов, игра аккордов специально подобранной аппликатурой, участие голосовых связок, или пение «в инструмент». Все это привносит сонорные краски[25]. Пример расширенной флейты: Т. Такемицу, «Voice» (1971).

На ударных, несмотря на тембровое разнообразие (в том числе благодаря множеству пришедших новых) инструментов определенной и неопределенной высоты, также применяются приемы нетрадиционного звукоизвлечения. Например: глиссандо у литавр, игра смычком по торцам деревянных и металлических пластин маримбы, ксилофонов и вибрафонов. Игра смычком по краям тарелок, тамтамов и гонгов, по разным местам перепонки мембранофонов (барабанов). При этом достигаются и высотные, и тембральные эффекты. Пример: сюита Дж. Кейджа «Amores» для двух подготовленных фортепиано и ударных (1943), во II части — 9 томтомов.

Яркий пример новой трактовки традиционного инструмента — «дышащий» баян в начале VI части цикла С. Губайдулиной «Семь слов»: для баяна специально сделана отдушина, производящая звук дыхания.

Препарированные, или подготовленные, инструменты

Препарирование, или «подготовка», инструмента — это размещение в нем специальных приспособлений и вспомогательных предметов для изменения тембра или высоты звука. Препарирование привносит в звуковую часть тембрального спектра сонористические явления (шумы, призвуки), то есть частоты, не характерные для естественного тембра данного инструмента.

Впервые препарировал фортепиано в процессе сочинения в 30-е годы Джон Кейдж. Расположив между струнами болты, шурупы, резину, он превратил рояль в экзоти-

ческий многотембровый ансамбль ударных. Как это происходило, композитор описал в статье «Как я препарировал рояль»[26]. Из описания Кейджа видно, что, экспериментируя со звуком рояля, композитор, по сути, уже сочинял, если понимать под сочинением стадию формирования звукового материала. Позднее пианисты стали использовать монеты (между струнами), каучук (игра на зажатых струнах дает глухие, неопределенной высоты звуки), фетр (сурдина; перестраивает высоту звука).

Препарирование духовых инструментов, например флейты, позволяет извлекать четвертитоны. Для этого прикрывают клапаны скотчем, что дает возможность играть в быстром темпе последовательности с четвертитонами. Измененный на четверть тона звук меняет и свою тембровую окраску. Для получения особых красок у флейты изымают середину корпуса, присоединив к головке нижнюю часть, играют на одних головках[27].

Усиление

Для усиления звуков применяется микрофон. Но он используется обычно при нетрадиционных приемах игры, так как благодаря ему увеличивается возможность достижения сонорных, шумовых звучностей: стук клапанов у духовых, прием slap (взрывное «п» с участием языка), шипящие и свистящие звуки смычка у струнных, обертоны при игре на мундштуках флейт и т. п. В соседстве с микрофоном появляется особое качество – пространственная объемность звука, которая бывает необходима при игре с магнитофонной пленкой. Микрофон применяется и просто как подзвучка (электрифицированные инструменты).

Для расширения ресурсов – сверхвозможностей инструмента – применяется коммутация его с компьютером в интерактивной компьютерной композиции.

Новые инструменты

Изобретение новых инструментов как расширенных видов традиционных – характерная тенденция в Новейшей музыке. Нередко инициаторами и разработчиками выступают сами композиторы. Штокхаузен: «Вместе с исполнителями я изобретаю новые инструменты, полумеханические и полуэлектронные, симбиоз обеих разновидностей <...> Я работаю также над новыми микрозвукорядами и новыми тембрами традиционных инструментов – о подобных их возможностях раньше даже не подозревали. <...> я разрабатывал на флейте и бассетгорне 10–13-ступенные шкалы в пределах большой се-

кунды — звуки, извлекаемые с помощью специальных приемов. Особенно это влияет на тембр, инструмент звучит уже не как обычная флейта или бассетгорн. Я сконструировал четвертитоновую трубу, точнее флюгельгорн, с совершенно новыми возможностями <...> Я изобрел пятиоктавную игру на флюгельгорне, вплоть до совсем низкой педали, басового тона, и все эти звуки совершенно точно мною нотированы. Использована новая техника — полувентиль, третьвентиль, можно извлекать тембры гласных — "а", "о", "у", и в Новой музыке для флюгельгорна иногда звучат как бы фантастические голоса, смех, крик»[28].

1.3 Звуки человеческого голоса

Традиционное пение представляет лишь часть, хотя и доминирующую, в широком спектре вокальных звуков современной музыки. Поэтому сегодня следует различать классический (поставленный) голос, природный (естественный) и фольклорный (пение «белым звуком»). Звуков неопределенной высоты в традиционном вокале немного и они редки: *parlando*, смех.

В современной вокальной музыке используется много *нетрадиционных приемов* пения, обогащающих ее тембровый арсенал. Экспериментируя с голосом как с инструментом, композиторы извлекают из него, помимо тоновых, сонорно-шумовые звуки, в создании которых участвуют не только связки, но и губы, язык, гортань — все, что способно влиять на звукоизвлечение любой акустической природы. Эмансипированные гласные и согласные звуки участвуют в создании колорита и в звукообразовании.

К нетрадиционным приемам относятся глиссандо, экмелическое пение, сонорное пение (звуки с шумовыми призвуками); использование различных акустических и артикуляционных свойств гласных и прилегающих согласных (выполняющих функцию частотных фильтров: шипящие — низкие частоты, свистящие — высокие); обертоновое (спектральное) пение. Кроме того — звуки характерные, напоминающие плач, звуки, взятые на обратном дыхании, свист и многое другое.

К голосовым сонорам неопределенной высоты относятся звук дыхания, крик, смех, шепот, произнесение согласных разных частот (свистящие, шипящие, взрывные) и артикуляции, меняющих их относительную высоту. На характере этих звуков весьма сказываются ритмические условия, например длительность — краткость или протяженность, ритмические

фигуры. Применяется также говорящий голос в качестве сонора в ряду других характерных звуков.

Прием Sprechstimme (букв. «разговорный голос»), введенный А. Шёнбергом в «Лунном Пьеро» (1912), занимает промежуточное положение между пением и речью. Согласно замыслу, вокальная партия «не предназначена для пения», но и «ни в коем случае не следует стремиться к натуралистической речи». «Задача исполнителя — превратить ее в речевую мелодию (Sprechmelodie)»[29].

В современной вокальной музыке используются также эффекты реверберации, они достигаются разного рода микрофонными приемами или при пении «в струны» (под открытую крышку) рояля, которые от этого начинают резонировать.

Источником целого мира красок служат голоса певцов, носителей народных традиций, часто привлекаемых в современную музыку. Голоса представителей разных рас и народностей имеют неповторимую тембровую окрашенность в силу их природной специфики, особенности интонирования, которые находятся в прямой связи с фонетикой языка. В силу разнообразных приемов звукоизвлечения, присущих их певческой культуре, например горлового, обертонового, экмелического, сонорного пения, этот звуковой мир имеет в готовом, органичном виде то, к чему композиторы авангарда продвигались экспериментальным путем. Неудивительно, что эти голоса и звучности оказались в одном ряду с фонетикой и лексикой авангардной и поставангардной музыки.

1.4 Звуки электронного происхождения

Полученные с помощью синтезаторов или особых компьютерных программ, это звуки новые, изобретенные, неизвестные ранее или же звуки, имитирующие натуральные. К ним в первую очередь относится сказанное выше о звуке как объекте композиторской работы. По акустическим свойствам они делятся на тоны и шумы. Поскольку и тоны, и шумы «сочиняются», то для их характеристик имеет значение материал, из которого они созданы. Материалом для них служат а) синусоидальный тон, произведенный генератором, осциллятором, искусственный звук без обертонов, первоэлемент электронной материи; б) записанные натуральные тембры, инструментальные и вокальные, определенной высоты и без нее, например речевые, которые подвергаются электронным преобразованиям (см. также Главу 17). Разные по происхождению звуки легко сочетают-

ся друг с другом. В электронной композиции С. Губайдулиной «Vivente — non vivente» (1970) «противопоставления "живого" и "неживого" даны в самых различных материалах. Звучания колокольные, хоровые, человеческого голоса, смех, слезы, дыхания имеют как бы двойственное происхождение (искусственное и естественное) и претерпевают превращение одного в другое»[30].

Формируя электронные звуки как сверхтембр, композитор создает их индивидуальные свойства посредством микроинтервалики, микродинамики, микроритма, микрофактуры. Один путь — путь сериализма, тотального контроля над всеми параметрами (Электронные этюды I и II К. Штокхаузена, 1953–1954). Другой — путь электронной сонорики («Артикуляция» Д. Лигети, 1958). В сонорике синтезированный звуковой объект обладает многопараметровыми характеристиками — качественными: тембром, плотностью, амбитусом, интерваликой, ритмом, фактурой, артикуляцией, громкостной динамикой, состоянием (кинетикой, статикой), протяженностью, — и количественными: моно- и полиструктуры.

Электроника моделирует не только звук, но и пространство, в котором этот звук живет, пульсирует, движется. Открытие трехмерности — настоящий прорыв в музыке XX века. Искусственно созданная акустическая среда имеет высоту, протяженность и — третье измерение — глубину (см. об этом в Главе 6). «Композитор получил возможность сочинять... пространство» (Э. Артемьев)[31]. Это «контролируемое пространство» может быть гулкое или открытое, как пленэр, наполненное светом, атмосферой, плотной или разреженной консистенции. Оно может быть многослойным, многомерным, полифоническим. Оно создает самые разные условия для объемного структурирования звука. Реверберации, отражения, эхо не только делают виртуальное пространство реально слышимым и даже зримым, но и влияют на интенсивность сонорных свойств звука. В трехмерной среде звук имеет форму, он может сужаться, расширяться, двигаться плавно или резко, стремительно или зависать, быть статичным или наполненным внутренним движением, менять окраску. Так, характеризуя электронные звучности, Э. Артемьев описывает их как пространственные объекты, а звук — как палитру тончайших и богатейших оттенков красок. Работа с ними, по Артемьеву, — создание новых пространственных объектов; композитор как бы превращается в художника или скульптора, придает звуку форму, густоту, протяженность, минуя этапы «партитура — исполнитель».

Источник звука — звук. Так можно охарактеризовать спектральную композицию в электронной музыке (см. Главу 18).

В качестве материала может быть использован тембр какого-либо инструмента (голоса), его внутризвуковое пространство, то есть весь ансамбль составляющих его спектров обертонового, динамического, амплитудного, негармонических призвуков, шумов — весь этот многомерный континуум. От того, какой из компонентов выбрал композитор в соответствии с замыслом, зависят материал и структура. А. Шнитке в электронной пьесе «Поток» (1969) ограничился обертоновым рядом, чтобы получить чистые интервалы, из которых он выстроил целый ряд канонических соединений. Э. Артемьев, исследуя звучание якутского темир-комуза, использовал в композиции «Двенадцать взглядов на мир звука. Вариации на один тембр» (1969) все его природные компоненты, его «пространство тембра», чтобы по его структуре выстроить музыкальную форму — этапы пути от макро- до микрозвучностей, извлечь из недр тембра максимум звуковых красок.

1.5

Конкретные звуки

Звуки конкретной музыки — записанные натуральные или преобразованные — взяты из реальной акустической среды. Это звуки природы (ветер, шум дождя, водопада, шелест леса, пение птиц...), разного рода индустриальные и уличные шумы (машины, сирены, поезда, голоса толпы, шум стадиона, волны радиоприемника), звуки окружающих предметов, а также человеческого голоса (говор, смех и проч.).

С самого начала конкретная музыка не сторонилась традиционных музыкальных инструментов. Уже в своих первых сочинениях («Шумовых этюдах», 1948) Пьер Шеффе́р, основатель этого направления, сочетал конкретные шумы с тоновыми, инструментальными тембрами. Последние тоже становятся материалом для технических преобразований, что сближает эту область с электронной музыкой (см. об этом в Главе 17).

На первых порах приемы обработки звука в конкретной (и электронной) музыке сводились к изменению скоростей, направления проигрывания, фильтрации частот, транспозиции, наложении дорожек по контрасту, по разнице скоростей и транспозиции, в закольцовывании дорожки проигрывателя (пленки магнитофона) и т. п. Сейчас компьютерная техника производит сотни более сложных операций со звуком. Об этом Штокхаузен говорит следующее: «Я записываю самые разные звучания: звуки машин и приборов вроде факса, пишущей машинки, а затем они соединяются с голосом, моим или сопрано

Катинки Пасвер, модулируют с помощью вокодера в наши голоса и обратно. Или мяуканье кошки трансформируется в звучание голоса или пишущей машинки. Получаются очень интересные новые звуковые симбиозы, которые ранее не считались возможными. Эта область тембровой композиции — следствие новых открытий»[32].

Натуральные шумы, в зависимости от замысла, применяются в их реальном, узнаваемом виде, в трансформированном, а также в имитированном, то есть синтезированном виде.

1.6 Концептуальные формы акустического материала

Эстетическое освоение любых форм звучания, вплоть до конкретных шумов, делает логически допустимым противоположный по отношению к звуку полюс — тишину. Поскольку время подлежит точному измерению, постольку тишина, помещенная в исчисленные рамки тактового размера или выверяемая по секундомеру, подпадает под юрисдикцию формообразования. Другое дело материал. Длящаяся во времени тишина становится акустическим объектом либо в контексте того, что непосредственно перед ней прозвучало, либо в силу невозможности звукового вакуума вообще она стихийно наполняется живыми звуками бытия. Итак, время становится вместилищем музыки, которая не звучит, либо оказывается единственным аргументом ее присутствия. Тишина — музыка одного параметра — времени (подробнее см. во 2-м разделе Главы 5). Не случайно пауза или тишина выдерживаются исполнителями хронометрически точнее, чем звучание. Время в паузах протекает строже, объективнее. Прихоти агогики на тишину не распространяются.

Открытие тишины принадлежит Дж. Кейджу. В его радикально экспериментальной пьесе «Ожидание» (1952) тишине поручена роль основного материала, а звуку — роль его альтернативы. Пьеса начинается паузой в 65 четвертей и одну восьмую. В пьесе «4′ 33″» (1952) Кейдж заставляет просто слушать тишину, Ничто[33]. Но тишина — вместилище любого стихийного акустического материала. На протяжении указанных минут и секунд в режиме «здесь и сейчас» его заполняют звуки реального мира: шумы с улицы, звуки в зале — покашливание, шиканье, реплики и прочие элементы случайности. В «Лекции о Ничто» (1949) тишина трактована как временная структура виртуального музыкального опуса, который замещен речевым процессом. «Лекция» исполнялась автором как музыкальное произведение[34].

2. Формы и функции звукового материала

Эмансипация звука происходила разными путями, отсюда разнообразие звуковых форм. В серийной композиции звук — высотная функция. Он проявляет себя не в конкретно регистровом *звучании*, а в абстрактно-структурном *значении*. Звук исчислен как член избранной прогрессии высот и тем самым проявляет себя только через структурные связи с себе подобными. Ткань распадается на «атомы», звуки-точки, распыленные во времени и пространстве. Логическим следствием из этого вытекает потенциальная возможность звука стать автономным, притом настолько, чтобы экстраполировать это свойство на другие параметры: ритмический, тембровый, динамический, артикуляционный. Что и происходит в «тотально» организованной сериальной композиции. В каждом звуке пересекаются автономные ряды параметров, наделяя его объемной характеристикой, которая отличает его от соседних звуков при жесткой связи с ними в многопараметровой прогрессии. Здесь отдельный звук уже не только звук-точка, но и многомерная микроструктура, распыленная в многомерном времени и пространстве. Хотя эти микроформы не самостоятельны (они лишь функции в многопараметровом ансамбле), однако их автономия возрастает в несколько степеней.

Эстетическое признание самоценности звучащего момента, как «однозвука», так и любого созвучия, наделило его статусом *объекта* как самостоятельной композиционной категории и вызвало к жизни новые методы композиции, оперирующие целостными звуками/звучностями в роли самозначимых элементов формы, таких, как сонорика, спектральная музыка, электронная и конкретная музыка, минимализм.

Все сказанное позволяет наметить (не обязательно в хронологическом порядке) следующий ряд форм и функций автономного звука:

— звук-точка, *punctus*, автономный во времени (изоритмия, гокет; некоторые формы минимализма): А. Пярт, «Trivium» для органа;

— звук (созвучие) — точка во времени и пространстве: додекафонная композиция А. Веберна;

— звук как сумма параметров (сериальная композиция): О. Мессиан, П. Булез, К. Штокхаузен;

— изначально автономный многопараметровый звук-форма, синтагма, то есть наименьшая самостоятельная синтаксическая единица (постсериальная 12-тоновая композиция): А. Шнитке, Канон памяти И. Ф. Стравинского[35];

— синкретичный звук, целостный функция-форма-образ, синтагма (ранние подступы к сонорике): И. Стравинский, Э. Варез, электронная, конкретная музыка, сонорная и сонористическая композиция второго авангарда, минимализм;

— звук как спектральная структура, источник материала (электронная музыка, спектральная; К. Штокхаузен, «Stimmung»).

3. Формы существования звука

Звуки существуют в двух формах: в живом звучании и в записи. Магнитофонная пленка или цифровой способ хранения звуков — это единственная форма существования синтезированных звуков в электронной или конкретной музыке. Сохраненное в записи электронное произведение представляет собой «жестко» фиксированный текст, наподобие кинофильма, оно реализуется в студии, то есть это композиция, оперирующая записанными звуками. Таким образом, сохраненный в звукозаписи готовый опус в исполнителе не нуждается. Воспроизведение его — это демонстрация, но не исполнение.

Под так называемой «живой электроникой» понимается либо живое исполнение музыки на электронных инструментах, либо сочетание электроники с живым исполнением на натуральных и/или электронных инструментах.

Звуки натуральных инструментов тоже могут фигурировать в записанном на фонограмму виде. Их взаимодействие с живыми звуками используется как тембровый или особый выразительный прием: А. Тертерян, Шестая симфония (оркестр, 9 фонограмм); Н. Корндорф, «Ярило» для фортепиано и магнитофонной пленки.

Новые типы звука и формы его существования напрямую связаны с другим аспектом музыки XX века — нотацией.

4. Нотация

Графическое изображение звука в XX веке стало еще одной сферой новаторства, не менее репрезентативной, чем сам предмет изображения. Не случайно этому вопросу посвя-

щено немало исследований, где собраны многочисленные образцы, как, к примеру, в известнейшей книге Э. Каркошки «Нотация в Новой музыке»[36]. Не углубляясь далее в конкретные графические обозначения, наметим отдельные аспекты этой специфической области.

Главной проблемой современной нотации становятся поиски способов фиксации, адекватных новым звуковым реалиям. Поиски концентрировались вокруг таких феноменов, как микротемперация и темброкрасочная сторона звука (звучность, артикуляция), иначе говоря, вокруг основных аспектов звука, а именно: а) высотной характеристики (тон, абсолютная высота), б) акустической характеристики (тембр, саунд — пространственно-тембровые свойства[37]).

Высота звука в условиях микротемперации фиксируется в традиционной пятилинейной системе с применением знаков микрохроматики. Такие знаки разработаны в основном для четвертитоновой темперации. В современных партитурах встречается множество вариантов обозначения четверть-диезов и четверть-бемолей, так что единой системы не существует, хотя делаются попытки составить сводную таблицу знаков микрохроматики, предложенных разными композиторами, а также обобщить и унифицировать знаковую систему как оптимальную[38].

Если высота звука фиксируется в обновленной нотолинейной системе, то акустическая характеристика специальной графики не имеет. Речь идет не об обычных тембрах, указываемых в партитуре, а о сонорном параметре звука, например, о шумовых призвуках вокального или инструментального тембра или еще о каких-либо индивидуализированных свойствах звучания, которые аналитическим, нотно-точечным принципом записи не схватываются. Для фиксации звуковых объектов, сонор, полученных из тонов определенной высоты на натуральных или препарированных инструментах, используют обычную партитуру, где показано, *как* должна быть достигнута та или иная звучность. Точечным путем фиксируется отдельно ее высотная характеристика (структура созвучия и регистрово-фактурные параметры) с указанием инструментов (тембров) и способов игры (штрихи, динамика).

Нотация напрямую связана со способом получения новых звучностей. Если звучность получена из тонов определенной высоты и натуральных тембров, как, например, звуковые объекты в сонорных композициях Лютославского или Лигети, нотолинейная графика способна ее зафиксировать в партитуре, хотя и порой с привлечением особых (упрощающих) знаков, как это бывает в случае с кластерами (см. Главу 11).

Звуки, полученные на препарированных инструментах, обозначаются через описание способа препарации. Кейдж в разных сочинениях разрабатывал таблицы препарации фортепиано, подробно указывая используемый материал, обозначения струн, между которыми он закладывается, и даже расстояние от планки в дюймах.

Такая графика фиксирует не *что*, а *как*, ибо за фонический результат отвечает композитор, а не исполнитель. Готовый фонический результат, например эффекты глубины пространства и отражения звука, нотации не подлежат, ибо способа кодирования этих аспектов звучания нет. Таким образом, традиционная нотация не схватывает сущностных сторон Новой музыки в той ее области, которая связана с новыми типами звука.

Вся история нотации, как известно, развертывалась вослед истории высот и длительностей, то есть горизонтали и вертикали, но не глубины. Для музыки эпох, когда формировалась нотная графика, — эпох линеарного контрапункта — акустическая сторона звука не была существенна. Вплоть до Ренессанса произведения писались не для строго определенного тембрового состава, и это позволяло использовать все, что есть под рукой. Даже во времена барокко практика альтернативной тембровой реализации была еще жива. Но то, что в прежние эпохи было второстепенным, в современной музыке становится существенным, а иногда и главным, и требование точности распространяется (а то и переходит) на те параметры, которые были второстепенными и для которых нотолинейная графика не приспособлена.

Тип нотации отражает тип мышления. Иначе говоря: какова композиция, такова и нотация. Исходя из этих позиций, в современной нотации можно выделить два пути, соответствующих принципам мышления: аналитизм и синкретизм.

Аналитический путь — это работа с отдельными параметрами: высотой, длительностью, тембром и атакой (артикуляцией). Этот путь способен с высокой точностью сохранить текст, разъяв его с помощью нотации на параметры. Он достиг высшего взлета в сериализме и особенно в сериальной электронике. Это путь — от составных частей к результату.

Другой путь — синкретический, оперирующий слитными множествами, целостными звучностями, пространственно-графическими категориями. Это новая целостность, создание слитных единств - звуковых объектов. Нотация отталкивается от результата, от целостного «образа». На этом пути композиторской практикой было найдено два подхода к фиксации тек-

ста: а) от готового «образа» — через графику — к его реализации и б) «запоминание», напрямую к реализации. Отсюда два вида фиксации. Первый — графические образы наподобие невм, которые служат лишь напоминанием известного. Его специфика состоит в приблизительности фиксации, но зато в наглядности целостного графического образа как модели желаемого результата. Она применяется в алеаторике. Сюда же можно причислить графическую нотацию, например рисунки. И второй — жесткая фиксация, то есть фонограмма. Еще на заре XX века Н. Кульбин предсказывал применение звукозаписывающей аппаратуры для сохранения звуков «свободной музыки», то есть звуков вне темперации и тембров вне инструментального происхождения.

Безнотационный способ фиксации — одна из новаторских черт современной музыки. Он применяется, как уже говорилось, в электронной (магнитофонной) музыке, где звуки электронного происхождения, «сочиненные», синтезированные, фиксируются, точнее, *сохраняются* в магнитофонной записи или в цифровом формате. Далее, безнотационную фиксацию представляет вербальная партитура, как в упоминавшейся выше «Лекции о Ничто» Кейджа (см. также Главу 12). Не только этот радикально экспериментальный пример, но примеры ставшей общей нормой в музыке XX века неполноты и приблизительности фиксации произведения говорят о неком новом понимании музыкального произведения. Понятие опуса содержит в себе неотъемлемое свойство и условие произведения как *полностью осуществленной вещи* — фиксацию в нотных знаках, что обеспечивает ему абсолютную «сохранность» и неизменяемость при каждом новом исполнении. *Opus perfectum et absolutum* — исключительно авторский продукт. Неполнота нотации, стимулируя в большей или меньшей степени творческое участие исполнителя, а иногда и полную свободу, тем самым свидетельствует о том, что опус выходит из-под полного контроля композитора, а иногда не обнаруживает авторского присутствия вообще. В итоге каждая из составляющих старинного термина отрицается: *Opus imperfectum. Opus non absolutum.* А то и вообще — *non opus.*

Все эти проблемы Новейшей музыки, туго переплетающиеся между собой, возвращают нас к начальному вопросу: *«А не лежат ли уже эти поиски за границами музыки как искусства?»*. И во главе этого переплетения стоит новая философия звука.

Ю. Холопов в первый год третьего тысячелетия на одной из теоретических конференций внес важное практическое

предложение — создать книгу под названием «Новый звук» (с системным изложением «нового звука» для всех инструментов) в двенадцати главах следующего тематического состава:

1. Голос человеческий.
2. Хор.
3. Фортепиано.
4. Электронная и конкретная музыка.
5. Духовые инструменты.
6. Ударные инструменты.
7. Микротоны.
8. Смычковые инструменты.
9. Древний, всегда новый звук фольклора.
10. Цветомузыка.
11. Интерколор (межтембровое поле).
12. Новый звук в творчестве сегодняшних композиторов.

В приложении к книге — образцы новой музыкальной нотации[39].

Предложенная Ю. Холоповым систематика, безусловно, отражает реальную ситуацию нашего времени. Новый звук — существо Новой музыки. Ведь сказал же Булез, что это — «самый великий вопрос современности».

1 *Денисов Э.* Музыка и машины // Э. Денисов. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986. С. 149 (курсив мой).

2 Цит. по: *Шлохауэр Й.* Эдгар Варез — апостол музыкального радикализма // Сов. музыка, 1988, № 11. С. 120.

3 Цит. по: *Чигарев В.* Семь роялей: Фестиваль современной музыки «Альтернатива-90». Аннотация к концерту. М., 1990.

4 Цит. по: *Дроздецкая Н.* Джон Кейдж. Творческий портрет как экология жизни. М., 1993. С. 78.

5 *Шлохауэр К.* Я с удовольствием вновь приехал бы в Москву // Муз. академия. 1993, № 3. С. 53.

6 *Булез П.* Между скрипкой и хлыстом // Сов. музыка, 1991, № 7. С. 25.

7 *Busoni F.* Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst. [Triest], 1907. В русском переводе: Эскиз новой эстетики музыкального искусства. СПб., 1912.

8 *Рудин А.* К музыке как цвето-хроматизму // Стрелец, 1915, № 1.

9 *Хаба А.* Гармонические основания четвертитоновой системы // К новым берегам, 1923, № 3; *Haba A.* Neue Harmonielehre des diatonischen, chromatischen, Viertel-, Drittel-, Sechstel- und Zwölftel-Tonsystems. Leipzig, 1927.

10 *Абрамов Я.* Музыка и цветомузыка // Муз. современник, 1916, кн. 4. С. 5.

11 *Мясковский М.* Руководство к изучению начертаний нот для скрипки. 1916.

12 *Сабанеев Л.* Эволюция гармонической современности // Муз. современник, 1915, № 2. С. 23.

13 *Дарьялов А.* Смычковый полихорд // Муз. современник, 1915, № 3. С. 51.
14 См.: *Нестьев И.* Из истории русского музыкального авангарда // Сов. музыка. 1991. № 1. С. 76.
15 Об этом см. также I-й раздел главы 17.
16 Манифесты итальянского футуризма. М., 1914. С. 56.
17 *Штокхаузен К.* Я с удовольствием вновь приехал бы в Москву. С. 56.
18 Слово «текстура» (texture от text — строение, плотность; фактура) в русском языке содержит дополнительные оттенки смысла, отличающие его от привычного термина «фактура» и указывающие на сходные свойства звука: объемность, плотность, форму.
19 *Лигети Д.* Превращения музыкальной формы // Дёрдь Лигети. Личность и творчество. М., 1995. С. 185–186.
20 Цит. по: *Шокман Г.* Эдгар Варез — апостол музыкального радикализма. с. 120.
21 См.: *Штокхаузен К.* Я с удовольствием вновь приехал бы в Москву. С. 52.
22 Показательно также рождение в 40-е годы XX века ансамблей ударных инструментов, складывающихся специально для исполнения такой музыки, а во второй половине века — образование постоянно действующих ансамблей. Среди наиболее известных: Les Percussions de Strasbourg (1962), Ансамбль Марка Пекарского (1976).
23 Вот для примера состав ударных без определенной высоты в «Ионизации» Вареза: 3 тамтама разной высоты, гонг, большая китайская тарелка, парные тарелки, подвешенная тарелка, треугольник, коровьи колокольчики, бубенцы, 2 наковальни, бубен, 3 бонгших барабана, цилиндрический барабан, военный барабан, малый барабан, малый барабан с выключенными струнами, гароль (малый военный барабанчик со струнами), 2 бонго, струнный барабан, 3 темпблока, славес, хлыст, гуиро, 2 маракаса, кастаньеты, 2 сирены.
24 Особые приемы игры на фортепиано подробно описываются в статье: *Холопов Ю.* Новый музыкальный инструмент: рояль // М. Е. Тараканов: Человек и сфера. М.; СПб., 2003. С. 252–271. Подлинными образцами, по выражению автора, «школы нового рояля» являются Фортепианные пьесы Штокхаузена (там же. С. 257–266).
25 Подробнейшие объяснения новых способов игры на духовых инструментах (микроинтервалов, мультифоников и пр.) содержатся в кн.: *Bartolozzi B.* New Sounds for Woodwind. London; New York; Toronto, 1967.
26 *Кейдж Дж.* Как я препарировал рояль // *Дроздецкая Н.* Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни. М., 1993. С. 110.
27 О подготовленном рояле и подготовленной флейте дополнительно см.: *Катунян М.* «Пение птиц» Э. Денисова: композиция — графика — исполнение // Свет. Добро. Вечность. Тамуз Элисона Денисова. М., 1999. С. 393–394, 395–396.
28 *Штокхаузен К.* Я с удовольствием вновь приехал бы в Москву. С. 53.
29 Из предисловия к изд.: *Шёнберг А.* Лунный Пьеро. М., 1971.
30 *Губайдулина С.* Аранжировка к пластинке: Музыкальное приношение. Советские композиторы исполняют свои произведения на синтезаторе А–С. М., Мелодия, 1990.
31 *Артемьев Э.* Электроника позволяет решить любые эстетические и технические проблемы // Звукорежиссер, 2001, № 21.
32 *Штокхаузен К.* Я с удовольствием вновь приехал бы в Москву. С. 56.
33 См. в главе 5 «Партитуру» этого опуса Кейджа (Пример 1).
34 Вот эти фрагменты: не будет ли лучше всего пояснить, что такое структура, на примере длинной пьесы, занимающей звуковое про-

странство в течение примерно сорока минут?» Если временное оформление музыки вышло из законов риторики, то здесь прослеживается обратное: риторический процесс воспринял форму от музыки со всеми ее частями и переходами. Так сорокаминутная композиция артикулируется комментариям относительно того, в какой части формы мы сейчас находимся и к какой приближаемся.

35 В этом сочинении тон *g*³ предстает как пространственно-пластический объект, сложенный из микроимитационного ансамбля голосов струнного квартета и суммы параметров: динамики, длительности, артикуляции, а значит и тембра (см. Главу 7, раздел о канонах).

36 *Karkoschka E.* Notation in New Music. London, 1972. См. также: *Cole H.* Sounds and Signs. Aspects of Musical Notation. New York; Toronto, 1974; *Stone K.* Music Notation in the 20th Century. New York, 1980. На русском языке: *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. М., 1976; *Лосева О.* Пути развития, формы и функции нотной записи современной музыки (по материалам советских и зарубежных изданий). М., 1987; *Дубинец Е.* Знаки звуков. О современной музыкальной нотации. Киев, 2000.

37 Понятие саунда охватывает всю совокупность акустических качеств звучности, включая его взаимодействие с пространственной средой, в которой звук «обитает», с ее собственными акустическими свойствами (объем пространства, плотность среды, возбуждаемая реверберация, отражение).

38 *Холопов Ю.* Задания по гармонии. М., 1983. С. 237. Пример микрохроматической нотации А. Хабы приведен в указ. выше книге Ц. Когоутека (с. 100–101).

39 См.: *Холопов Ю.* Новый музыкальный инструмент: рояль. С. 263–264.

Глава V
Музыкальное время. Ритм

1. Новейшее время Новейшего времени

За всю историю развития музыкального искусства проблемы времени никогда не вставали так остро, как в XX веке. Разрушительная смена эпох, коренная ломка веками устоявшихся представлений о жизни, истории, искусстве в начале прошлого столетия дали толчок для возникновения множества новых теорий в различных областях человеческого знания. Новые концепции времени кардинально затронули музыку, оказавшуюся — по причине изначальной временно́й природы — объектом номер один для их демонстрации. Время стало едва ли не главной художественной проблемой нового цикла музыкальной истории, потеснив все остальные.

Как разнороден сам XX век, так и не сводимы к единому знаменателю возникшие концепции времени и ритма. Даже одно их простое перечисление потребует не одну сотню страниц[1]. Ввиду очевидной невозможности охватить все это многообразие мы вынужденно ограничиваемся характеристикой только важнейших проблем и направлений.

Музыкальный XX век характеризуется многообразием в понимании времени и ритма. Не углубляясь в философскую и прочую внемузыкальную проблематику, в дискуссии, не одно десятилетие ведущиеся по этому поводу, разграничим две области времени — метафизическое и человеческое. *Метафизическое* время ни от кого и ни от чего не зависит; находясь за пределами нашего существования, оно течет само по себе. *Человеческое* же время отмерено пределами нашего существования на земле. Внутри человеческого есть и другие виды времён: переживаемое нами *психологическое* время (которое, кстати, может течь и назад, в отличие от онтологического), *художественное* время (то есть время художественного произведения, в том числе и музыки); есть еще время религиозное, мифологическое, историческое, физиологическое и много других

видов. Разбираться в деталях этой сложной и тонкой терминологии — не наша задача. Главное, констатировать факт: в XX столетии к существительному «время» стали прилагаться такие эпитеты, которые раньше было невозможно даже представить в таком контексте: сжатое, расширенное, ставшее, вертикальное, горизонтальное, многослойное, шарообразное, пульсирующее, аморфное, гладкое, многонаправленное, момент-время, виртуальное... Все это — определения времени, причем времени музыкального.

Музыка создает свое время. Оно может быть измерено и материализуется в звуковых структурах — ритме, воплощающем «течение чисел во времени»[2]. Время видится широким понятием, имеющим «надличностный» характер, множественным по своей природе, открывающим виртуальное поле для разных реализаций. Это своеобразный фон, среда, в которой действуют ритмы. Но и ритм можно понимать не только на уровне длительностей, но и в широком смысле — ритм тембров, пространственных движений, высот, динамики, гармонических полей, формы, параметров в определенной временной пропорции. Как однажды выразился Карлхайнц Штокхаузен, все может функционировать как ритм.

Время и ритм фактически оказываются гранями одного понятия «потока», «течения»: время течет, ритм — тоже течет (слово rhythmos — от греческого корня «течь»). Как они текут, в какую сторону, с какой скоростью — это уже конкретная проблема конкретного произведения. Никакая музыка, существование которой изначально определено метром, ритмом и темпом, не может существовать вне времени. И именно поэтому далее вопросы времени и ритма находятся в нашем рассмотрении в неразрывном единстве.

Попытаемся понять причины столь масштабного взрыва идей в отношении времени, появления новых структурных форм ритма. Совершенно очевидно, что взрыв этот не произошел внезапно. Истоки изменения отношения ко времени и ритму в XX веке находятся, как ни странно, в развитии гармонической системы, и прежде всего — эпохи романтизма. Проблема здесь видится в нескольких аспектах:

1. Подобно тому как в начале прошлого столетия в гармонию хлынул казалось бы неуправляемый поток диссонансов, так наконец вырвался на свободу и ритм, несколько веков сдерживаемый строгими тактовыми рамками песенного метра. Можно сказать, что одна из основных закономерностей музыкальной композиции XX века — это *свобода времени и ритма*[3].

2. Хорошо известно, что тональная система находилась к концу XIX века в состоянии глубокого кризиса. И количество наконец перешло в качество: расширение тональности достигло логического предела, возникла необходимость поиска новых форм звуковысотной организации. Они были найдены. Так на рубеже XIX—XX веков закончилась полная гегемония тональности и, тем самым, освободилось место для формообразующей роли других элементов музыкальной речи, в первую очередь — ритма.

3. Не будет преувеличением сказать, что развитие европейской музыки (в особенности Нового времени) — это развитие в первую очередь гармонии. Гармоническая система XX века много унаследовала от предыдущей эпохи, она плавно перетекла из одного столетия в другое. И поздний романтизм был действительно кануном Новой музыки XX века. Учитывая это, понятно, почему ритмические новации первых десятилетий прошлого века казались такими ошеломляющими. Вырвался наружу новый движущийся поток энергии музыки, не одно столетие скрывавшийся в ее глубинах.

4. Процесс индивидуализации, развивавшийся в гармонической системе эпохи романтизма бурными темпами, привел к тому, что в поле его действия стали включаться и другие элементы музыкального языка. *Индивидуализация ритма* — следующий шаг после индивидуализации гармонии. На пути этого процесса — изменение гармонического пульса музыки (частоты гармонических смен) — явления относительно стабильного, коренящегося в ритме танцевального шага и песенного метра. Романтики сдвинули его сразу в обе стороны: от предельно быстрой смены созвучий (в аккордовых пассажах) до предельно медленной вплоть до полной неподвижности (в знаменитом «вневременно́м» вагнеровском форшпиле к «Золоту Рейна»). В музыке XX века эта линия продолжилась — и тоже в обе стороны до возможных слуховых пределов. Например, «Stimmung» К. Штокхаузена (1968) представляет собой длящееся неопределенное время обыгрывание одного-единственного аккорда $(B{\cdot}f{\cdot}b{\cdot}d^1{\cdot}as^1{\cdot}c^2)$[4]. С другой стороны, гармонии «рассыпаются» — только уже не по аккордам, как у романтиков, а по отдельным звукам, точкам (пуантилистическая композиция), каждая из которых несет в себе максимально концентрированную информацию.

Конечно, можно назвать и еще целый ряд причин, истоков, предпосылок, находящихся, в частности, в области физики, философии, психологии, физиологии. Их действие комплексно, и все они, безусловно, оказали прямое или

опосредованное влияние и на музыкальное искусство. Отметим лишь еще один важный фактор, сыгравший неоценимую роль в процессе высвобождения времени и ритма в XX веке, — *интерес композиторов к различным внеевропейским культурам*, в музыкально-теоретических концепциях которых ритму традиционно отводилось важнейшее место.

В XX столетии фактически не было композитора, которого не волновали бы эти новые реалии. Некоторые композиторы воплощали «новое время» и «новый ритм» в своих произведениях, другие, помимо этого, писали еще и научные трактаты. Так или иначе время и ритм выдвинулись в первый ряд музыкального творчества. Не случайны поэтому в огромном количестве появившиеся названия музыкальных произведений со словом «время»: Квартет на конец времени, «Хронохромия», «Взгляд времени» (О. Мессиан), «Меры времени», «Грядущим временам» (К. Штокхаузен), «Узелки времени» (А. Волконский), «Фигуры времени» (С. Губайдулина), «Эхо времени и реки», «Дух времени» (Дж. Крам), «Измерения времени и тишины» (К. Пендерецкий), «Исследования времени и движения» (Б. Фернехоу), «Tempus destruendi, tempus aedificandi» («Время разрушать, время строить», Л. Даллапиккола), «Tempus loquendi...» («Время говорить...», Б. А. Циммерман), «Tempi concertati» (Л. Берио), «В глубине времени» (Т. Хосокава), «Temps limité ou pas», «Chronokinesis» (И. Кефалиди), «Tempus ex Machina» (Ж. Гризе), «Дыхание исчерпанного времени» (В. Тарнопольский) и многие другие.

Обозначим те области музыкальной композиции, в которых время подверглось самым новаторским изменениям:

- *многопараметровость* — самостоятельное функционирование различных параметров музыки, выделение из них параметра времени;
- *сериализм* — сериализация различных параметров, помимо звуковысотного ряда — ряды длительностей, темпов, расстояний вступлений;
- *минимализм* — длительное повторение ритмо-мелодических ячеек делает необходимым функционирование ритма более крупного плана, часто основанного на цикличности;
- *полистилистика* — пересечение, иногда даже столкновение временно́го пульса музыки разных стилей и эпох при цитатах и аллюзиях; в композицию вводится «чужое» время;
- *алеаторика* — техника с незакрепленными структурами использует не контролируемое композитором время;
- *электронная музыка* — созданная электронной аппаратурой, она позволяет исследовать глубины звука, создавать

акустические и ритмические структуры любой сложности, проникая в самые потаенные слои времени;

интердименсия[5] — междименсионная диспозиция звучания, пространства двух или более измерений, реализуемая в различных плоскостях бытия музыки — например, в виде действа на сцене (когда исполнители двигаются, разыгрывают реальный или воображаемый сюжет) или размещения исполнителей и источников звука в различных местах помимо сцены.

Даже из такого краткого перечисления можно понять, что музыкальное время в композиции XX столетия меняется, приобретая новые координаты. Его классификация на этой основе выглядит так:

Время одного измерения — *моно*время (горизонталь).

Время двух измерений — *поли*время (горизонталь и вертикаль).

Время трех измерений — *мульти*время (горизонталь, вертикаль, глубина).

Для того чтобы конкретизировать вышесказанное и представить себе картину хотя бы в самых общих чертах, объединим относящиеся к нашей теме явления в три группы, отражающие разные стадии процесса развития времени и ритма в XX веке (правда, не всегда точно совпадающие с хронологией).

Первая группа явлений, несмотря на ощущение разрушающих новаций и подчас полнейшую психологическую переориентацию, все же *не связана* с коренным изменением самого временно́го континуума музыки. Ритмовременные основания держатся еще достаточно крепко, хотя некоторые колебания уже весьма ощутимы:

Новые формы ритмической организации, нарушение временно́й сетки классического песенного метра — асимметричные ритмы и метры, апериодическая повторность, разнообразные «*полихроны*» — всевозможные временны́е полиструктуры, то есть полиритм, полиметр, политемп как формы проявления тенденции к нерегулярности[6]: И. Стравинский, «Весна священная» (1913), «Свадебка» (1923); Ч. Айвз, «Вопрос, оставшийся без ответа» (1908).

Выделение ритмических структур, акцентирование внимания на ритме: А. Берг, «Воццек» (1917–1921), III действие, 3-я картина — Инвенция на ритм; Д. Шостакович, «Нос» (1930), антракт во 2-й картине для ударных инструментов.

Сериализация ритмического параметра: Е. Голышев, Струнное трио Zwölftondauer-Musik (1914) — ряды высот, длин звука и громкостей; Ф.-Х. Кляйн, «Машина — внетональная самосатира» (1919) — ритмическая серия.

– *Многопараметровость* А. Веберна: Симфония ор. 21 (1928), Концерт ор. 24 (1934), Вариации ор. 27 (1936).

– *Тотальная сериализация*: из относящихся к временны́м — серии длительностей, темпов, расстояний между вступлениями: О. Мессиан, «Четыре ритмических этюда» (1949–1950); К. Штокхаузен, «Перекрестная игра» (1951); П. Булез, «Структуры Ia» (1951–1952).

Вторая группа явлений связана с более серьезными модификациями времени, например изменением его однолинейной направленности от прошлого к будущему или отклонением (в разные стороны) от некоего среднего объема, находящегося в поле человеческого восприятия:

– *Изменение однонаправленности, поворот времени вспять*: ракоходные формы, особенно наглядные при наличии программы: А. Берг, Лирическая сюита (1925–1926), реприза III части («Забудьте Вы это» — впечатление стирающихся в памяти образов и воспоминаний); П. Хиндемит, опера-скетч «Туда и обратно» (1927); Л. Ноно, «Incontri» (1955; центр симметрии в т. 109); А. Волконский, «Сюита зеркал», № 4 «Лучи» (1959).

– *Изменение однонаправленности, перемешивание временны́х событий*. Наиболее яркий пример — понятие «шарообразности времени» (Kugelgestalt der Zeit), принадлежащее Б. А. Циммерману. Шарообразность — это такое состояние времени, при котором стирается грань между прошлым, настоящим и будущим, и эти три формы существования реального времени совмещаются во времени музыкальном, объединяясь через коллаж; будущее может наступить раньше прошедшего, как и происходит во 2-й картине II акта оперы «Солдаты», где одновременно разворачиваются три сцены, происходящие в различных местах и в различное время[7].

– *Сжатие времени* — основная художественная идея творчества А. Веберна: «сжатие, концентрация, предельная насыщенность при строжайшем расчете и контролировании временны́х отношений»[8]; органичность этой концепции времени состоит в том, что сжатие равномерно распределяется на все — мелодику, гармонию, тембровую структуру, форму.

– *Остановка времени (статическое время)* — одна из распространенных концепций техники минимализма. Течение времени останавливается, данный однородный момент растягивается, в нем нет последовательности действий, ведущих к цели как к новому результату. Выражением такой статической концепции могут быть достаточно простые, хотя и не лишенные изобретательности повторяемые ритмические структуры. Например, аддитивный процесс (по Ф. Глассу), когда простая

фигура (из 5–6 нот) расширяется и сжимается различными способами, сохраняя одну и ту же общую мелодическую конфигурацию, но из-за добавления (убавления) одной ноты приобретающую абсолютно разные ритмические очертания; или — ритмические циклы, наложение двух и более ритмических моделей различной длины, которые в конечном счете возвращаются назад к точке отсчета, выполняя полный цикл[9].

Расширение времени до пределов, превышающих среднюю протяженность, доступную обычному человеческому восприятию. Так, монотонная ритмическая пульсация и повторения паттернов на фоне неизменной гармонии в сочинении Т. Райли «In C» (1964) в течение 90 минут вводят слушателя в гипнотический транс. А процесс-композиции К. Штокхаузена (начиная от «Plus — Minus», 1963) структурно созданы так, что время их звучания может быть весьма значительным. Например, «Fresco» для четырех оркестровых групп (1969) длится свыше пяти часов, а одна из версий «Моментов» (1962, 1964, 1969) — около двух с половиной часов. «Музицирк» Дж. Кейджа (1967) продолжается около трех часов — партитура этого хэппенинга представляет собой список звучащих в нем произведений и схему их временно́го вступления (см. в Главе 12)[10]. Исполнение Второго струнного квартета М. Фелдмана (1983), по замыслу автора, должно занимать шесть часов.

Наложение (контрапункты) слоев времени. Суперполифоническая композиция К. Штокхаузена «Группы» для трех оркестров с тремя дирижерами (1955–1957) — пример трехслойной временно́й композиции, в которой каждая группа имеет собственную временну́ю структуру, определяемую метрономической темповой шкалой. Слушатель, находящийся посредине нескольких областей времени, воспринимает стереофонический эффект темпов, а время получает, таким образом, глубинное измерение.

В опере «Вторник» из «Света» Штокхаузен пошел еще дальше к абсолютно новому роду композиции — восьмислойной. В части «Октофония» помимо двух противостоящих друг другу групп инструменталистов и певцов звучит еще и электронная музыка, транслирующаяся через восемь динамиков, расположенных вокруг зала. Совершенно поразительным образом сосуществуют восемь временны́х слоев.

Вертикальный срез времени — одна из сущностных особенностей момент-форм Штокхаузена. В них коренным образом переосмысливается многовековая концепция причинно-следственных связей в развитии материала. Момент-форма не имеет начала, середины и конца, то есть в традиционном смыс-

ле не подчиняется закону «от прошлого через настоящее в будущее». Все всегда началось и все всегда закончилось. Форма живет только моментами — индивидуальными, независимыми друг от друга, замкнутыми в себе. Так объясняет ее сам Штокхаузен. Другое дело — как это практически достижимо. Стремясь достичь максимальной эмансипации временно́го измерения, композитор сознательно создает одномоментный вертикальный срез некоего потока времени, не делая отдельные «моменты» частью общей измеренной длительности. Отсюда — и произвольная продолжительность произведения (подробнее см. в Главе 9).

Мономерное время[11], то есть измеряемое не тактом, а мельчайшей длительностью, позволяющей «просчитать» все сочинение общей счетной единицей (четвертью или восьмой). Пример мономерности, в которой такая счетная единица методично «отбивается» на протяжении всей пьесы, — «Жизнеописание» А. Шнитке для четырех метрономов, ударных и фортепиано (1982): все музыкальные события происходят здесь на фоне беспрерывных ударов четырех метрономов, идущих с разной, но соразмерной скоростью — 120, 90, 80 и 60 ударов. Непрекращающийся ритмический пульс символизирует неумолимый бег времени.

Третья группа явлений охватывает крайние примеры нового ощущения и обращения со временем. Эти сверхиндивидуализированные образцы единичны. Тем не менее они занимают важное место в сфере композиционных поисков, демонстрируя предельно расширившиеся основы музыкальной композиции.

Отпущенное (неметризованное) время, не заключенное в тактовые рамки, что связано с совершенно новым ощущением и самого этого времени, и ритмики, и музыкального процесса в целом. Всякое напряжение снято: время то медленно тянется, то вдруг сжимается и опять растягивается, как, к примеру, в III части кантаты А. Волконского «Жалобы Щазы» (1960), идущей фактически вне темпа. Сходный образец — главная тема пьесы Э. Денисова «Знаки на белом» (1974; см. пример 4 в Главе 6)[12].

Полувремя — в отличие от многослойного времени, где каждый пласт можно уподобить функции контрапункта, в данном случае речь идет о соединении в одновременности абсолютно самостоятельных звуковых событий. Пример — из оперы К. Штокхаузена «Среда»: Helikopter-Streichquartett — «Вертолетный квартет» для струнного квартета, четырех вертолетов с пилотами и четырьмя звукотехниками (1992–1993). Со-

чинение длиной около 50 минут имеет весьма экстравагантный замысел: исполнители выходят из зала и садятся на площади перед театром в вертолеты. На установленных в зале мониторах можно их видеть внутри вертолетов и слышать то, что они играют в воздухе. Музыканты находятся не только в разных пространствах, но даже за пределами концертного зала. Впечатление раздвигающегося пространства и времени не сравнимо ни с чем[13]. Это интердименсия в чистом виде. Вместо одного пространства здесь — полипространство, вместо одного времени — поливремя.

Открытое время — новое ощущение протекания музыкальных процессов во времени в открытых формах, предполагающих возможность случайного выбора компонентов и их незакрепленную последовательность. В композиции нет точных границ и окончаний, она может начаться и закончиться в любой момент. Произвольный порядок разделов меняет временные соотношения между разделами формы, выстраивая каждый раз новую последовательность событий, поэтому такое время можно также назвать *многозначным*. Примеры: Г. Кауэлл, «Мозаичный квартет» (1935); «Цикл» для ударника (1959) или Фортепианная пьеса XI (1956) К. Штокхаузена. Сюда же относится грандиозный проект индетерминизма музыкальной композиции Дж. Кейджа — цикл из пяти «Европер» (1987–1991) — гигантский коллаж из более чем 60 европейских опер (от Глюка до Пуччини); фрагменты мировой оперной литературы могут следовать в любом порядке, подряд и одновременно, согласно авторским комментариями и желаниям исполнителей.

Поливремя и открытое время в наибольшей степени представляют отмеченное нами выше третье измерение музыки — *мультивремя*. Образцы его — в электронных и мультимедийных композициях, связанных, в частности, с внедрением любых внемузыкальных аспектов (визуальных, двигательных). Сюда же относится и так называемая *интерактивная музыка*, подразумевающая взаимное влияние как электроники на музыкантов, так и, наоборот, музыкантов на электронику. Идет иногда спонтанный, иногда контролируемый (так же как в рамках алеаторной музыки) процесс совместного музицирования «живых» музыкантов и «творчески думающей» машины. Иными словами, электроника становится таким же партнером, как скрипач или кларнетист в условиях тотальной или ограниченной импровизации. Конечная цель определяется компьютерной программой и не может быть известна заранее (см. также Главу 17).

Так расширяется и меняется смысл музыкального времени, приводя к таким его диковинным формам, как –

«*Молчащее время*» — метафора, отражающая еще одну крайность в изменении отношения к временно́му континууму. О «молчащем», или «чистом», времени — следующий раздел.

2. Музыка в чистом времени

Идея многопараметровости, доведенная до своего логического предела, привела к совершенно поразительному результату, вполне соответствующему сложности проблемы. Отбросив всю звуковую оболочку, новейшие техники обнаружили в своих глубинах чистое время. Появилась *молчащая музыка* — силенто-музыка (от лат. silentium), построенная на одном-единственном временно́м параметре. Так в одно мгновение заколебалось хрестоматийное определение музыки как искусства звуков. Здесь уместно вспомнить выразительный пассаж Оливье Мессиана: «Музыка — то, что делается звуками? Я говорю — *нет*! Нет, не только звуками! Звуки нужны для разных вещей, для многого — не будем принижать их значимость <...> Музыка <...> частично создается звуками, но также и прежде всего Длительностями»[14].

Если шаг за шагом разделять слои музыкальной композиции, то теоретически (и, как выясняется, практически) допустимо и их самостоятельное функционирование. Прорыв в эту новаторскую область сделал Джон Кейдж. Его знаменитая пьеса «4′ 33″» для любого инструмента или инструментального состава (1952) стала знаковым произведением эпохи. Она записана как три отрезка молчания («молчание в трех частях»):

Чем больше мы отдаляемся от времени создания этого беззвучного опуса, названием которого стала продолжительность «звучащей» паузы, тем больше осознается сложность и революционность поставленной композитором задачи[15]. Время не ограничивается здесь просчитанными долями и равномерными временны́ми единицами. При этом — оно четко отмерено. Пауза длится все сочинение.

I
TACET
II
TACET
III
TACET

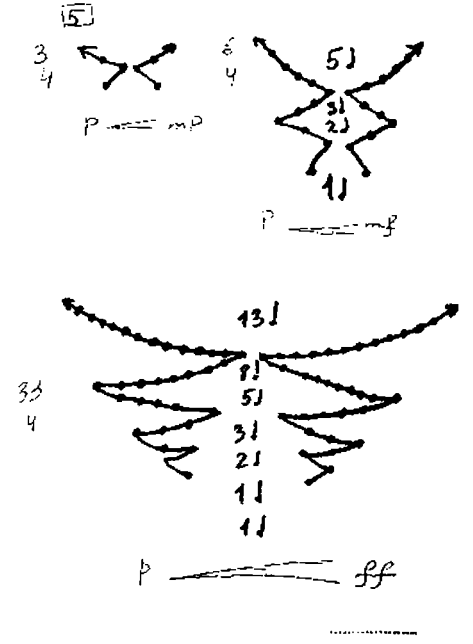
1. Дж. Кейдж
«4′ 33″»

Расширение функции паузы у Кейджа превращает ее в музыкальный материал, равноправный со звучанием, как, например, в фортепианной пьесе «Ожидание» (1952): при выписанном темпе ♩ = 80 и метре $^{8}/_{8}$ она начинается четырьмя группами строго пропорционированных тактов молчания: 3, 9, 3 и 1, а заканчивается их сокращенной репризой — 2 группы по 1 и 3 такта [16].

Следствием революционного прорыва Кейджа стало введение пауз в композицию в качестве абсолютно равноправного элемента структуры. В наибольшей степени это актуально для пуантилистической и сериальной музыки. В одной из лекций конца 80-х годов Штокхаузен указывал на интересный психологический феномен: в то время, когда он работал над своими пуантилистическими опусами (в начале 60-х), пауза длиной всего лишь в 2 секунды казалась ему огромной. Сейчас, по его мнению, композиторы боятся пауз в 10–12 секунд, так как аудитория перестает слушать музыку и начинает разговаривать, поэтому самая длинная пауза, которую он когда-либо использовал, была длиной до минуты[17], хотя в будущем он «хотел бы, чтобы пуантилистическая музыка сочинялась на большем временно́м пространстве, чем в свое время разрешалось думать». В пьесе для оркестра «Punkte» (1952–1962) отношение звуков и пауз прослушивается не всегда ясно, так как некоторые звуки длиннее или громче других, и они частично покрываются короткими и тихими звуками и полностью их маскируют. А если невозможно услышать более тихий звук, то нельзя сказать, насколько он тихий или какой он длины или где пауза. Возникает проблема, как дать элементам равную значимость, которую человек может слышать. Один из вариантов — сделать тихие элементы очень длинными, а громкие элементы очень короткими. Тогда и артикуляция пауз станет более выпуклой.

Пьеса Кейджа «4′ 33″» — опыт, не допускающий повторения. Тем не менее поиски художественной выразительности в этой заманчивой области были продолжены. В «Итальянских песнях» Э. Денисова (1964) для сопрано, скрипки, флейты, валторны и клавесина на стихи А. Блока звучание исчезает в коде IV части: все исполнители играют, но ничего не звучит. Музыканты извлекают из своих инструментов едва уловимые слухом ударные эффекты: шум клапанов флейты, удары по деке скрипки кончиком смычка, игра на скрипке пальцами без смычка, игра на клавесине при отключенных регистрах. Это уже не музыка, а как бы ее символ: музыка, которую мы не слышим, а видим. Подобный прием имеет здесь глубокое художественное оправдание — так символически изображается смерть.

Но если у Денисова молчащая музыка длится всего несколько секунд, то София Губайдулина развила идеи Кейджа на значительно бóльших музыкальных пространствах. Она создала несколько образцов автономных, чисто временных структур, отвлеченных от звукового проявления музыки.



2. С. Губайдулина
«Слышу... Умолкло...», IX часть (соло дирижера)

IX часть симфонии «Слышу... Умолкло...» (1986) — это ставшее уже знаменитым соло дирижера. В полной тишине пространство ритмизуется числами Фибоначчи, ритм «формулируется» руками дирижера, жесты которого строго выписаны композитором: 1–2, 1–2–3–5, 1–1–2–3–5–8–13 — это есть «главная тема» всей симфонии. Согласно концепции цикла, продолжительность его нечетных частей постепенно уменьшается в пропорциях ряда Фибоначчи (144–89–55–34), и IX часть приходит таким образом к «абсолютному нулю», кульминации молчания[18].

В кульминации двух других сочинений Губайдулиной — хоровой «Аллилуйи» (1990) и Четвертого квартета (1993) — возникают соло цвета, безмолвная демонстрация основных ритмов сочинения. Пространство здесь ритмизуется различными по длине цветовыми крещендо и диминуэндо, определяемыми символическими пропорциями[19]. «Ночная песнь рыбы» из цикла «Висельные песни» на стихи Хр. Моргенштерна (1996) — абсурдистская музыка жестов, когда исполнители (певица, ударник и контрабасист) только изображают игру, не издавая при этом ни звука[20]. Жест — это точный ритм, причем ритм видимый: его можно ощущать и переживать, глядя на сцену. Но если произведение слушается в записи? В этом случае ритм будет виртуальным.

Приведенные в этом разделе примеры демонстрируют различные художественные причины для возникновения

силенто-музыки: у Кейджа — не без элементов эпатажа, у Денисова — особый символический прием исчезновения звука, у Губайдулиной — восхваление «абсолютного ритма» (к тому же, в отличие от Кейджа, ее безмолвные кульминации имеют чисто музыкальную структуру).

Как можно заметить, композиторы не боятся потерять собственно музыкальную сущность созданного. Они смело и творчески ритмизуют чистое время, свободно оперируя им как *новым материалом музыки*.

3. Основные музыкальные концепции времени XX века

В первой половине XX столетия важнейшие концепции времени принадлежат двум русским ученым — Алексею Федоровичу Лосеву и Георгию Эдуардовичу Конюсу.

3.1

Число во времени

Глубокий философский анализ категорий времени и числа содержится в трудах А. Ф. Лосева; основной из них — «Музыка как предмет логики» (1927).

В философской системе Лосева время рассматривается как нечто вневещное и внесубъективное, некое дление; для своего отличения от «не-времени» оно требует коррелятивную категорию чего-то недлящегося. Такой категорией выступает число. Число — не количество, не цифра, не сумма измерителей, а смысловая фигурность всякой конкретной вещи, взятая как общее для всех вещей: число есть «умное начало, предстоящее нашему умственному взору как некое смысловое извая-ние»[21]. Категория числа несет, таким образом, онтологическую идею порядка, гармонии, эстетической размеренности.

Многовековая история культуры тесно связана с мистическим, метафизическим истолкованием чисел. Числа не имеют никаких материальных атрибутов (ширина, вес), но при этом содержат пропорции: каждое число есть отношение к исходной мере — единице. В свойствах чисел с их отношениями и содержится их метафизическая, божественная сущность. Числа имеют извечное существование, не меняются в себе, они —

то, что не сотворено волей человека, неизменно, как бы безотносительно ко всему. Так во внематериальности, предвечности чисел обнаруживается их связь с религиозным предметом.

В последнем томе «Истории античной эстетики», имеющем обобщающее название – «Итоги тысячелетнего развития»[22], Лосев собрал и суммировал достижения великой дохристианской культуры в области философии как метафизики. Он называет пять важнейших философских категорий (так называемая пентада Лосева): 1. Единое, 2. Число, 3. Мировой разум, 4. Мировая душа, 5. Мировое тело.

Первые четыре категории (Единое, Число, Мировой разум, который руководствуется числами, и Мировая душа) — это метафизические (божественные) сущности; три из них — Единое, Мировой разум и Мировая душа — внутри себя содержат категорию числа. Пятая категория (Мировое тело) — это собственно материя, реальный мир.

В приведенной выше схеме категория числа находится на высоком месте, можно сказать, даже на первом, так как Единое — это не столько первая, сколько нулевая категория, охватывающая все последующие. Так в пентаде Лосева, обобщившей достижения античной философии, содержится обоснование того, что метафизика как эманация божественного включает в себя числа и что религия и числа предельно соприкасаются.

«Время есть длительность и становление числа», «время течет, число неподвижно»[23], и соответственно, музыка как искусство времени получает определенную логическую форму, предполагающую число и его воплощение. Таким образом, время — становление числа, музыка есть «искусство времени, в глубине которого таится идеально-неподвижная фигурность числа»[24].

Но в музыке мы не слышим числа как таковые. Мы ощущаем сплошную и непрерывную текучесть временно́го процесса, то есть нерасчленимое континуальное становление, также и расчлененную фигурность этого нерасчлененного становления, то есть число в становлении. Притом число это — не математическое (пропорции, отношения), не физическое (число колебаний звучащего тела), а чисто музыкальное, данное нам в слуховом ощущении. Оно выражается в звуковысотной системе и метроритме [25]. Музыка есть Число во Времени.

Теория музыкального времени Лосева оказалась особенно актуальной в его время, то есть в начале XX столетия, в эпоху кризиса предшествующих концепций времени и учения о музыкальной форме, когда возникла острая необходимость в теории более глубокой, чем простая систематика временны́х структур эпохи классиков.

Метротектонизм

Сознательное управление процессом времени как всеобщий принцип композиторской работы -- так можно определить суть первого в этом направлении концепционного исследования Г. Э. Конюса. Его «мерно-строительный» метод анализа музыки[26], возникший еще в самом начале XX века и изложенный в ряде работ 1932–1935 годов, представляет теорию временно́й структуры музыкальной формы (ритм формы). Эта теория направлена на раскрытие «биологической природы музыкальных организмов, оказывающихся размеренно-построенными»[27], то есть здесь время, временны́е отношения — основные объекты изучения. По идее Конюса, числовые отношения являются конечным смыслом всякой музыкальной формы как временно́й величины, и потому метод ее исследования должен быть таким, который применяется для определения всякого рода величин, то есть измерительным. Для измерительного процесса необходима мера — точно зафиксированная, однородная с измеряемым объектом величина. Такой мерой является естественный процесс музыкального пульсирования: «протяжение времени, ограниченное двумя ближайшими пульсовыми толчками единообразной частоты», называется «пульсовой волной»[28].

Конюс исследует цельности, образуемые тактами («скелетный метр») и их группировками. Целостная форма складывается из таких крупных метрических «кристаллов», трактуемых как «такты высшего порядка». Эстетический закон музыкальной формы есть гармония таких временны́х структур, воплощающих красоту симметричных соответствий.

Согласно теории временно́й структуры музыкальной формы, примыкающей к эстетической теории пропорций, в симметрии временны́х отношений произведения воплощается красота музыки. Открытие Конюсом этой стороны музыкальной формы для нас особенно важно. Считая главными архитектоническими принципами отношения равенства и симметрии, Конюс выводит «закон равновесия временны́х величин» в качестве общего для музыкальной формы. Он состоит в том, что в первой половине сочинения композитор свободно сочиняет временны́е единицы разных величин, а во второй половине он их отражает, то есть повторяет различными способами (в прямом порядке, обратном или смешанном).

Обосновав и сформулировав свою теорию, Конюс демонстрирует ее на примерах из классико-романтической му-

зыки. Однако, похоже, числовая структурность музыкальной формы согласно теории метротектонизма, оказавшаяся мало востребованной во времена Конюса, очень пригодилась во второй половине XX столетия. Художественное освоение числа и времени в музыке этого периода в большой мере оказалось в сфере проблематики теорий Конюса и Лосева (исследование которого является философской параллелью концепции Конюса). Понимание музыки как числовой структуры со всякого рода сложнейшими ритмически-математическими элементами (в особенности в эпоху сериализма второго авангарда) позволяет объяснить некоторые трудные проблемы этой музыки[29].

Теории музыкального времени Лосева и Конюса имеют всеобщий характер и приложимы к музыке разных времен и стилей. Три другие, рассматриваемые далее, концепции (Мессиана, Булеза и Штокхаузена), относящиеся к середине и второй половине столетия, тоже, безусловно, имеют общее значение, но возникли как объяснение и обоснование особых проблем своего собственного творчества. В этом — любопытный феномен, отражающий, с одной стороны, предельно усилившуюся индивидуализацию самого процесса музыкального творчества, с другой — усложнение практики музыкальной композиции, которое выражается в необходимости ее пояснения самим автором.

3.3 Музыка как форма проявления времени

Новаторская концепция времени-ритма Мессиана помимо общефилософского и общекомпозиционного значения имеет еще и широкую практическую направленность.

Первое формулирование ритмических идей Мессиана произошло в трактате «Техника моего музыкального языка» (1944)[30], ставшем уже классическим источником новейших композиторских методов.

Второй теоретический труд Мессиана — «Трактат о ритме, цвете и орнитологии» (1949–1992)[31], которому композитор посвятил почти полвека жизни, без преувеличения является самым монументальным исследованием времени-ритма в XX веке. В отличие от первого труда, хоть и содержащего множество новейших и оригинальнейших идей, но выглядящего значительно более скромно, в «Трактате о ритме» делается попытка охватить и осознать множество важнейших областей человеческого знания. В его основании — самые разные источники. Помимо главного — Священного Писания — еще и богословие (св. Фома

Аквинский), философия (Анри Бергсон), мифология (преимущественно индийская), физика, геология, астрономия, филология, лингвистика, эстетика, эзотерика, теория музыки, литература, живопись. Подробное рассмотрение и анализ «Трактата о ритме» предприняла Т. Цареградская в исследовании «Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана». Отсылая читателя к этой книге для детального ознакомления, обратим внимание на некоторые важнейшие идеи обоих трактатов.

Концепция Мессиана представлена иерархической системой понятий.

Основная пара категорий — *Вечность* и *Время*. В ней отражено соотношение мира божественного и земного. Вечность — это полное единство и одновременность — прошлое, настоящее и будущее сведены в одну точку. Во времени есть до и после, его основные состояния — «предыдущее и последующее» (с. 26).

Человеческое время в свою очередь также определяется парой категорий: оно складывается из *Дления* (чистой длительности) и собственно *Времени*, которое может быть измерено. Чтобы уловить чистую длительность, в музыке не должно быть никакой симметрии, позволяющей считать и сопоставлять. Явлению чистой длительности (возможной только в настоящем) противостоит структурированное время, расчлененное на отрезки и направленное от прошедшего через настоящее в будущее при помощи *Числа*, которое для Мессиана — не только формальная единица измерения, но также и носитель глубочайшего смысла.

Человеческое время имеет начало, середину и конец. Оно неоднородно и складывается из наложения разных по скорости временных потоков: «Есть время звезд — оно страшно медленное <...>; есть время гор, они живут <...> тысячелетиями; есть время человеческое — физиологическое, психологическое; есть время атомов (совсем короткое)». Так одновременный срез жизни демонстрирует различные времена, накладывающиеся друг на друга. «*Наложенные времена*» — одно из важнейших понятий философии Мессиана: «вселенная и человечество живут среди наложения времён. Они также живут среди наложения ритмов. Сущность мира — полиритмия» (с. 111).

И чистое дление, и структурированное время отражаются в музыке через *Ритм* — с точки зрения Мессиана — «понятие исключительной сложности, которое эволюционировало вместе с человеческим мышлением и разными стилями музыкального языка» (с. 42). Целый раздел трактата посвящен раз-

личным определениям ритма. «Классической» называет Мессиан формулировку Венсана д'Энди (из его «Курса музыкальной композиции»): ритм как «порядок и пропорция в Пространстве и во Времени» (с. 43).

Ритм становится для Мессиана главной областью композиции, фактически перекрывающей по своему значению все другие элементы музыкальной речи. По его мнению, ритм есть универсальная упорядочивающая категория, рождающая музыку, фактически уподобляющаяся значению категории Гармонии (с. 26). Можно сказать, что ритм в мессиановском смысле — это *гармония времени*.

От заоблачных высей философии Мессиан переходит к рассмотрению конкретных ритмов. Подробному и детальному анализу подвергаются греческая метрика, индийские ритмы и средневековые грегорианские невмы. Эти три области лежат в основе музыкального содержания и ритмической техники произведений Мессиана[32].

По-настоящему ритмической Мессиан считает только аметрическую музыку[33], связанную, в частности, с использованием ритмов простых чисел (5, 7, 11, 13). Никаких симметричных тактов с их равномерной пульсацией; точкой отсчета в его ритмической системе является такая структура, в которой понятия «метр» и «размер» заменяются ощущением и свободными мультипликациями наименьшей ритмической единицы (к примеру, шестнадцатой).

Область явлений, входящих у Мессиана в сферу ритма, расширена максимально — здесь (помимо обычного узкого значения ритма) есть и ритм плотностей, высот, тембров, темпов, гармоний, пауз (с. 115–116). Три области являются важнейшими в его ритмической теории: Периодичность — Необратимость — Симметрия.

Мессиан подробно, к тому же со своей индивидуальной системой терминов, описывает несколько ритмических техник, принципиально важных для композиции. Некоторые мессиановские открытия в сфере ритма:

1. *Добавочные длительности.*

Добавление к какому-нибудь ритму короткой длительности, нарушающей ее равновесие; добавление возможно в виде отдельной ноты, паузы или точки.

2. *Увеличенные и уменьшенные ритмы.*

Увеличения и уменьшения ритма возможны в формах более сложных, чем простое классическое удвоение. Соответственно возникают свободные, неточные увеличения и уменьшения.

3. *Необратимые ритмы* — важнейшее понятие теории Мессиана.

Ритмические структуры (от трех длительностей до целых последовательностей), читающиеся одинаково справа налево и слева направо. Это зеркально-ракоходные ритмические структуры с центром в виде общей длительности, типа:

Логическая пара к необратимым — обратимые ритмы, читающиеся только справа налево (то есть ракоходные, двигающиеся от конца к началу).

Необратимые структуры Мессиан находит в индийских ритмах (например, № 51 Виджайя). По его мысли, они наделены магической сущностью (магические треугольники и квадраты), они также сравниваются с природными явлениями (крылья бабочек), устройством человеческого тела, архитектурными сооружениями и французскими садами[34].

Необратимый ритм можно развивать двумя способами: 1) симметричным увеличением или уменьшением крайних длительностей; 2) увеличением или уменьшением центральной длительности, общей для симметрично отражаемых групп. Второй способ Мессиан демонстрирует на примере второй темы Вступления ко II части «Весны священной» И. Стравинского (с. 60–61): мелодический ход первой трубы идет в необратимом ритме сначала с двумя четвертями в центре, а затем с тремя; если к двум увеличениям добавить оригинальную форму, получится три необратимых ритмических структуры (см. в партитуре ц. B5–B6):

4. *Перестановки* — перестановки длительностей, одна из любимейших техник Мессиана. Первый вариант симметричных перестановок — интерверсии (обращение изнутри наружу). Хрестоматийный пример — «Огненный остров 2» из «Ритмических этюдов»: на основе хроматического ряда длительностей (от самой короткой до самой длинной) индивидуально сочиняется числовая формула: 7 6 8 5 9 4 10 3 11 2 12 1. Это способ получения нового ряда из исходного. Вслед за одной интерверсией делается другая точно так же: ритмы полученного ряда нумеруются от 1 до 12, и далее, согласно формуле интерверсии, производится следующий ряд. В данной пьесе используются все 10 возможных интерверсий[35].

Аналогично образованы интерверсии и в «Хронохромии», только ее ряд не из 12-ти, а из 32-х длительностей, представленных в виде всегда одинаковых симметричных переста-

новок. Их формула сочинена гораздо более сложным образом, чем в «Ритмических этюдах»[36].

5. *Ритмические невмы* — пример оригинальной ритмотворческой фантазии Мессиана. Короткие мелизматические мелодические группы грегорианского хорала (невмы) «переводятся» из грегорианского хорала в ритм на основании некоторых закономерностей их мелодического строения. Так грегорианская мелодия воплощается в группе длительностей. Пример: третий из «Ритмических этюдов» под соответствующим названием «Ритмические невмы»[37].

6. *Ритмические персонажи* — так Мессиан назвал особую ритмическую технику, с которой он впервые столкнулся при анализе ритмических новаций «Весны священной». Этим термином, описанию которого композитор посвятил целую главу своего «Трактата о ритме», он очень гордился, считая его точно выражающим смысл явления.

Суть техники — неодновременное прибавление или изъятие длительностей в разных ритмических рисунках, увеличение или уменьшение элементов в ритмических группах. Конкретизировать ее можно на примере театральной сцены конфликта с тремя персонажами: первый персонаж активен, он руководит игрой; второй — действует под руководством первого, подчиняясь ему; третий — лишь присутствует при конфликте, оставаясь пассивным. Этот пример Мессиан переносит в ритмическую область, придавая такой же смысл ритмическим группам. Три ритма поочередно повторяются: первая группа активная, ее длительности постоянно возрастают (за счет их удлинения или прибавления количества) — это атакующий персонаж; длительности второй группы уменьшаются — это атакуемый персонаж; в третьей группе длительности неизменны — это персонаж неменяющийся[38]. Фактически — речь идет об оригинальных формах, выраженных через ритм. Примеры из музыки Мессиана: V часть симфонии «Турангалила» (шесть ритмических персонажей: два в увеличении, два в уменьшении, два неподвижных; при этом действие трех первых усложняется раковым ходом трех других), Органная книга, Месса на день Пятидесятницы.

Естественно, перечисленное выше не исчерпывает все богатство ритмической техники Мессиана. К тому же основой его композиционного процесса является смешение разнообразных ритмических структур, в том числе и вертикальное их наложение (вспомним «наложение времён»). Отсюда огромное значение полиритмии, имеющей у Мессиана несколько типов:

- наложение ритмов, неодинаковых по длине,
- наложение ритма на различные формы увеличения и уменьшения,
- наложения ритма на его ракоход,
- ритмические каноны (точные, увеличенные и уменьшенные, из необратимых ритмов),
- ритмические педали.

Конечно, некоторые из вышеназванных ритмических техник весьма успешно разрабатывались и другими композиторами (например, ритмические каноны или педали). Но Мессиан был первым, кто сформулировал и систематизировал их в максимальном объеме, «положив» их к тому же на философский фундамент.

Два основных сочинения, в которых практически отразились идеи Мессиана, — «Четыре ритмических этюда» (1949–1950) и «Хронохромия» для оркестра (1960).

Некоторые ритмовременные идеи Мессиана оригинально продолжены его учениками — Пьером Булезом и Карлхайнцем Штокхаузеном.

3.4

От ритмической атональности к тотальному сериализму

Вопросам времени и ритма посвящено немало теоретических работ Пьера Булеза. Можно сказать, что это — одна из основных тем его исследований: здесь и дискуссия с Р. Лейбовицем по поводу ритма в полифонии и двенадцатитоновой музыке[39], и анализ ритмических нововведений Стравинского (прежде всего в «Весне священной»), оригинальная техника которого основана на идее развития ритмических ячеек[40], и множество других глубоких идей и композиционных находок. В наиболее полном и компактном виде булезовские представления о времени и ритме, во многом сходные с мессиановскими, изложены в книге «Мыслить музыку сегодня» («Penser la musique aujourd'hui», 1963; в основном — в главе «Музыкальное пространство») и статье «Предложения» («Propositions», 1948). Оттолкнувшись от идей учителя, Булез обогатил и развил его метод.

Временной континуум музыки П. Булез членит при помощи так называемых «разрывов» — регулярных и нерегулярных[41]. Разграниченные подобным образом ритмические блоки существуют в одном из музыкальных пространств[42], которые Булез систематизирует, предлагая детализированную таблицу их видов[43].

Пространства бывают:

I. Гомогенные

А. *Рифлёные*[44]

1) с определенным членением, фиксированным или изменяемым:

(а) *прямые* пространства с фиксированным модулем[45], который представляет основные частоты из всей области слышимых звуков; этот модуль может быть любым интервалом до октавы (бóльшие интервалы считаются как простые с добавлением октавы);

(б) *искривленные* (изогнутые) пространства с изменяемым модулем.

2) с фиксированным или изменяемым модулем:

(а) *регулярные* пространства с фиксированным членением;

(б) *иррегулярные* пространства с изменяемым членением.

Рифленое пространство зависит от регулярности и нерегулярности вариантных модулей: если модуль вариантен регулярно, рифленое пространство будет фокусированным, иррегулярность модуля образует нефокусированное рифленое пространство.

Б. *Гладкие* (ровные)

II. Негомогенные

Термины, введенные по отношению к пространствам, Булез распространяет и на время (с одной оговоркой — только при включении темпового показателя). Так образуется и новая система «музыкальных времён»:

Прямые времена, основанные на постоянном числовом модуле. *Искривленные* (*изогнутые*) — основанные на изменяющемся числовом модуле; его величина может последовательно увеличиваться или уменьшаться в соответствии с определенным порядком.

Регулярные — имеющие фиксированный «разрыв» (независимо от модуля). *Нерегулярные* — с варьирующимся «разрывом» на основе каких-либо определенных числовых пропорций или при помощи изменений темпа.

Гладкие — не имеющие ни разрыва, ни модуля. *Рифленые* — имеющие и разрыв, и модуль (в определенных ракурсах соотносятся как полная или частичная симметрия).

Гомогенные времена — только гладкие или только рифленые. *Негомогенные* — основанные на переменности или наложении гладких и рифленых времен.

Параллельно с этим членением Булез выдвигает еще две фундаментальные категории музыкального времени, впрочем, совпадающие с одной из вышеназванных пар, — *пульсирующее и аморфное время*.

Пульсирующее время — такое, в котором структуры длительности связаны с хронометрическим временем как с ориентиром, или, по выражению Булеза, с маяком. Пульсирующее время сопоставимо с рифленым пространством и, соответственно, может быть названо рифленым временем; оно проявляет себя в виде пульсации (имеющей нередко вид серийных рядов) и выражается числовыми закономерностями. Пульсирующее (рифленое) время восприимчиво к ускорению или замедлению, то есть связано с темпом, а «отношение хронометрического времени к числу пульсации будет индексом скорости»[46]. Согласно Булезу, пульсация является для времени тем, чем темперация для пространства высот.

Аморфное время относится к хронометрическому времени только в самом общем смысле — длительности, с определенными пропорциями или без указания на пропорции, возникают в «поле времени». Аморфное время сопоставимо с гладким пространством и, соответственно, может быть названо гладким временем. Аморфное (гладкое) время проявляет себя в виде отсутствия какой-либо пульсации[47]. Оно может варьироваться только по плотности в соответствии со статистическим числом событий, которые происходят в течение хронометрически глобального временно́го интервала; «отношение этой плотности к аморфному временно́му интервалу будет индексом содержания»[48].

Два вида разграниченных Булезом времен могут совмещаться в одной композиции, как, например, в «Dérive 1» (1984), где композиционная структура основывается на двух рядах длительностей — геометрическом и иррациональном, или в композиции «Ритуал» (1975), где точная последовательность длительностей у ударных (рифленое время) в некоторых отделах формы сочетается с управляемой только дирижером продолжительностью цезур между аккордами (гладкое время)[49].

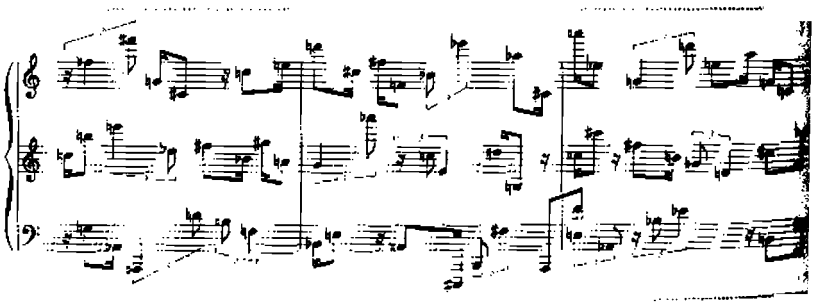
Булез признавался, что уроки Мессиана и анализ «Весны священной»[50] привели его к мысли о необходимости тщательной работы над ритмическими изобретениями и что ритмическое письмо должно работать само на себя. Так появилось его выражение — «*ритмическая атональность*», определяющее осознанное изолирование ритма от всех остальных параметров и подчеркивающее независимость ритмической структуры от звуковысотной организации: ритмический элемент

должен стать совершенно атональным и для этого необходимо найти методы столь же многообразные, как в додекафонии[51].

Достигается такая «атональность» разными способами — к примеру, техникой наложения ритмических ячеек, которую Булез так ценил у Стравинского. Он приводит пример из своей ранней Сонатины для флейты и фортепиано (1946), где комбинаторика ячеек делается без поддержки контрапункта («чистый» ритмический канон без высотного):

1 такт	2 такт	3 такт
1→	2←	2→
2→	3←	1←
3→	1←	3←

Как видно из схемы, «ритмическое трехголосие» состоит из трех ритмических фигур (см. в примере 3 строчки 1, 2, 3) в прямом (→) и ракоходном (←) движении. Фигуры накладываются друг на друга различными способами, образуя из трех различных ритмов иррегулярный ритмический канон. Так как эти ритмы неодинаковы по своей продолжительности (третий, например, превышает первый на шестнадцатую), то их наложения соотносятся друг с другом неточно и приводят в конечном счете к постепенным изменениям. Соответственно этот пример демонстрирует не только технику комбинаторики ритмических ячеек и наложения ритмов, но также и принцип постепенного временно́го варьирования.



3. П. Булез
Сонатина для флейты и фортепиано

Любовь к ритмическим канонам у Булеза, безусловно, от Мессиана. Вслед за своим учителем он не приемлет точных каноно́в — они должны не повторять, а развивать ритмическую последовательность, как, к примеру, происходит в кантате «Брачный лик» (1947), где параллельными дорогами идут два канона — ракоходный мелодический и нерегулярный ракоходный ритмический[52].

Тотальный сериализм Булеза еще более усилил независимость ритмического параметра. В «Полифонии X» (1951) для 18 инструментов и первой книге «Структур» для двух фортепиано (1952) сериализации подвергается и ритм, но разными способами. В «Полифонии» мастерски использован принцип варьирования семи ячеек ритмической серии, независимый от высотной структуры с весьма детализированными способами преобразования исходной ритмической фигуры (превращение в ракоход или восстановление из ракохода, инверсия паузы и звучащей ноты, регулярное или нерегулярное увеличение или уменьшение ритма, мультиплицированные или немультиплицированные ритмы, введение синкопы в ритм и др., подробно изложенные самим композитором в анализе сочинения[53]). В «Структурах Ia» используется другой вид ритмической организации: числовой ряд исходной высотной серии, основанный на арифметической прогрессии от 1 до 12, переносится на ряд длительностей. Мессиановский ритмический хроматизм дает виртуозные образцы ритмической комбинаторики.

Таким образом, рассматривая ритм как самостоятельный параметр, Булез выделяет два типа ритмических структур — *ячейки* и *серии* — с реальными качествами абсолютной (самая малая или самая большая ритмическая единица измерения[54]) и относительной длительности (возникающей путем каких-то изменений абсолютной длительности). Оба вида ритмических структур допускают многообразные методы преобразования.

Ритмические ячейки преобразуются двумя способами — умножением (увеличение единиц) и делением (дробление единиц) с возможными их комбинациями в сочетании с темповыми изменениями.

Ритмические серии имеют, согласно Булезу, три вида преобразований:

— постоянное — при увеличении или уменьшении длительностей пропорции начального ряда сохраняются: в шестнадцатых 3 4 2–9 12 6 (пропорции регулярные в геометрической прогрессии);

— мобильное неразвивающееся — пропорции начального ряда изменяются путем добавления или вычитания одной и той же длительности (например, шестнадцатой), ритм расширяется или сокращается, но в одном и том же направлении: 3 4 2–2 3 1 (пропорции регулярные в арифметической прогрессии);

— мобильное развивающееся — пропорции начального ряда изменяются переменной длительностью, например, ко всем элементам ряда прибавляется точка, дающая разную длину: 3 4 2–7 12 6 (пропорции нерегулярные)[55].

Подробно описывая в разных работах свойства длительностей, методы образования ритмических ячеек, виды преобразования серии длительностей, собственные ритмические изобретения, Булез часто при характеристике ритмического параметра использует терминологию, принятую для описания высотного параметра: хроматическая шкала, ритмическая серия или ряд, поля длительностей (с постоянной и переменной плотностью). Ритм в широком смысле определяет, согласно Булезу, действие различных параметров в определенных временных пропорциях. Для ритма в широком смысле значимы не полифонические преобразования, не соединение различных параметров, не комбинаторика элементов и контрапункты (как в «Структурах Ia»), а интервал между определенным количеством изменений в разных параметрах. В этом — сложность и изысканная выразительность нового булезовского ритма. Временные поля (или блоки), которые этот интервал скрепляет, являются важнейшим элементом музыкальной формы, которая развивается как чередование таких полей, переходя от одного вида времени к другому.

Сериализации у Булеза подвергается и темп, что отражено в следующей таблице[56]:

Постоянный темп	постоянный эталон длительностей
Переменный темп:	
1. Управляемый	один постоянный эталон сменяется другим
ускорение	постоянным эталоном
замедление	и их сочетания
предельный случай	смена постоянного эталона непостоянным
2. Неуправляемый:	колеблющийся эталон
а) хронометрически определенное поле	абстрактная иерархия
б) хронометрически неопределенное поле	случайная иерархия

Путь от ритмической атональности к тотальному сериализму приводит Булеза к формулировкам новых принципов формообразования (см. Главу 9).

3

Как и куда течет время

Без преувеличения можно сказать, что время является главной темой творчества Карлхайнца Штокхаузена. Его первое теоретическое исследование в этой области относится еще к концу 50-х годов — это знаменитая статья «...как течет время...» («...wie die Zeit vergeht...», 1956), опубликованная в первом томе

«Текстов». Из других важнейших работ на эту тему: «Единство музыкального времени» («Die Einheit der musikalischen Zeit», 1961) и «Четыре критерия электронной музыки» («Vier Kriterien der Elektronische Musik», 1971–1972).

«Музыка представляет упорядоченные во времени пропорции» — эта фундаментальная установка, начинающая статью «...как течет время...»[57], становится отправной точкой для временно́й теории Штокхаузена.

Предельная дифференциация элементов музыки, дробление ее на различные параметры, достигшие в сериализме своего предела, привели к необходимости поиска логически единой основы всей композиции. Это и стало предпосылкой возникновения *теории единого временно́го поля*. Штокхаузен рассматривает время как единую универсальную субстанцию всех основных явлений музыки, выдвигает концепцию единого музыкального времени, показывающую взаимообусловленность различных музыкальных параметров. Как временны́е категории Штокхаузен рассматривает не только ритм, но также высоту, тембр и форму. Система такова:

Тембр — его призвуки дают частые колебания, пульсацию, приводящую к звукам определенной *высоты*; различные высо́ты образуются различными скоростями колебаний, чем меньше колебаний (ниже звук), тем больше слышен *ритм* — соотношение скоростей как длин звуков; ритм самого высокого уровня — это *форма*.

Так возникает единое музыкальное пространство огромного объема — от микровремени (тембры и высо́ты) до макровремени (ритм и форма). Простейший способ измерения этого пространства — при помощи пропорции 1:2, то есть отношения «октавы». Такими длино-, высото- и время-октавами, которые объединимы словом «числооктавы» (все термины Ю. Холопова), выложено все это временно́е поле.

Переход от одной позиции штокхаузеновской линии времени к другой исходит из особенностей человеческого восприятия. Так, восприятие частот звуковых колебаний как высот начинается от 1/4200 секунды (за этим пределом находится тембр). Переход скоростей времени от высот к ритму (граница микро- и макровремени) — от 1/16 до 1/8 колебаний в секунду. Предел восприятия пульсирующего времени как ритма — около 8 секунд. Переход ритма в отношения формы — примерно от 8 секунд до 15–30 минут.

Три большие музыкальные области времени — часто́ты, ритмические длительности, длительность формы — оказываются, по Штокхаузену, приблизительно равной длины; они

охватывают около 7 «октав» – это предел воспринимающих способностей человека. Между самой высокой нотой фортепиано (1/4,200 сек.) и самой низкой (1/16 сек.) – около 7,5 октав основных высот. За пределами этих чисел звуковые волны уже слышны либо как ритмы (очень низко[58]), либо как тембры (очень высоко[59]).

Переход нашего восприятия от ритма к форме находится в области между 8 и 16 секундами. Длительности между 8 и 16 секундами становятся все менее и менее запоминаемыми. Штокхаузен описывает любопытный психологический феномен: если сравнить длительности в 13 и 15 секунд, разница между ними будет едва уловимой. Если же сравнить звучание одной и трех секунд, разница между двумя звуками будет огромной, так как наше восприятие не арифметично, а логарифмично[60].

Длина традиционной музыкальной формы западной традиции варьируется от минуты (в развлекательной музыке) до приблизительно 90 минут (Штокхаузен указывает на симфонии Малера). Это расстояние между 1 и 90 минутами измерено в длинооктавах: 1'–2'–4'–8'–16'–32'–64'–128' – получается опять около 7 длинооктав. Подобный же семиоктавный объем обнаруживается и внутри традиционных структурных разделений музыки, от длины фразы – самой маленькой структурной части длиной, например, 8 секунд – до полной большой секции: 8–16–32–64–128–256–512–1024, то есть около 17 минут. Покажем это конкретнее в таблицах:

сфера высот								
1/4096"	1/2048"	1/1024"	1/512"	1/256"	1/128"	1/64"	1/32"	1/16"
8 высотооктав								

сфера ритма							
1/16"	1/8"	1/4"	1/2"	1"	2"	4"	8"
7 длинооктав							

сфера пропорций формы:								
8"	16"	32"	64"≈1'	2'	4'	8'	16'	32'
8 времяоктав								

Таким образом, общая величина музыкального поля (от тембра до формы) охватывает длительности приблизительно между 1/4,200 сек. (самым высоким звуком фортепиано) и 1000 сек. (16–17 минут – средняя длина самостоятельной пьесы), то есть 22–23 «октавы» (или пропорции 1:2). Остановки на этом временно́м пути: 1/4096" – ...– 1/16"–...– 8" – ...– 32'. Так

высотный слух, чувство ритма, пропорции времени — «разобщенные прежде звуковые области <...> превратились в звуковые сообщающиеся сосуды»[61].

Единая линия времени по Штокхаузену (сводная таблица):

параметры	тембр – высота	высота – ритм	ритм – форма
количество колебаний в секунду	от ≈1/4096" до 1/16"	от 1/16" до 8"	от 8" до 1024" (≈16') или 2048" (≈32')
количество числооктав	8 высотооктав	7 длинооктав	7–8 времяоктав
всего	22–23 числооктавы		

Пояснения композитора к своей временно́й теории весьма красочны и конкретны. Так, он предлагает взять запись бетховенской симфонии и ускорить ее до 1 секунды. Получится характеристичный звук определенного тембра, очертаний и динамики, сравнимый со звучанием... музыки гагаку. Можно сделать и наоборот — расширить время и секунду растянуть до, к примеру, 20 минут. Представим себе длящийся секунду ритм, ускоренный в 1000 раз. Каждый его цикл будет при этом длиться 1/1000 секунды. Сам композитор делал множество экспериментов с различными ритмами для того, чтобы увидеть разницу в тембре, который они дают. С тех пор как стали доступными постепенные изменения времени восприятия от одной области к другой, от ритма к высоте, или от звука или шума к структуре формы, композитор может работать внутри единой временно́й области. И это полностью меняет традиционное представление о том, как сочинять музыку, так как раньше все ее элементы были словно в отдельных ящичках: гармония и мелодия в одном, ритм и метр в другом, периоды, фразы и более крупные структурные цельности — в третьем, в то время как в тембровой области были только названия инструментов и совсем не существовало единства связи.

В предельном расширении, как всеобщая организация *частот колебаний*, система Штокхаузена охватывает все четыре *области частот*:

— пропорции (бинарные) *формы* (квадратные строфы и их сочленения);

— пропорции *ритма* (длинооктавы);

— пропорции *гармонии* (то есть звуковысотные);

— пропорции *тембра*, звуковой краски.

Выстраивание единой линии времени позволило Штокхаузену коренным образом переосмыслить свойства музыкального материала. В новом едином звуковом поле действует новый звук[62].

Структурирование времени единым принципом — первый из названных Штокхаузеном четырех критериев электронной музыки[63]. Музыкально-художественные результаты этой теории очевидны, однако, не только в области электроники, но также и в других изобретенных Штокхаузеном видах музыки, но именно в электронной композиции оказалось возможным сделать процесс перехода от одного поля времени к другому реально слышимым. Именно этого Штокхаузен специально добивался в композиции «Контакты» (1959–1960), название которой может быть понято как контакты между разновременными структурами пластов, движущимися в лишенном определенного направления временно́м поле.

Множество звуков этой композиции были сочинены, по признанию Штокхаузена, путем ускорения в несколько сот и тысяч раз разнообразных ритмов для получения специфических тембров. Композитор хотел добиться эффекта слышимости переходов из одного «времени» в другое и тем самым изменить отношение слушателя к акустическому окружению, ведь каждый звук имеет тайну и свое собственное время.

Штокхаузен ссылается на важные наблюдения современной биологии[64]. Согласно традиционным представлениям, явления находятся во времени. Новая же концепция предлагает иной взгляд — время находится в явлениях, и этим она весьма отличается от понятий традиционного астрономического времени, которое одинаково для всего в мире и представлено нашими часами, отмеряющими все в соответствии с одинаковыми единицами. Изменение угла зрения на явление и время имеет практический результат в музыке, позволяя композитору представить каждый звук в своем собственном времени и каждое отдельное временно́е событие в соединении с другими такими же.

Идеей композиции «Контакты», ее основной художественной темой становится поведение звука, его жизнь и продвижение через различные временны́е слои. Композитор выявляет и сочиняет эти процессы, а слушатель проходит точно те же трансформации, что и звук. Если звук расслаивается и мы хотим за ним следовать, то нужно стать существами полифоническими, мультипластовыми. Если звук понижается на шесть с половиной октав, то мы должны следовать за ним, потому что если мы останемся в нашем временно́м кресле, то просто его не воспримем. Именно поэтому у многих людей, по наблю-

дению Штокхаузена, при понижении звука странным образом начинает сосать под ложечкой[65].

Итак, электронные звуки повышаются и понижаются во времени, курсируя между формой, ритмом, тембром и высотой с относительной непринужденностью. Звуки путешествуют из одних частот в другие, осуществляя контакты друг с другом, и мы начинаем ощущать связи и отношения там, где ранее слышали только различия.

Другим важнейшим сочинением Штокхаузена, демонстрирующим его временну́ю концепцию, является квинтет для деревянных духовых инструментов «Меры времени» (1955–1956), композиционный замысел которого — показать многослойность временны́х измерений путем максимальной темповой детализированности. Форма делится между двумя крайностями: полной темповой определенностью (моноритмичная ансамблевая игра) и полной темповой неопределенностью (квазисвободная игра, когда 5 слоев времени взаимно перекрещиваются). Между этими крайностями — целый ряд градаций степени зависимости и свободы от времени. Ритмические группы ускоряются и замедляются в различных пропорциях, то появляясь, то исчезая[66].

Согласно названию, временно́й порядок пьесы организуется с помощью мер. Временны́х измерений пять — одна абсолютная (метроном) и четыре свободных.

Абсолютная мера — это «хроматическая гамма» метро́номических темпов между простым и двойным темпами ♩ = 60–120, то есть в пределах временно́й октавы. Темп, выражаемый числовыми величинами, оказался очень удобен для темперации.

Идея Штокхаузена, возникшая в начале 50-х годов[67], заключается в том, чтобы перенести единицу темперированного полутона (корень 12-й степени из двух — $12\sqrt{2}$) на темповую шкалу: интервал от ММ. 60 до ММ. 63,6 соответствует темперированному полутону. Так получилась логарифмически возрастающая последовательность метрономических значений. Подобно хроматическому звукоряду «хроматическая гамма темпов» состоит из 12 элементов, за пределами которых их свойства начинают повторяться[68]. (См. таблицу на с. 102).

Хроматически темперированная темповая шкала впервые применена Штокхаузеном в сочинении 1952 года — «Punkte» для оркестра и в дальнейшем неоднократно использовалась в его композициях.

Реально цифры метронома, которые выставлены в нотах, конечно, округлены: 63,6 становится 64; 80,1 – 80; 113,3 – 112.

1 сек. = ММ.	60	(1) транспонировано на октаву:	120 = 1/2 сек.
	63,6	(2)	127,2
	67,4	(3)	134,8
	71,4	(4)	142,8
	75,6	(5)	151,2
	80,1	(6)	160,2
	84,9	(7)	169,8
	89,9	(8)	179,8
	95,2	(9)	190,4
	100,9	(10)	201,8
	106,9	(11)	213,8
	113,3	(12)	226,6
1/2 сек. = ММ.	120	новая «октава» = 1	240 = 1/4 сек.

Но и при этом самостоятельное движение темпа по сочинению требует огромной точности исполнения, к тому же постоянно образуются политемповые структуры (например, в ц. 176 один инструмент играет в темпе 64, другой — 112, то есть почти в два раза быстрее). В таких случаях, несмотря на сильные темповые различия, общая «масса длительности» будет все же сглажена.

Свободные меры сочинения (четыре из пяти, со второй по пятую в общем перечислении мер) во многом зависят от ощущений исполнителей. Это:

2. Так быстро, как возможно.

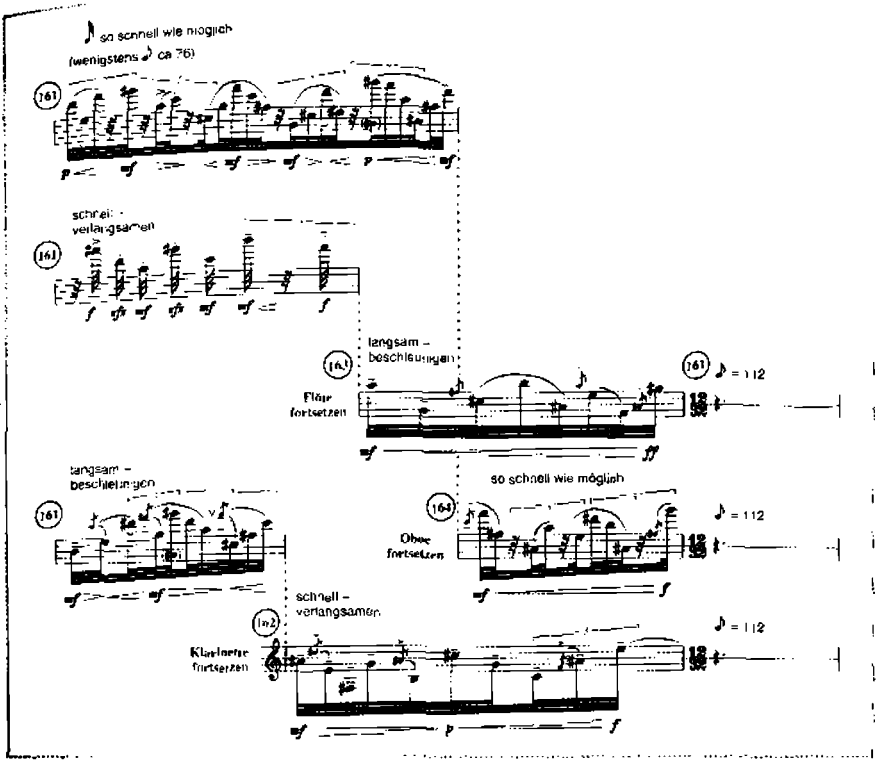
3. Очень быстро начать и в 4 раза замедлить.

4. Начать с замедленной в 4 раза скорости и ускорить до самого быстрого темпа.

5. Так медленно, как возможно.

Вторая и пятая меры — это крайние темповые точки (очень быстро и очень медленно), между ними — две переходные (замедление и ускорение).

В приведенном примере 4 темп задается гобоем (верхняя линия) — «так быстро, как возможно» (ММ. ок. 76), затем переходит к кларнету (четвертая линия) в ц. 164. Одновременно с этим кларнет делает accelerando от ц. 161 (медленно — ускоряя) и передает движение фаготу в ц. 162, темп которого опять постепенно замедляется (быстро — замедляя). Таким образом, начальная (ц. 161) и конечная (ц. 164) темповые точки фиксированы, срединные же переходы между парами инструментов варьируются от исполнения к исполнению.



4. К. Штокхаузен
«Меры времени»

Добиваясь многообразного последовательного и, главное, одновременного «звучания» различных мер времени, Штокхаузен вполне наглядно отражает ситуацию современного мира, существующего в различных временных измерениях. По его словам, человек занимает серединное положение во времени и эта серединная позиция определяется в основном его телом, дыханием, ударами сердца, скоростью, с которой могут двигаться части человеческого тела, включая пальцы. И именно эти ограничения определяют срединную область скорости; все, что быстрее или медленнее, мы оцениваем с этой точки зрения.

С появлением современного транспорта контекст времени-темпа меняется: в каждодневной жизни мы можем ощущать много различных временны́х перспектив. Представим: мы ведем машину и видим идущего человека, над головой летит самолет — время самолета медленнее времени идущего человека. Если мы меняем свою машину на самолет, то мы меняем очень быстрое время на очень медленное; по сравнению с пре-

быванием в машине, когда деревья мелькают очень быстро, время в самолете очень медленное. Так, в реальной жизни современный человек вынужден постоянно и очень быстро менять свою временну́ю перспективу; если он не будет этого делать, то заболеет и даже умрет, так как степень этих изменений слишком высока[69]. И потому в современной композиции темповые флуктуации могут стать одной из важнейших структурных идей, как и в пьесе «Меры времени».

Рассмотренные выше концепции времени — крупнейшие в XX веке, но не единственные. Повышенный интерес композиторов к тому, «как течет время», инициировал поиски новых закономерностей во взаимоотношении временно́го континуума и некоего объекта в нем. Новый художественный результат сопровождается обычно и теоретическими объяснениями.

Сильно раздвинул область время-пространственных измерений Янис Ксенакис. Будучи профессиональным архитектором, он приложил к музыкальной композиции чисто математические способы мышления. В своей книге «Формализованная музыка» (1963) он объясняет, в частности, возможности сочинения музыки, исходя из теории вероятностей и «цепей Маркова» (когда каждое данное состояние зависит только от непосредственно ему предшествующего). Сравнивая время с воском, на котором могут быть начертаны отношения, Ксенакис выдвинул в качестве центрального понятие «звуковое событие», включенное в строго измеренный временно́й поток на основе прежде всего вероятностных (стохастических) законов. Вероятностная причинность и просчитанные математически (или при помощи компьютера) способы развития звуковых событий на слух производят нередко парадоксальным образом противоположный результат. В этом сочетании тотальной высчитанности структуры и квазииррационального результата — специфика данной композиции.

Особенно необычно восприятие времени в композициях, развитие которых подчинено одному из сложнейших разделов высшей математики — теории игр, изучающей модели принятия решений в условиях конфликта. Например, в сочинении Ксенакиса «Linaia-Agon» (1972) древнегреческий миф о поединке[70] между двумя соперниками — фиванским аэдом Линосом (тромбон) и Аполлоном (валторна или туба) — воплощен в виде музыкальной игры. Вопреки мифу игра дает Линосу шанс выйти из положения победителем. И этот реальный шанс обеспечивается решением математических матриц — анализируется ситуация, и на основе сопоставления вероятностных состоя-

ний определяется стратегия игры. Смена звуковых событий происходит согласно заданному математическому алгоритму выбора тактик, а древний сюжет произведения разыгрывается в реальном и неопределенном по продолжительности времени.

Самое непосредственное отношение к проблемам музыкального времени имеет концепция статической музыкальной формы Д. Лигети, впервые воплощенная в знаменитой оркестровой пьесе «Lontano» («Издали», 1957). Статическое понимается как отказ от процессуальности реально текущего времени, оно движется как в сильно замедленном кадре (см. в Главе 9).

Творчество ритма составляет столь же весомый отдел Новейшей музыки, как и новаторство в гармонии. Традиционная европейская ритмика *аддитивна*: чтобы правильно ее слышать и исполнять, необходимо исходить из мельчайшей длительности, такой, которой можно измерить все остальные более крупные (в этом рационализм и дискурсивность ритмического мышления). Сонорные блоки не сложены из мельчайших единиц-мер, а, напротив, представляют собой асимметричные макроединицы, то есть наименьшей величиной здесь является полная длина блока. Такая ритмика *парциальна* (от лат. корня pars — часть), иначе говоря, она — ритмика частиц неделимого крупного целого. Форма блока складывается из тончайше рассчитанных процессов становления макроединицы определенной протяженности во времени и в пространстве, также из стереофонической глубины, процессов определенной интенсивности — их нарастаний и спадов в том или ином параметре, скорости процессов и т. д. Парциальный ритм есть: становление — развитие (то есть разного рода расширения и сужения звучащего объема, сгущения и разрежения ткани; все это как единый процесс в нерасчлененном потоке-времени) — завершение (то есть окончание процесса, его «закругление» или «иссякание» или внезапный обрыв течения ритма). Новаторский принцип ритма-процесса допускает своеобразный синтез его с традиционным аддитивным. Течение этого «синтеритма» (синтетический принцип ритма), согласно своей двойственной природе, допускает произвольные приближения к тому или иному «берегу», то есть преобладание то одного, то другого принципа в зависимости от данного художественного замысла.

Ритмические отношения допускают дискурсивную выверенность всех длительностей ткани, правда, общий знаменатель (мера времени) окажется необычно мелкой единицей. Слышать ее нельзя, и далее на уровне мельчайших длительностей ощущать ритм как их сложение также невозможно (ритм

парциальный, а не аддитивный). Музыканты ориентируются на общую меру — пульсирующую в воображении (не в реальном тактировании) четверть. Измеримость всех ритмических рисунков на уровне меры — четверти — столь же несомненный признак аддитивной ритмики. Однако слушание не глядя в ноты практически исключает восприятие равномерной ритмической пульсации, и в целом опять-таки преобладает парциальный принцип: слышны «катящиеся» без всякой мерности неопределенно текучие созвучия «вязи», то расширяющиеся, то сужающиеся, то чуть более быстрые, то чуть более медленные. Причем микроячейки каждого голоса причудливо отражаются друг в друге, прибавляя еще ритм микротематических повторений. В этом — суть нового понятия ритма.

Ведя речь о новых композиторских концепциях времени-ритма периода второго авангарда, нельзя обойти вниманием единственный в своем роде масштабный труд — трактат польского композитора Богуслава Шéффера «Введение в композицию» (1976)[71]. Для нас этот труд ценен не только тем, что автор попытался написать практический учебник современной композиции, собрав и обобщив максимальное количество композиторских техник 50 — 60-х годов. Существенно и симптоматично то, что первая глава трактата (самая большая по объему) называется «Ритм» и всецело посвящена именно временно́й организации музыки: в ней 25 параграфов и 223 примера (из 714)[72].

Ритм в Новой музыке, по мысли Шéффера, претендует на роль главного выразительного средства, а «фактор изменчивости» — фундаментальный и наиважнейший принцип современной композиции[73] — на его примере показать особенно удобно. Нерегулярности, асимметричности, иррациональности ритмических структур способствуют различные технические приемы.

Из области ритма:

— оперирование простыми и сложными ритмическими длительностями — чем сильнее длительность противоречит метру, тем она сложнее;

— оперирование длительностями, минимально удаленными друг от друга, например (в числовом представлении): 44, 45, 46.

Из области метра:

— противопоставление ритмических ячеек в многоголосной ткани (ритмический канон с чередованием одной крупной группы и мелких длительностей в каждом из голосов, так достигается комплементарность);

— диалектика непрерывного и пуантилистического (разбитого паузами) движения, как, например, в «Перекрестной игре» Штокхаузена, где в многоголосной фактуре непрерывная линия есть только в партии ударных, при этом спайкой движения является метр, «разбитый» использованием серийной техники;

— двузначность метра (фактическая полиметрия с полным равноправием метров);

— подчеркивание переменного метра постоянной сменой темпа, выраженной в обозначениях метронома (Булез, «Молоток без мастера», III часть, см. пример 2 в Главе 8);

— полиметрия — не только вертикальное, но и горизонтальное сочетание нескольких метров (например, величина такта неизменна, зато меняется количество долей внутри него при помощи особых видов ритмического деления);

— остановка времени: в партитуре проставляется «пустой» такт (отсутствуют даже паузы), снабженный ремаркой ad libitum (А. Клементи, «Sette scene», пример 67 трактата);

— мнимая остановка времени (Штокхаузен, «Перекрестная игра» — размер выписан, $^{6}/_{8}$, $^{9}/_{8}$, но отсутствует метрическая пульсация, мерной дроби ударных сопутствуют выдержанные звуки бас-кларнета и фортепиано, пример 70 трактата);

— использование неопределенных и изменяющихся ритмических групп, приблизительных длительностей;

— графическое изображение временных структур: количество звуков под ребром зависит от общих пропорций времени, видимые в записи пропорции — единственное средство, организующее время (Б. Шеффер, Струнный квартет, пример 77 трактата).

Перечисленные метрические приемы способствуют аметричности, к которой так стремится современная музыка. Но Шеффер считает метр слишком важной категорией, чтобы от нее отказаться: «Аметричность, хотя и обновляет понятие времени, но при этом губит динамические возможности музыки. Однако наличие метра как такового недостаточно, нужна игра с метрами»[74]. При этом метрическая сетка в записи еще не гарантирует наличие метрического ощущения в звуковом воплощении текста. Метр не должен быть настолько сложен, чтобы привести к самоотрицанию.

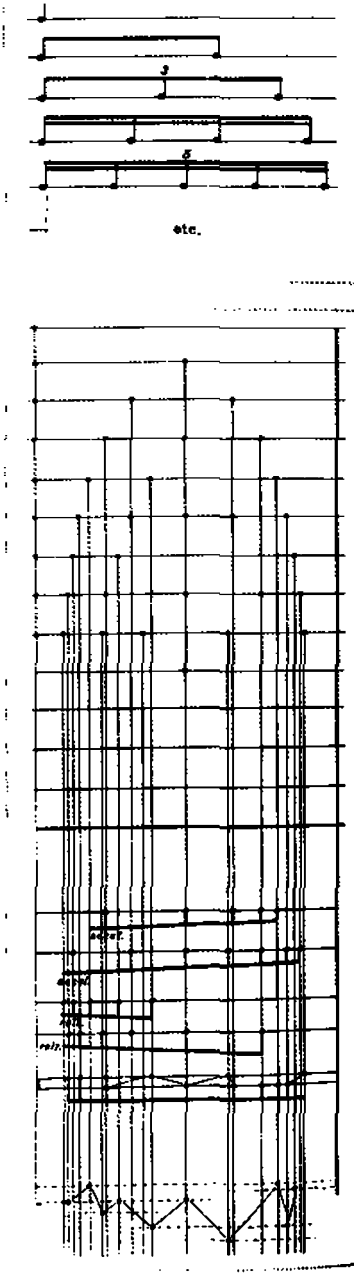
Добавим к аметрическим примерам Б. Шеффера еще один: Р. Хаубеншток-Рамати в мобиле для оркестра «Маленькая ночная музыка» (1958) предложил свой вариант художественного освоения этой проблемы — идею «пропорциональных

метров». Следующая диаграмма иллюстрирует происхождение и принцип графического изображения пропорциональных метров и может служить способом для сравнения их характеристик с традиционной нотацией.

Традиционная нотация (верхн. рис.): действительная для всего целого общая единица длительности; унифицированная артикуляция меньших длительностей только внутри этой в целом действительной длительности. Эффект: регулярное, моторное, константное и «одноголосное» движение.

Нотация пропорциональных метров (нижн. рис.): нет генеральной длительности, общей единицы измерения; возможность одного или нескольких слоев артикуляции разнообразных длительностей (например $^{1}/_{8} + {}^{1}/_{3} + {}^{1}/_{5} + {}^{2}/_{7} + {}^{3}/_{11}$); свободная диспозиция акцентов. Эффект: переменное, спонтанно свободное и «многоголосное движение».

Отметим, что свободная ритмика может быть записана как строгая, но при этом настолько усложнена, что фактически исполняется свободно — как искусственно высчитанная «несчитанность». Такие приемы встречаются в сонорной музыке: каждый голос внутри сонорной массы выписывается абсолютно строго, однако суммарно ритмика оказывается свободной, так как слух не в состоянии охватить ритмические пропорции в сонорном матери-



5. Р. Хаубеншток-Рамати
«Маленькая ночная музыка»

але. Не следует опасаться и того, что слишком ритмически и метрически сложные произведения не могут быть реализованы с абсолютной точностью. В Новейшей музыке важен сам импульс к новым действиям в области «артикуляции времени».

4. Очарованные Числом

Время измеряется числом. А оно, как носитель смысла, является важнейшим способом организации ритма. Новая временна́я организация музыки связана таким естественным образом с использованием разного рода числовых величин, выстраивающихся в определенные последовательности.

Одна из распространенных техник музыкальной композиции XX века основана на цитировании чужой музыки; все заимствования подобного рода находятся в звуковысотном измерении — это мелодия и гармония. Подобное цитирование можно усмотреть и в ином параметре — в отношении временны́х структур. Но это не столько цитата чужой темы в обычном смысле, сколько использование некоей ритмической *фигуры* или *формулы* (наподобие того, как в эпоху барокко во всеобщем пользовании были интонационные фигуры passus duriusculus, или символ креста, или асценсия — образ восхождения). Здесь имеется в виду применение определяющего пропорции формы ритма как цитаты, то есть ряды величин цитируются как особые тематические блоки, а своеобразной цитируемой темой оказывается не ряд высот, а *ряд чисел* (ритмов, прогрессий).

Ритмические ряды — обобщающая часть массива новой теории, касающейся времени и ритма. Далее предлагается систематическое изложение ритмических рядов, становящихся основой современной музыкальной композиции, с некоторыми примерами.

Ригмические ряды

1. *Арифметический ряд* — равенство разностей, где все измеряется исходной единицей (в частности — принцип *микродольного метра*):

1 2 3 4 5 6 7 <...>
2 4 6 8 10 12 14 <...> (и т. п.)

Ч. Айвз, Второй струнный квартет, II часть: 12-тоновая тема фугато (с т. 66) изложена в виде прогрессии с выписанным убыстрением: 1 четверть, 2 восьмых, 3 триоли, 4 шестнадцатых, 5 квинтолей, 6 секстолей[75].

Б. Блахер, «Орнаменты», этюды № 1, 2.

Примеры также у Стравинского, Мессиана, Штокхаузена, Денисова.

2. Геометрический ряд — равенство отношений (ряд исключительного значения, где действует самое сильное число — 2, первое после равной себе единицы),

1 2 4 8 16 32 64 <...>

1 3 9 27 81 <...> и т. п.

- Принцип классической системы длительностей (бинарное, тернарное деление);
- Метрический принцип песенной формы (экстраполяция: 1 → 2 → 4 → 8 [→ 16]);
- Продлением бинарности длительностей до крайних пределов временны́х величин, воспринимаемых слухом как единицы ритма, является концепция *длинооктав* Штокхаузена (см. выше раздел 3.5).

3. Гармонический ряд — равенство отношений между разностями и крайними членами[76]:

1/1 1/2 1/3 1/4 1/5 1/6 1/7 <...>

то есть в целых, а не дробных числах (через общий знаменатель):

6 3 2, 6 4 3, <...> 15 12 10 <...>

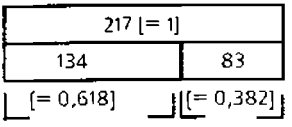
В отношении ритма это означает разделение определенных ритмических величин (например, целой ноты) последовательно на числа арифметического ряда — на 2, 3, 4, 5, 6 и т. д.

Образцы — в сериальных композициях; в перемешанном порядке гармонический ряд встречается, например, в «Группах» Штокхаузена[77]. В его статье «...как течет время...» находится теоретическое обоснование применения гармонического ряда в современной музыке. Штокхаузен объединяет единицы высотного и временно́го параметров общим наименованием «гармонический спектр фаз», где микрофазы — это высо́ты, а макрофазы — дли́ны звука, и приводит таблицу гармонического деления целой ноты одновременно на 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11 и 12 частей[78].

4. Ряды золотого сечения — бо́льшая часть так относится к меньшей, как целое к большей:

$$0,618 : 0,382 \approx 1$$

Тенденция динамичной музыкальной формы иметь кульминацию в точке золотого сечения. Примеры — в произведениях Губайдулиной («Теперь всегда снега», «Размышления о хорале Баха», Четвертый квартет и др.) в числах (один из вариантов):



5. Ряд Ератосфена («Ератосфеново решето») — последовательность простых чисел, делящихся только на единицу и на самих себя:

1 2 3 5 7 11 13 17 19 <...>

Обладает свойством (начиная с 5) не допускать простейшей симметрии структуры. Например, 7 ≠ (5+11):2.

Ряды простых чисел занимают важнейшее место в ритмической концепции Мессиана, наделявшего их божественной силой («божественное неделимо») и мистическим свойством составлять неразрывное единство [79].

Основа композиционной техники А. Виеру, использовавшего ряды простых чисел не только для длительностей и ритмических фигур, но и в ладообразовании: числа определяют величину интервала в полутонах между начальным и каждым последующим звуком (типа: $c - 1 - des$, $c - 2 - d$, $c - 3 - es$, $c - 5 - f$, $c - 7 - g$, $c - 11 - h$) или же отмеряют расстояние между соседними ступенями ($c - 1 - des - 2 - es - 3 - ges - 5 - ces - 7 - ges$). Примеры: Концерт для скрипки с оркестром, пьеса «Crible d'Eratosthéne» («Ератосфеново решето») для скрипки, альта, виолончели, кларнета и фортепиано.

6. Ряд Фибоначчи (РФ) — каждое последующее число ряда — сумма двух предыдущих:

1 1 2 3 5 8 13 21 <...>

Блахер, «Орнаменты», этюд № 6 («суммарный ряд» определяет количество восьмых в такте: 2, 3, 5, 8, 13, 8, 5, 3, 2).

Штокхаузен, Фортепианные пьесы III (количество звуков в группах и их диапазон) и IX (длина тактов и количество звуковых взятий в такте); «Adieu» (метр); «Plus — Minus» (величина интервалов в полутонах).

Ноно, «Il canto sospeso», «Incontri».

Губайдулина, «В начале был ритм» (количество звуков во фразах, длины разделов формы), «Слышу...Умолкло...» (пропорции частей), «Теперь всегда снега» (ритм формы).

7. Ряд Люка́ (построен по принципу РФ с пропуском второго и третьего его элементов, то есть «единицы» и «двойки», соответственно ряд начинается «с разрывом»: 1...3 = 4 и т. д.):

1 3 4 7 11 18 29 <...>

Примеры — в произведениях Губайдулиной («...Сегодня утром, перед самым пробуждением...», Четвертый квартет, вместе с рядом Фибоначчи).

8. Евангельские числа (построен по принципу РФ[80])

2 5 7 12 19 31 50 <...>

Губайдулина, «Страсти по Иоанну»

9. Баховские ряды (или: баховские числа)[81]:

9.1. (по принципу РФ)

— 1 4 5 9 14 23 37 60 <...>

9.2. («баховский» натуральный)

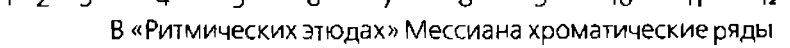
— 9 14 23 32 37 41 51 73 88 114 187

9.3. (губайдулинский)

— 9 32 41 73 114 187

23 14 37 51 88

10. Хроматический ряд длительностей (термин Мессиана) — последовательное прибавление или изъятие величины самой краткой длительности ряда, то есть каждая следующая длительность такой «гаммы» больше предыдущей на наименьшую ритмическую единицу (в данном случае — шестнадцатую):

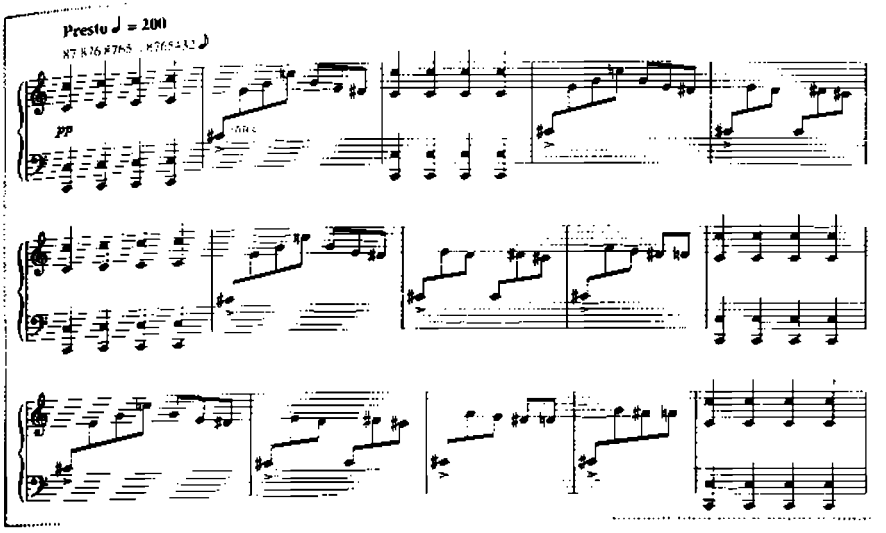


1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

В «Ритмических этюдах» Мессиана хроматические ряды из 12 длительностей: «Огненный остров 2» (от шестнадцатой до половинной с точкой), из 24 длительностей, образованный тремя двенадцатичленными группами: «Лад длительностей и интенсивностей», «Огненный Остров 1» (от тридцатьвторой до целой с точкой)[82]. Использован в «Структурах I» Булеза.

11. Сериальные ряды, при использовании сериальной техники композиции (с рядами более чем одного параметра; например, высотного и ритмического).

Ноно, «Il canto sospeso», II часть — основной ритмический ряд симметричен по числителям, идущим по ряду Фибоначчи, в знаменателе — арифметический ряд с перестановками и повторами.

Шнитке, Второй скрипичный концерт: ритмическая серия из 12 неповторяющихся длительностей — 7, 8, 6, 5, 9, 4,

Б. Б. Блахер
«Орнаменты», Этюд № 7

3, 10, 2, 1, 11, 12 (в восьмых) — производна от звуковысотной серии (этот и пред. пример см. в 4-м разделе Главы 10).

Денисов, «Плачи», VI часть, свободно сочиненный ряд длительностей, не выведенный из высотной серии: 1, 2, 7, 11, 10, 3, 8, 4, 5, 6, 9, 12 (в восьмых)[83].

12. Индивидуальные ряды — ритмические ряды, подбираемые либо сочиняемые композитором индивидуально для данного опуса. Очевидно, что эта область ритмотворчества — самая богатая художественными открытиями.

Борис Блахер — композитор, не одно десятилетие разрабатывавший технику, основанную на индивидуальных ритмических рядах[84]. Первое сочинение в изобретенной им технике *вариабельных метров* — «Орнаменты», семь этюдов на вариабельные метры (1950). Каждый раз разное асимметричное чередование тактов — основа техники этого семичастного фортепианного цикла. Индивидуальные ряды возникают здесь преимущественно на основе комбинаторных преобразований арифметического ряда (числа означают количество восьмых в такте):

№ 3 — арифметический ряд с частичной ротацией (2 3 4, 3 4 5, 4 5 6...),

№ 4 — арифметический ряд с полной ротацией (4 5 3 2, 5 3 2 4, 3 2 4 5...),

№ 6 — 24 пермутации четырех чисел 3 4 5 6,

№ 7 — ряды с постоянно повторяющимися группами, с постепенным добавлением меньших или больших чисел (8 7, 8 7 6, 8 7 6 5, 8 7 6 5 4 3 2...). (См. пример 6).

Во всех этюдах — ракоходные репризы, то есть все ряды построены как восходящие и убывающие прогрессии групп звуков. Такой вид техники, по терминологии Блахера, основывается на «принципе арки»: 2 3 4 5 6 7 8 9 8 7 6 5 4 3 2. Другой вид композитор назвал «скользящим рядом» (gleitenden Reihe). Он использован, к примеру, в репризе Второго фортепианного концерта (1952): с т. 218 ряд 2 3 4 5 6 8 пополняется постепенно, каждый раз начинаясь заново (своего рода «накопительное» повторение). В названном примере применен еще один любопытный прием числовой комбинаторики: дойдя до окончания прогрессии, композитор начинает повторять ее звенья таким образом, что количество этих повторений равно самому повторяемому числу. Повторение при этом происходит с конца прогрессии — от «восьмерки». Получается — 8 «восьмерок», 6 «шестерок», 5 «пятерок», 4 «четверки», 3 «тройки», 2 «двойки». Асимметрия в полном расцвете:

2 3
2 3 4
2 3 4 5
2 3 4 5 6
2 3 4 5 6 8
2 3 4 5 6 8 8
. . . . . .
2 3 4 5 6 6 8 8 8
2 3 4 5 5 6 6 6 8 8 8 8
2 3 4 4 5 5 5 6 6 6 6 8 8 8 8 8 8
2 3 3 4 4 4 5 5 5 5 6 6 6 6 6 6 8 8 8 8 8 8 8 8

Другие примеры:

Мессиан, «Хронохромия» — индивидуальный 32-элементный ряд, возникший из хроматического ряда длительностей; третий из «Ритмических этюдов» («Ритмические невмы»): «ритм тройной линией» — ряд из 15 чисел, разделенных на 5 групп (по 3 элемента в группе), составленный методом «каждый пятый»: 1, 6, 11 — 2, 7, 12 — 3, 8, 13 — 4, 9, 14 — 5, 10, 15.

Пярт, Вторая симфония: использованы 2 ритмические серии, первая — простой арифметический ряд от 1 до 12, вторая — производная от этого ряда путем перестановок звуков от краев к центру; ряд сворачивается, как клубок[85]:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
1	12	2	11	3	10	4	9	5	8	6	7

Наконец, поистине парадоксальный вид –

13. Иррациональные, свободные, или ряды «circa»-ритмов (лат. circa – приблизительно), не имеющие общего метрического знаменателя, микродоли, не высчитанные точно и пропорционально (свободный метр).

Используются в музыке Кейджа, Ксенакиса, Булеза, Пендерецкого, Денисова, Б. Фернехоу (см. ритмические схемы в Главе 16). До крайности доведены иррациональные длительности в «хроматической гамме темпов» Штокхаузена, в его «Мерах времени» (например, четверть в составе триоли, залигованной с четвертью в составе квинтоли). Изобретение С. Слонимского – «ритмоневмы» – относительные длительности без штилей («Польские строфы», «Антифоны», «Диалоги»).

С точки зрения теории музыки числа и пропорции, реально звучащие в ритме, гармонии, форме, тембре, всегда были субстратом художественной красоты. Но сами по себе, как категории, числа – вне пространства и вне времени. В этом их метафизичность.

Музыкальное творчество, связанное с новейшими концепциями времени и ритма, обрисованными в этой главе, удаляясь от традиционных форм, идет в потайные метафизические глубины своей природы. В музыке, как искусстве не только звуков, но и времени, метафизическая категория числа просвечивает сквозь звуковую структуру композиции. Устанавливая новую временну́ю основу музыки, композиторы непосредственно имеют дело со временем как таковым. И числовые ряды, суммированные в последнем разделе этой главы, суть оперирование материалом времени – числами.

Несмотря на крайности ряда концепций времени, некоторые из них удивительным образом, через голову огромной толщи исторических периодов, перекликаются с древнейшими представлениями о мире. Перекидывая мостик на 2500 лет назад, мы обнаруживаем истоки многих новаций авангарда... в греческой «мусикии», предусматривавшей триединство мелодии (*музыкального начала*), *стиха и телодвижения*[86]. Как здесь не вспомнить про молчащую музыку и музыку жестов. Да и глубинные основы многочисленных числовых структур современной композиции также находятся в древнем представлении о музыке как математической науке. Ощущая это, Пьер Булез, к примеру, призывал вернуться к более старой практике, где видна ценность ритмических структур, к тому времени, когда музыка была не только искусством, но и нау-

кой. Вспомним и Яниса Ксенакиса, который как-то обронил: «В консерватории необходимо изучать математику». Так оказывается, что некоторые новейшие крайности авангарда не столь далеко ушли от прежних времен.

В условиях Новейшей музыки наших дней, когда следование композиционному канону не актуально и когда форма создается всегда заново, композитор берет на себя роль создателя первомодели творчества. Он проходит путь от предкомпозиционной фигурности числа во времени (по образному выражению А. Ф. Лосева, концепция которого могла бы стать философской подосновой многих новаторств) к общим принципам музыкальной композиции, облекая таинственные числовые соотношения в чувственно ощущаемую плоть звуковой структуры.

Заключая главу о музыкальном времени, уместно вспомнить красивую метафорическую картину, нарисованную в конце 80-х годов Софией Губайдулиной. Смену музыкально-исторических периодов она уподобила их естественному природному круговороту: дерево растет, зацветает, а затем его плоды созревают и падают на землю, образуя новый корень и давая начало новому природному циклу. Таких циклов три. Различные элементы музыкального языка — гармония, мелодия, ритм — соответствуют частям дерева: один из них становится корнем (сущностью), другой — стволом, третий — листьями и плодами. В первом периоде музыкальной истории (линеарном) корень дерева — это линия, а листьями является гармония. Корень второго периода (гомофонного) — гармония, листья — ритм. Далее листья вновь падают на землю, образуя новый корень — ритм, ствол — это гармония, листья — мелодия. Путь ритма через эти три периода выглядит как подъем по стволу до вершины и падение в первооснову[87]. Так, пройдя через множество художественно-творческих перипетий XX столетия, к известной фразе «В начале был ритм» можно было бы симметрично добавить: «В конце (тоже) был ритм...»

Современные представления и концепции времени широки: они распространяются от всеобъемлющего до узкотехнического, от Времени вечного, божественного, не зависящего от рук человеческих, до совершенно конкретного времени-материала, который можно остановить, перевернуть, сжать, растянуть, буквально «пощупать» руками. Время может свернуться в комочек, а может и выйти из берегов.

Феномен времени XX века в разных аспектах — художественно-техническом, эстетическом, культурологическом —

неисчерпаем. Перемены прошедшего столетия открыли новые русла дальнейшего движения искусства. Tempus novum переходит в Tempus novissimum.

1 Из наиболее существенных работ последних лет выделим две: книгу Дж. Коамера «Время музыки» (*Kramer J.* Time of Music. N.-Y., 1988) и докторскую диссертацию Т. Цареградской «Время и ритм в музыке второй половины XX века (О. Мессиан, П. Булез, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис)» (М., 2002).

2 По образному определению Ю. Холопова.

3 По аналогии со свободой диссонанса – одной из трех основных закономерностей современной гармонии, сформулированных Ю. Холоповым.

4 «Stimmung», по определению Штокхаузена, представляет тип процесс-композиции, не имеющей ограничений по времени. Минимальное звучание — около часа.

5 Термин Ю. Холопова (от лат. dimensio – измерение).

6 Об этих и некоторых других новых способах ритмической организации см. работы *В. Холоповой*: Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М., 1971; Ритмические новации // Русская музыка и XX век. М., 1997.

7 Циммерман вообще проявлял большой интерес к проблемам времени и возможностям его модификации – сжатию и образованию временных сгустков с максимальной концентрацией музыкальных событий (ранний пример – балет «Алагоана», 1940–1943), растягиванию. Циммермановская философия времени частично отражена в его статье «Интервал и время» (1956), а также в композиции 1963 года «Tempus loquendi...» («Время говорить...»). См.: Zeitphilosophie und Klanggestalt. Untersuchungen zum Werk Bernd Alois Zimmermanns. Mainz, 1986.

8 *Холопова В., Холопов Ю.* Антон Веберн. М., 1984. С. 165.

9 Такой процесс Ф. Гласс назвал «колесами внутри колес» («wheels inside wheels»). См. также Главу 15.

10 Крайний пример на грани абсурда – проект-сочинение англичанина Джема Файнера (р. 1955) под названием «Longplayer», рассчитанное на... тысячелетие; эта музыкальная композиция, по замыслу ее автора, при помощи постоянно генерируемой компьютером программы без остановок и повторений уже играется с 1 января 2000 года и рассчитана до 31 декабря 2999-го (!). «Longplayer» непрерывно транслируется в интернете в формате QuickTime.

11 Мономерность — термин В. Холоповой.

12 Соединение такого «отпущенного времени» с его строгой метризацией может стать особой композиционной идеей. Так, В. Холопова называет важной нотацией творчества Губайдулиной и Денисова «функциональный контраст двух состояний музыкального времени – строгого (metrum) и свободного (senza metrum)». См.: *Холопова В.* Ритмические новации // Русская музыка и XX век. С. 587.

13 В аннотации к квартету Штокхаузен рассказывает, что 45 лет не писал симфоний, сонат, концертов, а тут вдруг представил себе четырех струнников в четырех вертолетах, играющих в воздухе.

14 Цит. по: *Цареградская Т.* Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана. М., 2002. С. 41–42. Над традиционным определением музыки подшучивал и Булез, предлагая понимать паузу не как отсутствие звука, а как внутренний фактор ритма (*Boulez P.* Notes of an Apprenticeship. N.-Y., 1968. P. 163). Согласно меткому определению А. Лосева, «ритм – это музыка без звука»

15 По словам Кейджа, он сочинял эту пьесу 2 года (передано Ю. Холоповым, присутствовавшим на встрече с композитором в Ленинграде в 1988 году).

16 Пример указан Ю. Холоповым.

17 В театральной пьесе Штокхаузена «Originale» (1961) есть пауза в 2 минуты. При ее исполнении радиовещание было отключено: звукоинженеров инструктировали о необходимости выключать все оборудование, так как оно выходит из строя, если пауза продлится более 15 секунд (Karlheinz Stockhausen on Music. Lectures and Interviews compiled by Robin Maconie. London, 1989. P. 38).

18 См. об этом: *Ценова В.* Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. М., 2000. С. 25–26, 58–60, 127–129, 158–163.

19 Анализ Четвертого квартета см. в указанной выше кн. В. Ценовой.

20 В XIII части цикла Губайдулиной нет ни единого слова — только дефисы и аркообразные символы, графически сгруппированные так, что напоминают расположенную вертикально... рыбу. Как известно — «открывает щука рот, да не слышно, что поет».

21 *Лосев А.* Музыка как предмет логики // А. Ф. Лосев. Из ранних произведений. М., 1990. С. 313.

22 *Лосев А.* Итоги тысячелетнего развития. В 2-х книгах. М., 1992, 1994.

23 *Лосев А.* Музыка как предмет логики. С. 156–157.

24 Там же. С. 331.

25 Подробнее см.: *Холопов Ю.* Музыкально-теоретическая концепция А. Ф. Лосева. *Теория музыкального времени* // *Проблемы музыкальной теории*: Сб. науч. трудов МГДОПК им. Чайковского. М., 1991.

26 Метротектонизм — от греч. слов «метрон» — мера и «тектон» — строитель, создатель.

27 *Конюс Г.* Как исследует форму музыкальных организмов метротектонический метод. М., 1933. С. 7. Уподобление музыкальных форм «организмам *биологической природы*» придает концепции Конюса всеобщий, космический оттенок.

28 Там же. С. 10.

29 Приведем пример произведения, технически созданного именно метротектонически, хотя и не из двух половин. Фортепианная пьеса I Штокхаузена построена из шести равных по величине блоков. Причем «блок» здесь — *то, что составлено* из разнодлительных «групп» с величинами в пропорциях арифметической прогрессии (в четвертях) 1, 2, 3, 4, 5 и 6; в каждом блоке эти величины разбросаны в произвольном порядке (см. подробный анализ и пример в главе 10, раздел 5.1).

30 *Мессиан О.* Техника моего музыкального языка / Перевод и комментарии М. Чебуркиной, научная редакция Ю. Холопова. М., 1994.

31 *Мессиан О.* Трактат о ритме, цвете и орнитологии (фрагменты). Глава 1: Время, Глава 2: Ритм, Глава 4: Индийские ритмы / Перевод Т. Цареградской // *Цареградская Т.* Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана. М., 2002. В дальнейшем при ссылках на этот источник в тексте указывается только номер страницы.

32 В связи с этим Цареградская предлагает называть их «праритмами» или «перворитмами» творчества Мессиана (с. 129).

33 Такая точка зрения выглядит для нас несколько парадоксально. В качестве примеров «неритмической музыки» Мессиан называет Баха, Прокофьева, военные марши и даже джаз, а к «ритмической» относит только такую музыку, в которой нет квадратности и простых симметричных повторений.

34 Мессиан различает необратимые ритмы и необратимое время, присущее христианской культуре, в отличие от обратимого, восточного (согласно, в частности, индуистской философии).

35 Авторский анализ этой пьесы см. в указ. выше книге Т. Цареградской (с. 255–260).

36 «По определенному бинарному принципу (четные – нечетные, большие – малые, в прямом порядке – в обратном порядке) избираются небольшие фрагменты (не больше четырех чисел) и перемешиваются» (Цареградская, с. 319). Авторский анализ сочинения приведен на с. 286–316, а Таблица симметричных пермутаций — в Приложении (с. 366–374).

37 См.: *Цареградская Т.* Время и сим в творчестве Оливье Мессиана. С. 237–245.

38 См. текст: О. Мессиан в кн.: Слово композитора: Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 145. М., 2001. С. 61, 67.

39 Э. Лейбовиц утверждал, что отделить ритм от полифонии невозможно. Булез был не согласен с такой точкой зрения и в статье «Предложения» писал, что для тщательного анализа полифонии необходимо и возможно разделение ее элементов.

40 О Стравинском Г. Рождественский как-то сказал, что это композитор, «в жилах которого вместе с кровью течет ритм» (*Рождественский Г.* Дирижерская аппликатура. Л., 1974. С. 5).

41 Категория «разрыв» заменяет здесь другие способы членения — песенную симметрию легких и тяжелых тактов.

42 Употребление множественного числа по отношению к слову «пространство» Ю. Кон объясняет тем, что речь идет о каком-то подобии математическому пониманию этого термина. Под пространством в данном в случае понимаются звуковые строи, акустические системы. См.: *Кон Ю.* Пьер Булез как теоретик // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 4. М., 1983. С. 188.

43 Boulez on Music today / Translated by S. Bradshaw and R. R. Bennet. Cambridge, 1971. P. 86–88.

44 Другие возможные переводы: бороздчатые, засеченные. В оригинале использовано слово stries (*фр.*)

45 Единицей техники мультипликации, *используемой Булезом в области ритма*, является длительность в ее определенном числовом значении, а инструментом — постоянный или переменный *модуль*, то есть, по Булезу, «связь некоего периодического расстояния с периодичностью элементов или групп элементов, через которые это расстояние устанавливается». Другими словами — числовые модули *определяют отношения между исходным и производными* элементами мультипликации на разных уровнях временной организации.

46 Boulez on Music today. P. 88.

47 По предположению Цареградской, булезовское «сладкое время» — это ферматы и цезуры (авторефер. докт. дисс., с. 30–31).

48 Boulez on Music Today. P. 89.

49 *Второй пример указан в докторской диссертации* Т. Цареградской.

50 Детальному анализу «Весны священной» посвящена статья Булеза «Стравинский остается».

51 Цит. по: *Петрусева Н.* Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. М., 2002. С. 254.

52 Коротким длительностям в пропорсе соответствуют долгие в рисунке, и наоборот, средние длительности неизменны: триоль остается триолью, четверть становится восьмой, восьмая с точкой становится четвертью с точкой.

53 *Boulez P.* Orientations. Cambridge, 1986. P. 132–134.

54 Во втором цикле «Молоткa без мастера» это самая малая единица – шестнадцатая, в первом — самая большая четверть, залигованная с четвертью с точкой.

55 *Boulez P.* Notes of an Apprenticeship. N.-Y., 1968. P. 72.

56 Цит. по: *Кон Ю.* Пьер Булез как теоретик. С. 187.
57 *Stockhausen K.* ...wie die Zeit vergeht ... // Texte <...>. Bd. 1. Köln, 1963. S. 99.
58 Хорошая иллюстрация — слуховой эффект нижних звуков органа.
59 Свыше этого, как утверждает Штокхаузен, мы воспринимаем только яркость. Цит. по: Karlheinz Stockhausen on Music. Lectures and Interviews / Compiled by R. Maconie. London, 1989. P. 95.
60 Ibid. P. 94. В отличие от арифметического ряда, основанного на простой разности чисел (1 2 3 4), логарифм показывает степень, в которую возводится какое-то число.
61 *Холопов Ю.* К единому полю звука: «Nr. 2» Карлхайнца Штокхаузена // Музыкальное искусство XX века: Науч. труды МГК. Сб. 9. М., 1995. С. 135.
62 См. в связи с этим анализ Фортепианной пьесы I в Главе 10 (раздел 5.1).
63 *Stockhausen K.* Vier Kriterien der Elektronischen Musik // Texte <...>. Bd. 4. Köln, 1978. S. 360 и далее. Другие три критерия: декомпозиция (расщепление) звука, многослойная пространственная композиция, равенство звука и шума (см. также Главу 17).
64 Karlheinz Stockhausen on Music. P. 96.
65 Ibid. P. 98.
66 По красочному описанию композитора Й. Шиллингера, «представляется образ целостной гармонии вселенной, где различные небесные тела (кометы, звезды, планеты, сателлиты) сосуществуют в гармонии различных скоростей» (The Schillinger System of Musical Composition. N.-Y., 1946. P. 95; цит. по: *Maconie R.* The Works of Karlheinz Stockhausen. Oxford, 1990. P. 83).
67 Изложена в частности в статье «...wie die Zeit vergeht...» (1956).
68 Детализированная шкала темпов использована также Мессианом в «Хронохромии».
69 Karlheinz Stockhausen on Music. P. 100–101.
70 Агон — общественные игры в Древней Греции.
71 *Schäffer B.* Wstęp do kompozycji. Kraków, 1976.
72 так как трактат Б. Шеффера не переведен на русский язык, приводим полное содержание разделов главы «Ритм»:
1. Изменчивость — наиболее важный фактор в новой музыке; 2. Аналогия и изменчивость — возможность связи между этими факторами; 3. Элементарное исследование фактора изменчивости в музыке. В чем его основа?; 4. Дальнейшее исследование фактора изменчивости в музыке; 5. Ограничение несколькими коэффициентами; 6. Простые и сложные длительности; 7. Ритмические последовательности – от простых к наисложнейшим; 8. Работа композитора над ритмическими моделями; 9. Опасность иссякания движения; 10. Возможности новой трактовки музыки, написанной в простых метрах; 11. Возможности современного использования метра. Метрическая игра. Дальнейшее развитие метрических техник; 12. Метр сегодня; 13. Аметричная музыка; 14. Новые временные модели; 15. Сложность ритмических моделей; 16. Изменение и наложение метров или ритмов в рамках метра; 17. Ритмические усложнения; 18. Метрические усложнения; 19. Высотно-ритмические связи; 20. Результат повторения звуков на той же высоте; 21. Высотно-ритмические соотношения; 22. Соотношения динамики и ритмики; 23. Влияние новых ритмических образований на гармонию; 24. Ограничение композиции сферой ритмики, 25. «Артикуляция времени».
73 «Изменчивость очень естественно вытекает из единственного формального принципа, сохранившегося до наших дней, – из вариационности» (*Schäffer B.* Wstęp do kompozycji. P. 131). Как здесь не вспомнить Булеза: «Принцип развития и непрерывного обновления должен

безжалостно руководить современными композиторами» (из заключения статьи «Предложения»).

74 *Schäffer B.* Wstęp do kompozycji. P. 19.

75 Количество длительностей в теме (21) больше звуков серии (12), поэтому ритмический ряд не совпадает со звуковысотным, постепенно смещаясь вправо. такая техника предвосхищает сериальные опыты Мессиана (и одновременно напоминает технику talea – color). Квартет Айвза написан в 1907–1913 годах.

76 Ряды пропорций («средних») рассматриваются обычно на примере гоехчленов (крайние члены и средний). Например, «среднее арифметическое» значит средний член (2) между смежными крайними (1 и 3). То же с геометрическими и гармоническими рядами.

77 Интересную ритмическую конструкцию этого сочинения отметил Ставичский в «Диалогах» (см. с. 250–251).

78 *Stockhausen K.* ...wie die Zeit vergeht... // Texte <...>. Bd. 1. S. 107–108.

79 См.: *Цареградская Т.* Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана. С. 158–161.

80 Название ряда связано со Священным Писанием. Его главные четные числа появляются в Евангелии: Иисус накормил пять тысяч людей – было 5 хлебов и 2 рыбы, и 12 корзин осталось, при кормлении четырех тысяч людей было 7 хлебов, и 7 корзин осталось (Мф., 14:17–20; 15:34–37) – 2 5 7 12. Подробную характеристику рядов Фибоначчи, Люка и Евангельских чисел см. в книге: *Ценова В.* Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. глава II.

81 Подробнее см. в указ. книге В. Ценовой. С. 95–97.

82 Мессиан находит подобные ритмические хроматизмы в индийской ритмике — например, № 56 Дипака (каждая длительность повторяется дважды).

83 Другие примеры сериальных рядов см. в 4-м разделе Главы 10.

84 Свои ритмические идеи Блахер начал разрабатывать в конце 40-х годов, мысля их в качестве ритмической параллели шёнберговской додекафонной звуковысотной системе. Он — автор теоретических работ в этой области: «О вариабельной метрике» («Über variable Metrik») // Kontrapunkte. Bd. 2. Rodenkirchen 1958; «Время – неумолимая мера» («Die Zeit – das unbarmherzig Maß») // Musica 29, 1975.

85 Пример заимствован из ст.: *Сласов Б., Холопова В.* Ритмические прогрессии и серии // Проблемы музыкального ритма. М., 1978. С. 289. В этой же статье указан еще один любопытный образец индивидуального ритмического ряда – из II части Первой симфонии Пярта: он составлен из двух прогрессий — убывающей и возрастающей, вторая — расход первой:
8 5 4 3 2 1 1 2 3 4 6 8 (в восьмых).

86 Эти же истоки отмечены при рассмотрении современной гармонии (см. Главу 6).

87 Подробнее см.: *Ценова В.* числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. С. 14–16.

Глава VI

Гармония. Звуковысотная структура

1. Понятие гармонии в XX веке

XX век, начавшийся ошеломляющими новациями Дебюсси, Прокофьева, Стравинского, Веберна и пришедший на своем исходе к не менее впечатляющим явлениям композиторского творчества Кейджа, Булеза, Штокхаузена, Денисова, совершил огромный поворот в том, что́ именно подразумевается под понятием «гармония», представив миру очередную модификацию этого фундаментного музыкального термина.

Обращаясь к музыке ушедшего века, мы сталкиваемся иногда с такими явлениями, которые на первый взгляд (да и не только на первый) вообще словом «гармония» не охватываются. Где, например, гармония в музыке звучностей — сонорике? Как определять гармонию в «молчащей» музыке, где звуки отсутствуют вовсе?[1] Как оценивать с точки зрения гармонии электронную музыку, оперирующую суперсложными звуковыми спектрами и вроде бы не рассчитанную на какую-либо собственно звуковысотную структуру?

Эти и подобные вопросы — очевидные свидетельства того, что само *ощущение гармонии* в XX веке радикально изменилось и, нужно признать, продолжает меняться. Разумеется, изменения не происходят в один момент; они были подготовлены множеством разнопорядковых явлений — психологических, эстетических, социальных, и, конечно же, собственно музыкальных (в частности, новыми техниками романтической гармонии).

С точки зрения музыкальной истории современное понятие гармонии представляет новое воплощение развертывающегося во времени *коренного смысла* «гармонии» — эстетически удовлетворяющего согласия звуков (подразумевается согласие по высоте). В конкретно-структурном отношении гармония-благозвучие когда-то говорила о горизонтальной цельности согласных звуков — о чисто монодическом древнегречес-

ком ладе. Далее понятие гармонии как своеобразной «приятности» при сочетании высоких и низких звуков раздвоилось: помимо согласия по горизонтали закрепилось в общественном сознании и согласие по вертикали. В эпоху Нового времени Рамо ввел определение гармонии как аккордовой системы.

Новая интонация музыки XX века, возобладавшая в процессе великого «интонационного кризиса» (Асафьев) рубежа XIX–XX веков, внесла очередную поправку в понятие гармонии, устранив доминирование вертикально-аккордового момента. Если в XVIII–XIX веках лад в самом деле базировался на гомофонной аккордово-функциональной концепции, то в XX веке совершенно закономерно получили широкое распространение модальность, серийность, двенадцатитоновость, микрохроматика, алеаторика, новая полифония – техники, принципиально не исходящие из категории аккорда и тонально-аккордовой системы. В результате к музыке XX века в целом не применимо традиционное определение гармонии как «науки об аккордах и их связях».

Так как первоначальное и определяющее значение термина – философско-эстетическое, а не музыкально-техническое, то при всех переменах предмета гармонии композиционно-техническое истолкование понятия не заслоняло эстетической трактовки. Композиционно-техническое было как бы звуковой реализацией эстетического. Достижение «гармоничности» музыкальных звукосочетаний означает не только выполнение правил искусства, но также осуществление с помощью этих правил самóй музыки как конечной цели.

Несмотря на все диссонансы, алеаторику, использование звуков без определенной высоты и даже несмотря на отсутствие подчас самого текста произведения как точно фиксированной звуковой структуры, конечные целевые эстетические классы наиболее общего порядка в Новейшей музыке в целом не исчезли, а в большинстве случаев даже и не преобразовались сколько-нибудь существенно. И множество современных произведений, сколь бы ни изменилось в наше время понятие музыкальной красоты, создаются как прекрасное, совершенное творение, компонируемое как определенный порядок в звуках различной высоты, что не обнаруживает принципиальной смысловой противоположности к созданию сочинений классиками на основе гармонии в собственном эстетическом и техническом понимании этого термина. Таким образом, понятие гармонии по меньшей мере в одном – эстетическом – отношении продолжает жить в современной музыке – как порядок в звуках по высоте. И притом гармония – та-

кой термин, который возник отнюдь не вместе с той техникой композиции, за которой он закреплен в качестве школьно-технической дисциплины, и в качестве важной философско-эстетической категории имеет возможность пережить отдельные частные свои музыкально-технические конкретизации.

Если мыслить категориями старого учения, то ситуацию XX века следует определить так: *гармония диссонанса*. Но эта формулировка скрывает в себе противоречие: гармония предполагает согласие звуков, а диссонанс — несогласие. Неточность происходит от неприменимости исчерпавшей себя точки зрения, делящей звучания на эстетически оптимальные (консонансы) и противоположные им (диссонансы). Возникший еще в античной Греции дуализм объективно-научного и субъективно-художественного подхода к оценке консонанса и диссонанса[2] никогда не предполагал, однако, сколько-нибудь заметного расхождения в том, что́ именно относилось к тому и другому; оба подхода всегда были лишь двумя методами мышления, двумя объяснениями, но объяснениями одного и того же факта. Нет никакой причины менять сам факт в зависимости от способов его интерпретации и в отношении современной нам музыки. И если наше ухо принимает секунды, септимы и микроинтервалы в качестве вполне оптимальных звучаний (пусть и иного характера, возможно, более напряженного), то, следовательно, оно эстетически трактует их как консонансы. Поэтому приведенную выше формулировку можно изложить иначе: *гармония новых консонансов*.

В действительности же оперирование сплошь одними диссонансами нивелирует качественную противоположность созвучий и вместе с этим сами категории консонанса и диссонанса, заменяя их количественной дифференциацией *сонансов*[3]. Поскольку различие в сонантности[4] не устраняется, а абсолютность прежнего подчинения диссонансов септим, секунд и тритонов в гармонии XX века больше не существует, то на месте дихотомии «консонанс — диссонанс» устанавливается многочленная градация сонантности, то есть многоступенное распределение гармонического напряжения в созвучиях, начиная с абсолютного нуля унисона и кончая обжигающей резкостью полутонового кластера.

Отсюда совершенно новый режим высотных отношений, резко смещающий привычные соответствия между звуковыми связями и способами их восприятия. Прежней системы связей не оказывается вовсе, а на ее месте обнаруживается новое явление, обладающее собственной внутренней организованностью. Естественно, что это явление, по своей важности

сравнимое с гармонией в старой музыке, требует и нового понятия, функционально замещающего традиционную «гармонию». Чтобы охватить «приятную слаженность» музыкальных звуков во всех техниках композиции XX столетия, современное определение гармонии должно предусматривать эстетически удовлетворяющее *«согласие» между звуками по высоте*, то есть *звуковысотную организацию музыки*. С учетом же остающихся от прошлой эпохи более детализированных делений понятия оправданно и более узкое, специальное его толкование — гармония как звуковысотная структура многоголосной музыки.

Так, на уровне системных категорий термины «лад» (относится преимущественно к мелодико-звукорядному воплощению «порядка» и «согласия» между звуками) и «гармония» (относится, соответственно, к многоголосно-аккордовому воплощению) постепенно замещаются понятием «структура», которое с равной легкостью применимо как к горизонтали и вертикали, так и ко всем «диагональным» объединениям[5]. Таким образом, одно из самых важных логических понятий современной музыки — *высотная структура* — обнаруживает генетическую преемственность с прежними категориями, что выражается во включении их значений (как частных случаев) в его смысловой комплекс, а музыкальная практика XX столетия прибавляет третий термин к тем двум, которые исторически уже обозначали систему высотных связей.

Итак:

лад → гармония → звуковысотная структура.

2. Общие законы гармонии XX века

Для каждой крупной музыкально-исторической эпохи возможно сформулировать такие закономерности, совокупность которых характеризует специфические признаки интонационной системы. В эпоху Возрождения к таковым относится зависимость структуры от церковного лада-модуса. В эпоху Нового времени это — известные законы тонально-функционального лада. Есть аналогичные основы и в гармонии XX века.

В каком смысле говорим мы о гармонии, сказано выше. Но слово «*общие*» обязывает нас к охвату *всего круга* художественных явлений, в том числе и еще только становящихся, относительно которых история пока не вынесла своих сколько-нибудь определенных оценок. «Общие основы» должно

находить в произведениях совершенно непохожих авторов: Прокофьева и Веберна, Щедрина и Штокхаузена, Денисова и Буцко, Берга и Мессиана, Шостаковича и Лигети. Возможно ли это вообще? Несомненно, да. Надежным критерием здесь служит общеизвестное обстоятельство: воспринимая даже незнакомое нам сочинение какого-либо из наших современников, мы всегда безошибочно определяем, что исполняют *музыку XX века*. Значит — есть такое свойство музыки в целом, по которому всегда легко установить ее принадлежность Новейшему времени. Есть такое свойство и в гармонии. А раз оно имеется, то дело лишь за тем, чтобы его сформулировать.

В наиболее общем виде предпосылка гармонических новаций может быть сведена к *новому ощущению красоты сочетаний звуков*. Созвучия и последования, которые прежде относились к нетерпимым для слуха, допустимым только при строжайших ограничениях, стали казаться эстетически привлекательными — и чем дальше, тем больше. Музыка, отражающая новое состояние человеческого сознания, потребовала и новой свободы.

Субъективное ощущение новой гармонии имеет свои теоретические и технические аспекты. Теоретически новая гармония есть позитивность *более сложных звуковысотных отношений*, иначе говоря, бывших диссонансов (как в XIV веке в разряд консонансов переходили терции и сексты, как в XVII веке автономно-диссонантными аккордами стали бывшие сочетания консонирующих интервалов с диссонансами линеарного происхождения — доминантсептаккорд и субдоминанта с секстой). Переход на ступень большей сложности касается и гармонической вертикали, и гармонической (ладовой) горизонтали, и гармонических значений (функций). Отсюда — *три закона гармонии* XX века, регулирующие основные измерения музыки. Прежде всего это вертикаль (одновременные созвучия), горизонталь (разновременные созвучия) и система как целое.

1) Закон для одновременных созвучий — *свободное применение диссонанса* — в эстетическом плане означает, что диссонирующие сочетания ценятся как таковые за индивидуально свойственный каждому из них эффект звучания, а не в качестве средства оттенения или подготовки консонанса, как это было во все предшествующие эпохи. Отсюда музыкально-психологическая перемена: сосредоточение на диссонантном звучании как на оптимальном, сущностном, как на носителе гармонического действия. Технически свобода диссонанса есть освобождение его от обязанности непременного и немедленного разрешения в консонанс.

Закономерное следствие свободы диссонанса — образование новой аккордики. Ее новизна в том, что возможно применение практически *любого звукосочетания* как самостоятельного созвучия.

Всю область современной гармонической вертикали можно охватить следующими четырьмя классами:

1) *(моно)аккорды* как самостоятельные созвучия;

2) *полиаккорды* как одновременные сочетания моноаккордов;

3) *соноры*, в которых краска звучания преобладает над различимостью отдельных звуков и интервалов;

4) *полифонические созвучия*, когда, наоборот, звучание отдельных частей вертикали — линий, пластов, отдельных звуков — преобладает над целостным звучанием, которое может вообще не образовываться.

2. Закон для созвучий в последовании — *принципиальная двенадцатиступенность высотной системы*, пришедшая на смену казавшейся абсолютно незыблемой семиступенности. Современный композитор ощущает принципиальную возможность самостоятельного основного тона на каждой из двенадцати ступеней хроматической гаммы. Одновременно с равноправным включением в понятие гармонии и вертикальных, и горизонтальных связей в музыке XX века произошло распространение двенадцатиступенности и на аккордо-гармонические, и на ладомелодические элементы и структуры. Отсюда открылись пути и к современной новой тональности, существенно отличающейся от классико-романтической, и к современным горизонтально-мелодическим техникам — новой модальности, хроматической модальности, серийности. Утрата монополии мажора и минора сопровождается взрывообразным распространением всевозможных мелодических звукорядов, какие только можно «нарезать» из комплекта двенадцати звуков октавы: начиная с олиготоник (трех-, четырех-, пятиступенных звукорядов) вплоть до систематического использования 12-тоновых звукорядов, рядов, серий.

Первые два закона охватывают наиболее общие особенности гармонического материала современной музыки — по вертикали и по горизонтали. Однако то и другое есть низший уровень гармонических явлений. Главный, более высокий уровень состоит не в самих законах материала, а в связанных с ними *законах структуры*. Последние как раз и раскрывают то закономерное, что действует в каждой индивидуализированной системе, и приводят к формулированию третьего положения.

3. Естественно, коренное интонационное обновление элементов гармонии (вертикальных созвучий и горизонтальных звуковых групп) означает и столь же радикальное изменение прежней *системы гармонической функциональности* как носителя смыслового начала в этой области. Если в европейской музыке XVII–XIX веков гармоническая функциональность была единообразной, определяемой фундаментальной триадой S–T–D в тональном мажорно-минорном ладу, то вслед за развитием особых состояний позднеромантической тональности, возрастанием роли модальности, за тенденцией к особой ладогармонической выразительности в XIX веке, XX столетие ознаменовалось *индивидуализацией* тонально-гармонических структур.

По мере нарастающей индивидуализации гармонии, вызываемой все более дифференцированной образной выразительностью музыки, гармония становится все более *избирательной*. Композитор свободно выбирает те или иные ладомелодические или аккордо-мелодические комплексы в зависимости от индивидуального замысла данного сочинения. В условиях поразительной разнородности интонационного материала, естественно, не следует ожидать сколько-нибудь определенного единообразия и в системе функциональных значений элементов. Отсюда радикальные перемены в гармонической функциональности. Исключается возможность какого бы то ни было единообразия в системе конкретных значений, как это характерно для гармонии XVIII–XIX веков. Однако в каждом конкретном случае значения эти вполне определенны — в рамках *данной* системы.

Отсюда новая ситуация ладогармонической функциональности. Нет более единой фундаментальной системы, есть множество конкретных индивидуализированных систем, действующих в рамках отдельного произведения. Но возможно выделить несколько типов ладогармонической функциональности, таких, как расширенная тональность — мажорно-минорной основы, либо нейтрально-ладовой (смешанно-ладовой), различные виды модальности (натуральные лады, симметричные, те и другие — ладомелодической и аккордо-гармонической разновидности), серийность, сонорика и другие.

Поэтому вместо единой, действительной для всей музыки функциональной тональной системы следует теперь говорить о *едином принципе* гармонии XX века, который, по-разному воплощаясь в столь различном материале, порождает *конкретные* системы ладогармонической функциональности, действительные для каждого отдельного сочинения или груп-

пы сочинений. Тогда оказывается возможным сформулировать *общий принцип* гармонии XX века, сведя в единую систему все кажущееся совершенно безграничным многообразие функциональных типов, видов и случаев современной музыки.

3. Общий принцип гармонии XX века

Исходным пунктом для его выведения является отношение между интонационным материалом и формой его обработки. Компоненты, составляющие интонационный материал, выступают при этом в качестве *элементов* гармонии, разного рода их *повторность* создает предпосылку для *логической связи* между ними. Смысловое значение элемента гармонии в складывающейся таким образом системе отношений и есть его *функция*. Совокупность функциональных связей, конкретизированных в музыкальной интонационности, образует целостную *структуру*, которая воплощает гармонию звуков.

Чтобы быть общим, принцип гармонии XX века, имеющий дело с невероятно пестрым интонационным материалом, вынужденно оказывается стоящим вне всякой конкретности. Но из этого следует, что для своей применимости он должен еще иметь и этап конкретизации, когда его абстрактность наделяется категориями данной системы: по отношению к тональной музыке принцип становится тональным, к серийной — серийным, и т. д.

Общий принцип определяется так: *образование системы отношений на основе свойств целесообразно избранного центрального элемента (= ЦЭ)*. Принцип предусматривает все виды интонационного материала и формы его изложения: горизонтальную (звуки в последовательности), вертикальную (звуки в одновременности), смешанную «диагональную», стереофоническую (глубинную).

От общего принципа гармонии мы получаем и основы метода гармонического анализа музыки XX века. В соответствии с двумя сторонами общего принципа, абстрактной и конкретной, и исходящий от него метод анализа содержит эти два момента, реализующиеся как два этапа: исходный, когда у нас есть лишь абстрактная модель лада-структуры, и собственно аналитический, когда абстрактная модель становится конкретно структурной. В своем полном виде все это относится, конечно, прежде всего к трудным случаям, когда до начала анализа у нас нет сколько-нибудь полных представлений об интонационном материале и функциях его элементов[6].

4. Элементы системы

Обобщающая категория, которая охватывает звуковые единства-комплексы при любой форме изложения, может быть охарактеризована термином *группа*. Целесообразно избираемые композиторами однородные и разнородные группы (со своими свойствами, логическими и непосредственно экспрессивными качествами, зависящими в первую очередь от того или иного типа звукового материала) являются источниками и носителями преобразования, развития, движения. Каждая из таких групп, включенная во взаимодействие с другими и составляющая вместе со всеми прочими целостную высотную структуру, становится элементом общей системы как закономерной смысловой организации связей. Таким образом, музыкальная композиция представляет собой определенным путем упорядоченное множество элементов, находящихся в некоторой связи друг с другом[7].

Дифференциация отношений между элементами имеет в своей основе наипростейшее различение: *повторение* и *неповторение* звуков. Вступая в бесконечно многообразные пропорции смешения, это различие порождает развитые формы взаимоотношений между звуковыми элементами, их градацию, то есть установление в ряд однокачественных элементов по принципу убывания или нарастания какого-либо качества (в таком ряду переход от одного элемента к другому позволяет создать эффект развития). Дифференциация отношений часто обнаруживает одну и ту же закономерность, которая в обобщенной форме может быть выражена следующим образом: одна группа функционирует в качестве элемента, от которого исходит все построение высотной структуры. Этот элемент — *центральный*. Он является инвариантом, по образцу которого производится много других.

Центральный элемент (ЦЭ) вместе с одним или несколькими примыкающими к нему составляет *основную модель* высотной структуры, как бы гармоническое ядро сочинения или его части. Элементы, составляющие основную модель, могут называться *главными*[8]. Это как бы составной, расширенный ЦЭ. Взаимоотношения главных элементов (ГЭ) либо строятся по типу контрастного дополнения (О. Мессиан, третий из «Двадцати взглядов», основная модель — в т. 1-2), либо представляют собой первоначальное развитие ЦЭ и сложение его, вместе с повторениями, согласно избранному способу видоизменения. Свойством основной модели обладает обычно 12-тоновая серия в качестве ЦЭ в связи со своей многозвуч-

ностью. Она всегда состоит из нескольких структурных единиц: у А. Веберна, скажем, три четырехзвуковых группы или четыре трехзвуковых группы, а П. Булез в цикле «Молоток без мастера» избрал асимметричное членение 12-тоновой серии (2 + 4 + 2 + 1 + 3).

Группе основных элементов противопоставляются элементы *производные* и *контрастные*.

Вместо центрального может быть элемент исходный или начальный, весьма схожий с центральным по своей функции. Элементы могут быть не централизованными, а относительно равноправными. Комплекс элементов может быть и более полным и менее полным, сохраняя, однако, один признак — дифференциацию звуковых групп на элементы в определенном соотношении друг с другом.

Основополагающее значение среди всех названных функций имеет *центральный элемент*. Роль его в общей музыкально-логической системе вполне возможно уподобить значению тоники в классической тональности (или, точнее, тоника есть частный случай ЦЭ системы). И так же как тоника фокусирует в себе главнейшие технические и эстетические свойства мажорно-минорной системы, ЦЭ аналогичным образом концентрирует свойства новой системы мышления.

Принципиальное многообразие и разнородность материала отражается в таком же разнообразии структуры центрального элемента, выступающего в качестве фундамента сочинения, опорного сочетания, источника развития.

Некоторые типы ЦЭ:

- *однозвук*;
- *интервал* или интервальная группа (к примеру, во Второй симфонии В. Лютославского — *es-f-b*, ц. 1-2);
- *аккорд*;
- *звукоряд* (типа симметричных ладов О. Мессиана);
- *серия* (в любом серийном сочинении);
- *сонор* — звучность с различными выразительными оттенками и характерами, с учетом краски-тембра, вертикальной и горизонтальной звуковой плотности, регистра, громкостной динамики, интервалики, артикуляции, характера движения и других компонентов (в том числе и в электронной музыке);
- *многопараметровая формула* (суперформула в гепталогии К. Штокхаузена, см. раздел 5.3 в Главе 10).

Соответственно в различных гармонических системах центральные элементы имеют различный вид и название (см. таблицу на с. 132):

гармоническая система	ЦЭ =	образец записи
мажорно-минорная тональность:	тоническое трезвучие	b-moll
новая тональность:	центральный тон	in C
модальность:	пад, ряд	D^{mix}, Fis^{dim}
свободная гемитоника:	элемент, группа, ряд	p2.1.3, от звука *c*: *c-d-es-ges* (интервалы в полутонах)
серийная гемитоника:	серия	P*e-b*

Производные элементы (ПЭ) — это как бы вариации на ЦЭ, на его полный, частичный или, наоборот, расширенный вид. *Контрастный* же элемент (КЭ) обычно является следствием варьирования исходных элементов, переходящего границу сходства, либо внешнего сопоставления элементов, заключающих, однако, родство между собой. КЭ зависит от исходного элемента, так как контрастен именно к нему. Крайнее выражение внешнего контраста — стилистическое несоответствие элементов: например, во вступлении к балету Р. Щедрина «Анна Каренина» ЦЭ — тритон (*b–f*), КЭ — трезвучие обычной мажорно-минорной тональности f-moll, в которой звучит цитата из медленной части Второго квартета Чайковского.

В музыке последней трети XX столетия, когда возобладала тенденция к стилевому синтезу, ситуация с дифференциацией элементов системы несколько корректируется. Как быть с логической связностью в гармонии, если в композиции элементы принципиально не производны один от другого? Такие проблемы создает *гетерогенность* материала. В этом случае возникает несколько структурных пластов, и в каждом из них в отдельности устанавливается центральный комплекс и функциональная система. В композиции образуется несколько центральных элементов, различных по звуковому составу, и, соответственно, несколько систем, находящихся в сложном взаимодействии друг с другом. Далее на основе взаимоотношения разнородного материала логически выводится составная структура, как происходит, к примеру, в V части Реквиема Э. Денисова (1980), включающей в себя гармонический материал разного рода — от 12-тоновых комплексов и соноров до чисто тональных элементов с традиционной функциональностью. Соответственно выстраиваются и разные виды ЦЭ: 12-тоновый ряд с устоем *d* и трезвучие D-dur как тоника расширенной тональности мажоро-минорного типа (в арии сопрано). Образуется струк-

тура не с одним, а с двумя строительными элементами одновременно, где центром является не один простой элемент, а *элемент составной* (подобно тому, как в гармонии помимо аккордов могут использоваться и полиаккорды). Соответственно гармония воплощается не в виде единой структуры (моноструктуры), а в виде *полиструктуры*, столь же логически необходимой, как оказались необходимыми в гармонии единовременный тематический контраст, полиаккорды и полиладовость.

Итак, основные категории элементов:

центральный (инвариант системы),

главные (центральный вместе с одним или несколькими близкими к нему составляют основную модель лада),

производные и контрастные (побочные) элементы, имеющие ту или иную степень сходства и различия с главными.

Взаимодействие элементов и осуществление их функций (в особенности ПЭ и КЭ) оказывается возможным лишь при условии постоянного поддержания их связи между собой. При многообразии структур в звуковых группах велика опасность бессвязности. Отсюда — повышенное внимание к способам связи между элементами. Связь реализуется прежде всего на основе повторения — звуков, интервалов, групп, способов размещения элементов и т. д., а также на основе взаимодействия с невысотными параметрами (тембром, ритмом, числом голосов, динамикой).

Систематизируем некоторые важнейшие виды родства между элементами, выражаемого теми или иными приемами:

1) *Простое повторение* — самый элементарный способ связи (отсюда столь типичное для гармонии XX века остинато).

2) *Смещение*, повторение на другой высоте — почти столь же элементарный прием (сюда относится и типичный для гармонии XX века параллелизм).

3) *Обращение* относится к особым видам целостного повторения; в это понятие включаются не только перестановки звуков аккорда, но и изменения, дающие различные формы серии (ракоход, инверсию и ракоходную инверсию). Специфический признак обращения — сохранение целостности подразумеваемой звуковой структуры.

4) Разного рода *варьирование* — перестановка и смещение частей, частичная замена в составе группы, наслоение, деление на части либо выделение частей, соединение в одновременности прозвучавших ранее отдельно друг от друга структур или их частей и т. д. вплоть до перехода варьирования в разработку заданной группы.

5) Новая ступень удаления — *превращение одного элемента в другой* с сохранением или без сохранения связи (как,

к примеру, в интерверсиях О. Мессиана из четвертого «Ритмического этюда»), а также введение собственно КЭ с возможной связью по принципу дополнительности (как в пьесе Ч. Айвза «Вопрос, оставшийся без ответа», см. анализ в Главе 14).

В результате вся композиция предстает как совокупность элементов, различным образом, в различных отношениях и в различной степени связанных друг с другом на основе *факторов тождества и отличия* (повторения и неповторения). Эту систему мы и воспринимаем как эстетически и логически *оправданное целое*. Музыкальная красота *недостижима* вне подобной музыкально-логической связности.

Вытекающий из вышесказанного алгоритм аналитических действий распространяется, естественно, не только на гармонию. Логические этапы функционального метода указывались в Главе 3 как универсальные для анализа музыки разных времен и стилей.

Собственно гармоническому анализу должно предшествовать еще и определение формы разбираемого произведения, что в последовательности аналитических операций составляет «пункт ноль»:

0. Определение формы произведения и его частей (сокращенное «кодовое» наименование – *форма*).

1. Выявление и идентификация элементов (*элементы*).

2. Исследование выразительных свойств находимых интонационных элементов (*свойства*).

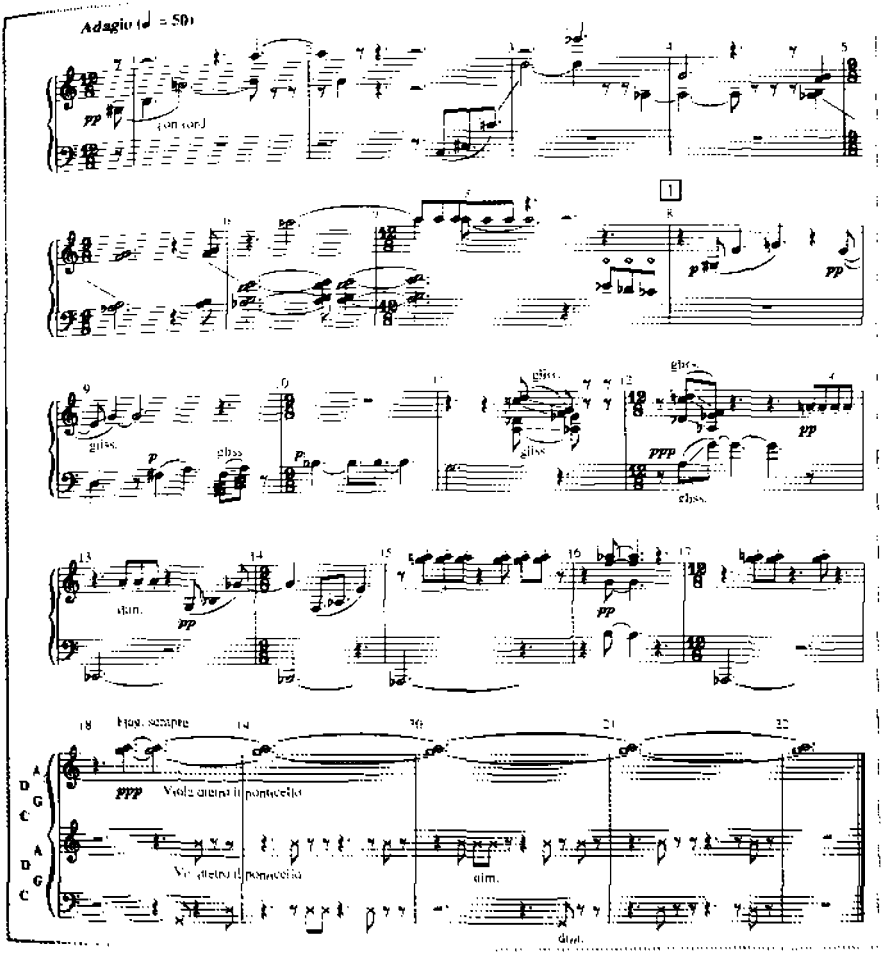
3. Исследование связи между элементами, прежде всего на основе разного рода повторности и неповторности, производности, соподчинения и определения значения элементов (*функции*).

4. Целостная система связей и смысловых значений уже установленных категорий элементов гармонической структуры (*система*).

5. По выяснении гармонической системы уточняется и становится аргументированной общая эстетическая оценка произведения (*оценка*).

То же в виде схемы:

0	1	2	3	4	5
Форма ↓	Элементы →	Свойства →	Функции →	Система ↓	Оценка

В качестве примера рассмотрим пьесу Р. Леденёва для арфы, двух скрипок, альта и виолончели ор. 16 № 6 (1965–1966), написанную в свободной 12-тоновой системе.

1. Р. Леденев

Пьеса ор. 16 № 6

В пьесе один строительный элемент (ЦЭ) – начальная пятизвуковая группа: $gis-h-g^1-a^2-f^1$. Она делится на несколько двух- и трехзвуковых, играющих в дальнейшем роль комплекса главных элементов:

ГЭ	ЦЭ = «a» $gis-h-g^1-a^2-f^1$				
	«b» $gis-h$	«c» $gis-h-g$	«d» $g-a$	«e» $g-a-f$	«e'» $h-g-a$

Сдержанность выражения и концентрированность мысли ощущаются здесь в виде сумрачной экспрессии основной группы, звучание которой не лишено некоторой остроты (главным образом идущей от тройки $gis-h-g^1$).

Образование функционального ряда находится под сильнейшим влиянием тонального принципа. Начальная группа функционирует так, как если бы она была тоникой. Отсюда роль одновысотности: высотный уровень начальной группы есть «тональность» пьесы[9]. Таким образом, функциональный ряд складывается под действием двух факторов:

1) смещения элементов по высоте,

2) вариаций группы.

Общая система значений элементов получает следующий вид:

А. ЦЭ:

1) основная группа ($gis–h–g^1–a^2–f^1$) в горизонтальной форме (т. 1–2),

2) то же в вертикальной форме: $as–h–f^1–g^1–a^2$ (т. 4–7),

3) части ЦЭ на главной высоте:

«e^1» в т. 12–13 ($g^1–a^1–Ces$),

звуки 1–3–4 ($As_1–g^2–a^2$) в т. 15, 17,

«d» ($g^2–a^2$) в т. 18–22,

4) перестановка звуков ЦЭ: 2–3–5–1 ($h–g^1–f^2–as^2$) в т. 16.

Б. Транспозиция частей ЦЭ (группы «c»):

1) в т. 13–14 (от группы $gis–h–g^1$, представленной в т. 12–13 как $as–g^1–Ces$) вниз на полутон ($g–h–ges^1$) и еще на тон ($f–as–e^1$).

В. ПЭ в т. 2–3 (= мутация ЦЭ в функции контраста):

1) частичная замена в составе основной группы:

перестановка в группе «c» ($A–cis–c^1$),

точное повторение группы «d» ($c^1–d^2$),

вставка между звуками группы «b»,

замена группы «e» очень далеким вариантом ($c^1–d^2–es^3$), фактически – новой структурой («e^2» = группа 2.1 вместо 2.2).

Г. Дальнейшая инверсия группы «c» в т. 8–11:

1) ракоходная инверсия группы «c» в т. 8 ($gis–e^1–g^1$),

2) ее деление (= превращение группы «c» в «b») в т. 8–9 ($e^1–g^1$), 9 ($fis–a$), 10–11 ($h–g$),

3) инверсия и транспозиция группы «e» ($g–a–f$) в т. 7 – $es^1–des^1–ces^1$ (= «e^3»).

Д. Мутация ПЭ в т. 11, 12:

1) ПЭ в вертикальной форме без пятого звука ($a–des^1–c^2–d^2$) превращается вновь в вариант основной группы (остов – звуки $as–g^1$ = первый и третий звуки ЦЭ + группа «e» тоном ниже – $g^1–f^1–es^1$),

2) группа «e^2» (2.1) излагается ракоходно и в увеличении (*Ces–B–As*) в т. 13–15 (симметрично сходному мотиву арфы в т. 7).

Крупный план гармонической структуры: первая часть (т. 1–7) – период из двух предложений (3 + 4) со сходными началами и с разными окончаниями. ПЭ заключает с ЦЭ один общий звук: a^2 – самый высокий в первой группе и A – самый низкий во второй. Кадансирующие звуки арфы в т. 7 дополнительны по отношению к целотоновости групп «e» и «e^1»:

$$\boldsymbol{b}–a–g–f \rightarrow es–des–\boldsymbol{ces}$$

В первой части использованы 9 различных звуков (две пятизвуковые группы с одним общим звуком = 5 + 5 – 1). Неиспользованные звуки *e*, *fis* и *b* – направляют развитие середины (т. 8–12): три примененные в ней терции: $\boldsymbol{e}–g$, $\boldsymbol{fis}–a$, $\boldsymbol{b}–g$ (т. 8–11) начинаются ими. Переход к репризе выражается в стремлении установить остовный интервал ЦЭ: $as–g^1 = gis–g^1$ (т. 11–12). Реприза (т. 13–17) объединяет материал первой части с линией нижних звуков группы малых терций из середины (звуки *e–fis–g* ракоходно см. в качестве вершин мотивов группы «c» в т. 12–14). Перестановка звуков в т. 16 функционально замещает контрастирующую группу ПЭ т. 2–3. Кода (т. 18–22), выражающая уход, растворение, угасание, выполняет этот эффект и гармонико-сонорными средствами: в тихих флажолетах замирают звучания третьего и четвертого тонов ЦЭ ($g^2–a^2$), а призрачные щипки за подставкой имитируют ритмические тени главных мотивов.

Показанный пример из цикла Ледёнева демонстрирует предельную степень выводимости элементов внутри однородного по типу звукового материала, выстроенную в убедительную и стройную систему тождества и различия.

Названные выше общие категории действительны и приложимы к любой гармонической системе, в том числе – и сонорного типа. Причем их применение не требует никаких коррекций в зависимости от необычного звукового материала. Эти категории – элементы, связи, градации и структура – именно из-за их широты оказываются здесь единственно действительными для раскрытия логики музыкального мышления.

5. Структурные уровни гармонии

Гармония имеет разные уровни и области своего бытия: отношение высоты к высоте, аккорда к аккорду, одной тональности к другой и выражение всего этого в отдельном го-

лосе (голосоведение), в главном голосе (в мелодии, в теме). В самой тесной зависимости от гармонии и лада находится и музыкальная форма.

Таким образом, Гармония (в высшем смысле) осуществляется благодаря образованию и функционированию системы структурных уровней. Это касается всех ее видов. Общее представление системы структурных уровней гармонии как общелогического целого требует необходимого отвлечения от свойств конкретных ладов, тональных, звуковых систем. Абстрактную теорию гармонии представим с вынужденными упрощениями. Основные категории будут следующими:

0. *Система*. Она может быть разной. В старомодальном ладу это система монодическая, в средневековом многоголосии -- полифония, гармония вертикальных сочетаний; в XX веке разные стили отмечены многоразличием систем и тенденцией к их индивидуализации.

1. *ЦЭ*, центральный элемент (данной) системы. Это уже конкретные звуковые структуры — определенным образом структурированные звукоряды, классическая тоника-трезвучие, сонор-масса, серия и т. д. (см. выше виды ЦЭ).

2. Более высокий уровень -- система отношений одного элемента к другому (другим), что примерно соответствует длине *темы* (в классической форме) или *секции* (в Новой музыке). В древних формах данный уровень соответствует текстомузыкальной строке. Обобщенно – *секция*. Для гармонических элементов это уровень *функциональных* отношений, естественно, в рамках некоего цельного построения (секции, темы, строки), а также и структурных функций гармонии; на данном уровне действует логическая формула t — m — t, соответственно образуются структуры логического развертывания мысли (в частности, каденций).

3. Это уровень *группировки секций*, гармонико-функционального и структурно-функционального действия гармонии, самого мощного в сравнении с нижестоящими по иерархии (как в классической форме модуляция в ее отношении к теме или темам).

4. Наконец, высший уровень — *целостность* как наиболее полное раскрытие потенций гармонии (лада) в действии и одновременно «гармоническая энтелéхия»[10], достижение конечной цели гармонического формования музыки, красота высшего плана гармонии.

Конечно, трудно непротиворечиво охватить все виды гармонии единой структурной систематикой, не говоря уже о разномасштабности структурного действия гармонии в мелкой

форме и в крупной. Все остальное, за пределами принципа, необходимо показывать на конкретных произведениях, с соответствующими оговорками.

Общая система иерархии может быть еще дополнена соотносительными терминами-аббревиатурами уровней:

0. = стиль,
1. = *микро*уровень (МИ), от micro,
2. = *медио*уровень (МЕ), от medio, то есть средний,
3. = *макро*уровень (МА), от macro,
4. = *мега*уровень (МГ), от mégas (огромный, великий)[11].

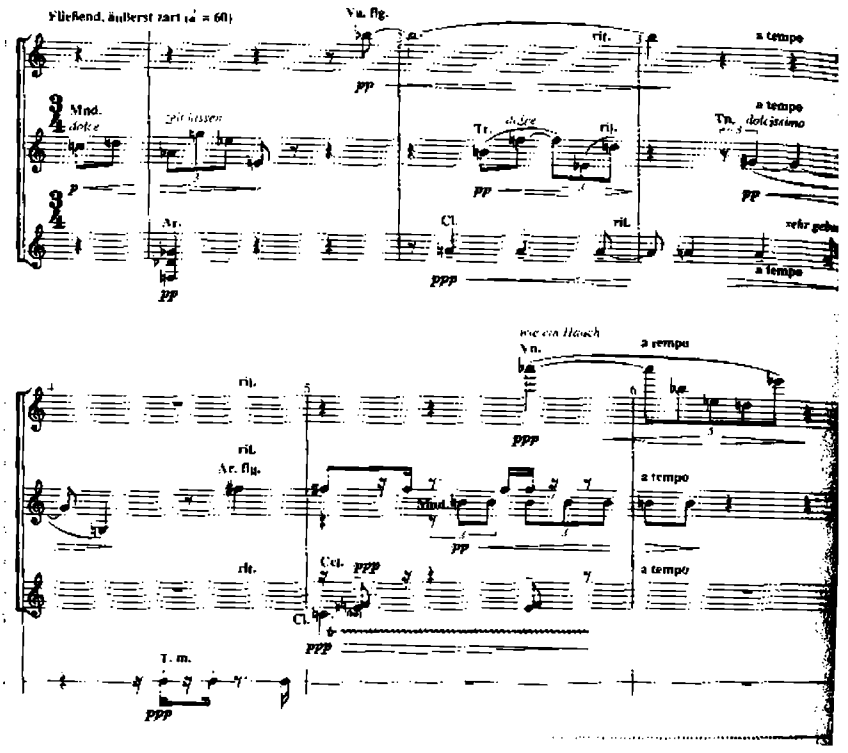
Сведем 4 структурных уровня в единую таблицу:

Иерархия	Уровень действия	Единицы гармонической структуры	Отношения между единицами (функции)	Гармонические цельности
IV МГ	Композиция в целом	Целостная структура сочинения	Иерархия разнофункциональных гармонических структур	Гармония целого. Смысловая слаженность гармонических компонентов
III МА	Рондо Сонатная форма	Темы и ходы	Тема устойчивая (главная), темы производные (побочные, менее устойчивые), ходы между темами	Тональный план. Единая структура из функционально разнообразных тем и ходов
II МЕ	песенная форма	Аккорды	Тональные функции аккордов	Каденции. Каденционный план. Единотональность. Блок метрических строф. Тема
I Ми	ЦЭ Аккорд	Звуки	Функции звуков: основной тон, аккордовые консонансы, аккордовые диссонансы, неаккордовые звуки	Аккорд

Укажем далее, где располагаются структурные уровни в двух примерах из музыки, близкой по духу и настроению, но разделенной почти 65-летним расстоянием.

Четвертая из Пяти пьес для оркестра ор. 10 А. Веберна (1911) представляет гармонию свободной темитоники.

О. Веберн знаменит своей «афористичностью». Пьеса ор. 10 № 4 — самая короткая, всего 6 тактов, и идет несколько секунд. Размеры произведения имеют отношение и к структурным уровням. Форма пьесы — предельно сжатая во времени, но все же полная трехчастная песня, если использовать терминологию самого автора (точнее, классического учения о форме):



2. А. Веберн
Пьеса ор. 10 № 4

т. 1–2 — предложение,
т. 3–5 — середина,
т. 5–6 — реприза.

Объединяющего гармонического центра (в прежнем смысле) нет. Вследствие крайней миниатюрности пьесы отсутствует один уровень структуры — МА (макроуровень). Но все прочие — на месте.

①Уровень МИ. Уравнивание параметров вертикали и горизонтали устранило их противоположность, и вся такая музыка оказалась базирующейся не на аккорде (= тонике), а на 12-полутоновом звукоряде. Это и есть свободная гемитоника — музыка в звукоряде двенадцати автономных звукоступеней, не связанная повторностью додекафонной серии (то, что часто и негативно называют «атональностью»). Но 12-полутоновая гамма охватывает все высоты тотально и поэтому она не может быть ЦЭ (в отличие от модальности). Таким образом, нет ни тоники (аккорда), ни гаммы (звукоряда). Однако ЦЭ все же есть и действует. Таковым оказывается комплекс высот — группа, а именно *гемигруппа* (то есть группа с полутоном) типа 012 (интервалы в полутонах). Статус группы аналогичен дополнитель-

ному конструктивному элементу (ДКЭ) в романтической гармонии; здесь он превращается в ЦЭ, квазисерию. Структурная функция ЦЭ — повторяться (подобно серии), притом на разных ступенях со стремлением занять их все.

Свойства ЦЭ раскрываются в разных аспектах: как состав (собрание высот, комплекс), как ряд или серия с определенным порядком высот (P = *c–d–des*, P = *ges–as–g*, I = *f–es–e*, RI = *b–a–h*), как фигура (фактурное образование).

② Структурный уровень ME отражает действие ЦЭ (здесь P*c–des*) в качестве высотной основы построения формы темы, последовательно, частица за частицей, согласно задуманному плану изложения ее формы. За отсутствием функций развивающих, контрастных частей на уровне ME выстраивается, в сущности, все произведение (из шести тактов).

Гармония строит форму следующим образом.

ЦЭ как P*c–des* сначала захватывает додека-поле (пример 3 А). Переходя без возвратов на все новые высоты, ЦЭ образует додекаряд вроде некой новой цельности наподобие додекафонной серии как составного ЦЭ.

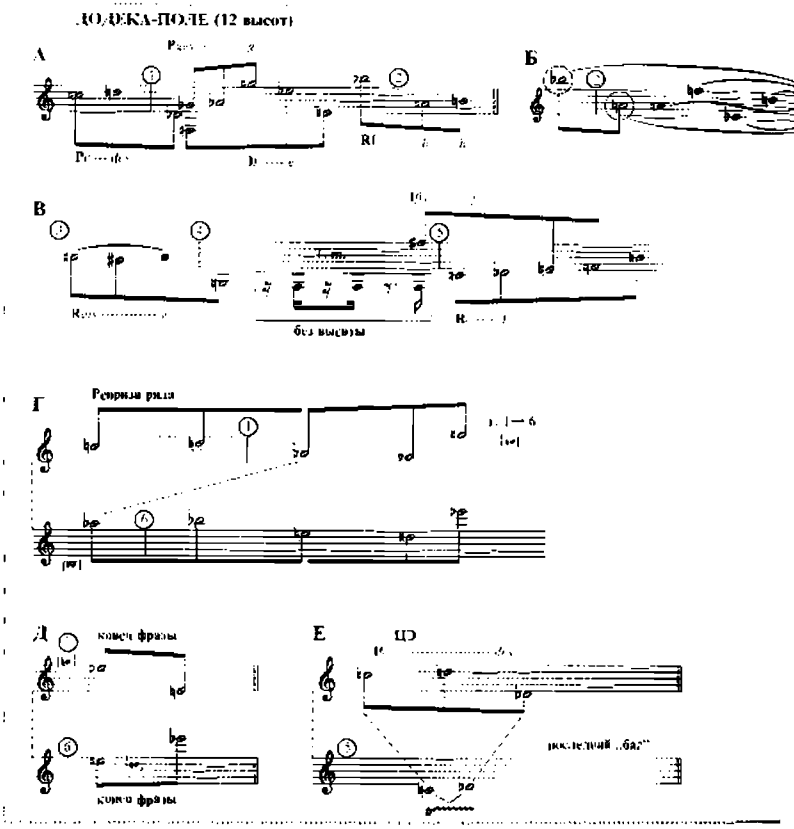
Так как форма предложения (по мотивной модели 2 + 2) еще не закончена, Веберн свободно завершает ее красивым аккордом с новыми высотами $es^1 \cdot a^1 \cdot d^2 \cdot f^2$ на фоне остатка додекаряда $b^2 + a^1$ (пример 3 Б).

Для середины подходит контрастный тембр тромбона (против начальной мандолины) в резком контрасте с малым барабаном (т. 4; у него тоже какие-то 2 «высоты») и ряд высот: *b–c–des – e–f–fis–gis–a* (пример 3 В). Не хватает трех высот — *b, d* и *es*, но как раз они были в конце предложения (т. 2–3), в том числе «лишние» против додекаряда.

Сжатая реприза (т. 5–6) содержит всего 6 высот: (*b*)–*as–b–e–d–es*. Оказывается, они образуют достаточно определенную репризу начального ряда, но на тетраду (4) вниз (пример 3 Г). Но почему от *as* (а не от *c*)? Может быть, начали с того звука, на котором первый мотив закончили — именно на *as*? Две высоты первого такта, не попавшие в повторение, как раз представляют гармоническое замыкание с варьированием (пример 3 Д). Намек на логическое замыкание содержит также остаток ЦЭ *c–d–des* в качестве последнего «баса» пьесы в т. 5, у кларнета трель на «фундаментальных» звуках c^1–des^1 (пример 3 Е).

③ Уровень МА здесь отсутствует (пьеса = «прелюдия» — только тема, нет ни переходов, ни других тем).

④ Самое уязвимое в «атональности» — произвол целостной формы в отношении гармонии: «можно» закончить на



3(А–Е). А. Веберн

Пьеса ор. 10 № 4

Cis, а «можно» на *G*, все равно единого центра нет. Едва ли решает проблему тональной незамкнутости ссылка на миниатюрность формы. Решение здесь состоит в другом.

Во-первых, в принципе «додекамодальности», то есть модальности — на основе двенадцати ступеней. Конечно, просто полутоновая гамма (12:12) не может выполнять структурные функции модального звукоряда. Но может, если она структурирована — как в додекафонии, или как в данной пьесе, где гемитоника сплошь состоит из трихордов типа *c–d–des*. ЦЭ выполняет здесь роль свободно применяемой трехзвуковой серии (пример 3 А). Почти точный додекаряд можно расслышать и с участием репризной «шестерки»: от начала середины (т. 3) следует ряд всего с двумя повторами[12]:

a–gis–g, fis–e–f, c–des–h, (as)–h–(e)–d–es
9– 8– 7–6 4–5 0 — 1 — ε (8) Λ (4) 2–3

Структурированный микросерией *c–d–des* 12-полутоновый ряд уже может считаться устойчивым единством, тем более — с отмеченными выше связями.

Во-вторых, неожиданное средство структурного замыкания приходит из другого параметра — от тембрики. В условиях неповторности не только высот, но и тембра его повторение действует как мощная реприза. Почти до самой репризы неповторяемые темборы создают свой ряд (ср. с примером 3 А):

темброряд:	a	b	c	d	e	f	g	h	i
	Mrd.	Ar.	Va flag.	Cl.	Tr.	Tr.	Tamb.	Ar. flag.	Cel.
	1	2	3	4	5	6	7	8	9

А если приравнять изменения способа игры к тембровой перекраске, мы получим... тембровую «додекафонию» — всего 12 (!) вступлений различных тембровых красок (еще Cl. tr., Mand. rep., Vno).

10 11 12

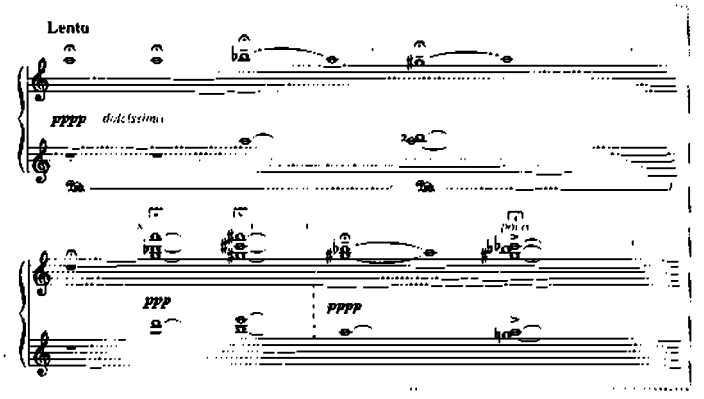
Параметр тембра (тембрика) имеет, как видим, свою логику, где линия развития (свой квантитативный ряд) «контрапунктирует» линиям развития групп — микро-серий, ритмотематизму, ритму структурного членения (явная тенденция веберновской многопараметровости, см. раздел 3.14 Главы 10). Когда кончается 12-членный темброряд, пьеса завершается; к этой логике еще надо привыкнуть.

Но внутри неповторности темброряда есть и повторность, которая оказывает решающее влияние на место завершения пьесы. Прежде всего, это «реприза мандолины» («каданс»):

т. 1	–	т. 5-6
Mand.	(другие)	Mand.

Конечно, это не гармония, действия которой в старом смысле не видно; однако и не «а-тональность». Гармония свободной гемитоники здесь оборачивается сильным ростом многопараметровости с ее новой логикой контрапункта разнопараметровых структур, этой новой полифонии.

Гармония (лад) исторически эволюционирует. Но логическая связь всех ее уровней действия сохраняет свое значение музыкальной основы произведения. В музыке XX века есть стили, придерживающиеся опоры на традиционные формы (сонаты, фуги, рондо, песни), но есть и не придерживающиеся ее (форма как индивидуальный проект). В последнем случае вопрос о структурных уровнях гармонии требует спе-



4. Э. Денисов
«Знаки на белом», главная тема (1-я секция)

циального рассмотрения. Покажем это на примере фортепианной пьесы Э. Денисова «Знаки на белом» (1974).

0. Произведение принадлежит периоду, когда европейская музыка второго авангарда уже миновала этап бурного подъема 50 — 60-х годов и находилась в целом на участке более спокойного развития «вширь» (словно «заполнение» после «скачка»). Отпечаток духа этого «отлогого» авангарда лежит и на музыкальном языке пьесы. Композитор уверенно пользуется уже завоеванным богатством нового музыкального содержания в рамках своего индивидуального «отстоявшегося» стиля.

Музыка «Знаков на белом» говорит с нами не на обычном языке мелодий и аккордовых последований (иначе говоря, не языком «гармонии»). Ткань пьесы не разлагается и на серийные ряды, как в додекафонии, хотя музыка 12-тонова; додекафонная серийность — давно пройденный этап. Веберн для Денисова — объект восхищения, но это музыка прошлой эпохи. Автор словно рисует свои музыкальные образы на каком-то белом музыкальном холсте. Так можно истолковать само название пьесы: художник звука наносит на «холст» черточки, линии, точки, из которых складываются рисунки-формы. Две образные сферы (которые назовем темами — главной и побочной) кладутся в основу всей композиции: главная тема (сонорика в 12-тоновом поле; пример 4), побочная тема — сонорная полифония (фугато; пример 7).

① Уровень МИ. Элементы экспозиционного изложения мысли (того, что соответствует фразе или предложению в классическом формообразовании) легко дифференцируются.

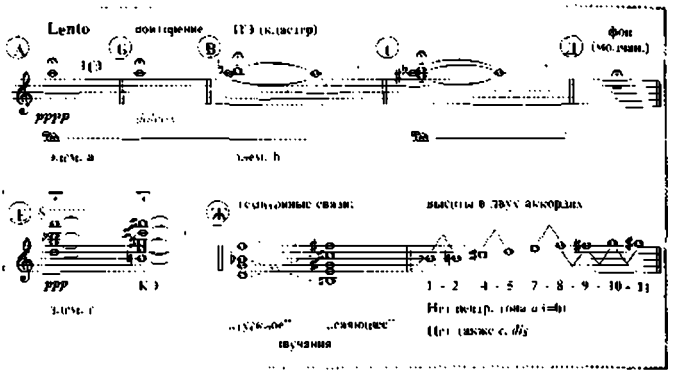
Первым является однозвук a^2 (пример 5 А). В соответствии с названием пьесы это и есть «знак» = точка. Элемент «а»

вступает *pppp* и dolcissimo, порождая обертоновый фон (с нажатой педалью), и задает тон полностью аметрической музыки. Здесь не просто нет такта. Во всем произведении нет действующей пульсирующей мелкой доли, «моры»[13] (с одним парадоксальным исключением в побочной теме[14]). Элемент «а» определяет характер сочинения и в этом логическом смысле является подлинно *центральным*. Как оказывается далее, высота *a* к тому же обладает функцией центрального тона гармонической системы. Элемент «а» получает симметричное подтверждение посредством повторения (пример 5 Б).

К повторению центрального элемента присоединяется новая высота b^2, образуя тончайшую и нежнейшую интонацию полутона — в одновременности и в последовательности (пример 5 В). Логически: к первому из главных элементов (ЦЭ «а») присоединяется другой — кластер, пусть пока всего лишь из двух звуков. По отношению к ЦЭ его функция — производный элемент (ПЭ), производный потому, что в звуковой состав ПЭ полностью входит ЦЭ — элемент «а». Тематически это будет элемент «b». Он также симметрично подтверждается своим повторением (пример 5 Г), причем он начинает расти далее — кластер из двухзвукового становится трехзвуковым или, можно сказать, его первоначальная форма как прима соединяется со своей инверсией вокруг вертикальной оси a^2. Несомненное участие структурного момента симметрии (ср. примеры 5 А — Б, В — Г) позволяет говорить о существовании и художественном действии аметрической симметрии, в остром противоречии с классической симметрией (с ее метрической экстраполяцией на основе скрытого метра) и даже — отчасти — со смыслом слова «сим-метрия» («метр» — мера). В подобной симметрии проявляется действие еще более общего закона композиции — повторяемости избранных элементов.

В контексте данной пьесы за элемент композиции принимается и пауза (пример 5 Д). Если «знаки» — на «белом», то возможно трактовать паузу как фон для точек, линий и фигур, как «белое молчание».

Наконец, в исходную группу элементов входят носители контраста — аккорды высшего регистра — элемент «с» (пример 5 Е). Если звучания элементов во второй октаве были чрезвычайно прозрачны, то аккорды столь высокой тесситуры звучат не столько как собственно аккорды, а как соноры — созвучия с плохо различаемой высотностью отдельных тонов и интервалов, с преобладанием эффекта единой краски. Аккорды-соноры сменяются наподобие цветных фигур в калей-



5(А–Ж) Э. Денисов
«Знаки на белом»

доскопе. Смена красок выражается в высотном составе соноров: второе созвучие комплементарно первому, причем так, что каждый голос получает полутоновый сдвиг (пример 5 Ж). Примечательно, что нет высоты *a* – центрального тона темы, тематическое ядро заканчивается на неустое.

Таково построение ядра темы, ее первой секции.

② Уровень ME отражает связь элементов внутри главной темы, складывающейся из четырех секций. Используется тот же тип музыкального материала.

Вторая секция продолжает линии движения, наметившиеся в первой. Как развитие элемента «b» (кластера) возникает производный от него новый элемент «d» – *фигурированный кластер* (пример 6).

Связь элементов состоит, в частности, в том, что внутри элемента «d» (как и «b») есть однозвук *a* в той же октаве, сначала как первый звук (как если бы вновь прозвучал элемент «a»), затем он появляется еще дважды. Вновь получается симметричное отражение, на сей раз наводящее на мысль о какой-то организации. Выясняется, что в первой секции (пример 4) a^2 звучит остинатно 6 раз (2+2+2), а во второй 6+1 (седьмой раз a^3 в последнем аккорде).

Развитие во второй секции позволяет более определенно выявить некоторые линии, по которым оно идет. Прежде всего это вертикальная плотность, измеряемая числом звуков, берущихся одновременно (включая арпеджированные кластеры). По первым двум секциям картина такова:

1-я секция — взятия: 1—2—3—4—5

2-я секция — взятия: (3) 5—5 (3)—5 (3)—4—5

То есть в первой секции: быстрое уплотнение от 1 до 5, во второй – варьирование «пятерки».

б. Э. Денисов
«Знаки на белом», главная тема (2-я секция)

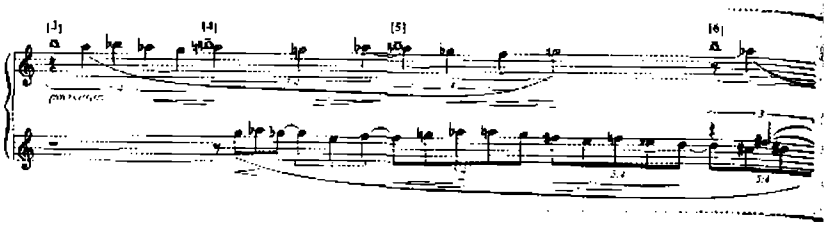
В третьей и четвертой секциях — своя идея плотности. Если во второй секции индекс плотности остановился на вершине, достигнутой в первой (5 высот), то в третьей он скачкообразно достигает сначала 8, затем 9 и сливается со всеми 12 высотами. Четвертая секция откатывается назад, репризно возвращаясь к индексу 3.

Таким образом, форма главной темы безупречно соответствует общелогическим функциям i—m—t, чему способствует и ее звуковысотный замысел. Начальная секция экспонирует 10 высот: a–b–b, cis–d, e–f–fis–g–gis (без c и dis), отсутствующие в первой секции высоты добавляются в конце второй: в предпоследнем аккорде c^1, в последнем es^3. Формальная особенность подобного *ряда главных элементов* — смешанный горизонтально-вертикальный способ изложения. Логика их появления родственна серийной. Элементы избираются композитором свободно, так же строится и их первоначальный порядок. Но будучи сущностным компонентом, выражающим музыкальную мысль, ряд главных элементов становится таким же законом композиции, как мелодический лад в модальной или тональной музыке, равно как и серия в додекафонии.

③ Уровень МА связан со структурно-функциональным принципом действия гармонии и определяет гармонические соотношения на уровне более крупных разделов формы.

Побочная тема пьесы по-своему определенна, сплоченна, континуальна. Если главная тема имеет новотональный устой — центральный тон a^2, то побочная аналогичным образом «подвешена» к своему центральному тону b^2. По сути, это тон, смежный с тоном главной темы и основательно подготовленный в качестве активного неустоя еще в пределах ее второй и третьей секций. Новотональный принцип проведен в пьесе с такой последовательностью, что не оставляет никакого сомнения в сознательности его использования автором. Главная тема в главном тоне – *in a*, побочная тема в подчиненном — *in b*.

Композиционные элементы побочной темы сильно обновлены (чем достигается образный контраст), но и связей вполне достаточно. Соотношение повторности и контраста между темами позволяет вспомнить традиционные связи главной и побочной тем сонатной формы.



7. Э. Денисов
«Знаки на белом», побочная тема

④ Мега-уровень охватывает произведение в целом. По внешним очертаниям тип композиции обнаруживает сонатную форму. Не только общая планировка пьесы, но и ее тематическая и тональная структура позволяет определить форму как сонатную (сонатное Lento):

экспозиция		разработка		реприза		кода
ГТ	ПТ			ГТ	ПТ	
a	h	h	a	a	c	a

Однако, принимая во внимание отсутствие *существа* сонатности, заключающегося прежде всего в принципе разработки музыкальной мысли, следует констатировать: весьма точная по планировке и тональному плану сонатно-сонорная форма пьесы Денисова есть произвольно избранная композитором диспозиция материала согласно свободно сочиненному индивидуальному проекту[15]. Но данный проект предполагает соблюдение «краски» центрального тона, как если бы он был тоникой[16].

Структурные уровни очень ясно показывают те изменения в понятии гармонии, о *которых шла речь в начальном* разделе данной главы. Для упрощения можно всю систему представить в виде четырехэтажного дома. Нижний этаж в нем — это аккорд с его основным тоном, на нем зиждется все здание. Он является единицей по отношению ко второму этажу, на котором находятся отношения между всеми аккордами, иначе говоря, тональные функции, каденции, построение устойчивой темы в главной тональности и т. д. На третьем этаже тема подвергается оспариванию в виде переходов, модуляций, а также разработок; единицами здесь становятся отдельные блоки-тональности[17]. Ну и, наконец, все это увенчивается общей формой, одновременно оказывающейся и строго организованной *гармонической конструкцией*.

Фундаментом такой стройной конструкции является аккорд с основным тоном. Но именно на первом этаже зда-

ния и происходит основное изменение: вместо консонанса-трезвучия с его идеально слышимым сильным основным тоном возникает диссонантное сочетание, которое, в отличие от всех трезвучий, *имеет необозримо много всевозможных видов*. Процесс эволюции как раз и заключается в переходе от трезвучной, или в основе трезвучной, аккордики с ее слышимым основным тоном к новому образованию. Выше мы дали ему общее название — *группа*. На месте аккорда, предполагающего определенный набор свойств, образуется группа, сочиняемая композитором совершенно произвольно, то есть — центральный элемент в его разных формах. Так от Девятой сонаты Скрябина (с загадочным последним аккордом $f{\cdot}g{\cdot}b$), через многообразие 12-тоновых серий мы приходим к музыке второй половины XX столетия, где первым этажом гармонической конструкции может быть, как в рассмотренной выше пьесе Денисова, постепенно складывающаяся группа-кластер ($0 \to 0 \to 01 \to \varepsilon01 \to \Delta\varepsilon012 \to 789\Delta\varepsilon012$) или разнопараметровая структура такого типа, как в Фортепианной пьесе I Штокхаузена, построенная из двух заполненных полутонами шестерок, чередующихся на протяжении всего сочинения[18]. Нужно только сдвинуть с места нижний этаж — аккорд с его основным тоном, и тогда все дальнейшее станет естественным результатом этого начального сдвига и *аккорд перейдет к группе*.

6. Литература о новой гармонии

Естественно, трудов, посвященных гармонии в музыке XX века, немало. Гармонические новации его первой половины исследованы весьма основательно — во множестве книг и статей анализируются и систематизируются новые тональные («атональные») явления, модальность, додекафония[19]. По отношению же к музыке второй половины столетия ситуация иная. Новшества второго авангарда привели к тому, что слово «гармония» стало вообще избегаться.

Любопытная картина возникает в связи с этим при обзоре основных трудов, посвященных Новейшей музыке. В середине 70-х годов почти одновременно были опубликованы две важнейшие работы — в Польше (Б. Шеффер) и в Германии (В. Гизелер).

В трактате *Богуслава Шéффера* «Введение в композицию» (1976)[20], ставшем настольной книгой не для одного поколения музыкантов, слово «гармония» не употребляется ни

Новации первого авангарда:

- новая тональность на основе гемитоники (часто под названием «атональность»),
- новая модальность натуральных и симметричных ладов,
- микрохроматика,
- додекафония и серийность,
- открытие многопараметровости;

Новации второго авангарда:

- сериализм,
- сонорика,
- алеаторика,
- электронная и конкретная музыка,
- пространственная музыка,
- полистилистика
- тембрика,
- хэппенинг, микс-арт.

Обратим внимание на то, что чем дальше мы уходим от начала XX столетия, тем менее очевидными оказываются связи этих новаций с собственно звуковысотной структурой (об этом уже неоднократно шла речь ранее), которая тем не менее всегда есть в музыке — искусстве звуков. В данном случае нам важно еще раз это подчеркнуть, так как некоррелятивность понятий делает весьма затруднительной классификацию видов гармонии.

Основные группы звуковысотных структур разделяются далее согласно четырем основным критериям.

I. По типу тоновой дифференциации звучаний

- тоново дифференцируемая гармония: тональная, модальная, 12-тоновая;
- тоново недифференцируемая гармония: мирохроматическая, сонорная.

II. По типу ладовой системы

- модальная гармония (за основу принимается звукоряд-гамма той или иной структуры);
- тональная гармония (за основу берутся тональные функции с тяготением к одному центру в виде аккорда или тона).

III. По типу звукорядной организации

- диатоника (7 самостоятельных звукоступеней);
- хроматика как усложнение диатоники (12-ступенная система звукоряда на основе диатонической 7-ступенности, либо с опорой на ее элементы);

- гемитоника (12 самостоятельных звукоступеней);
- микрохроматика (самостоятельных звукоступеней больше чем 12)[29].

IV. По типу измерения

- вертикальная гармония (аккорды);
- горизонтальная гармония (ладовые звукоряды, в том числе — микрохроматические);
- стереосонансы (использующие глубинное измерение, в том числе — в электронной музыке).

Совершенно очевидно, что подобная классификация допускает, ввиду указанной выше некоррелятивности, любые пересечения, приводящие к столь распространенным в последние десятилетия смешанным техникам (см. Главу 19). К примеру, возможны: 12-тоновая тональность, серийная модальность, додекамодальность (модальность на основе двенадцати ступеней) и другие сочетания.

Помимо естественных перекрестных связей указанных пунктов классификации отдельные виды гармонии имеют и множественные внутренние подразделения. В первую очередь это касается важнейшего для гармонии понятия тональности (фактически — *новой тональности*), включающей в качестве элементов системы разнообразные звуковые объекты (диссонантный комплекс, группу комплексов, однозвук). Столь же богата внутренними делениями *гемитоника* — свободная (система 12-тоновых полей, к примеру) и серийная (додекафония).

Новая тональность и гемитоника из всех вышеперечисленных видов гармонии взаимодействуют чаще всего и наиболее естественно: первый гармонико-структурный тип говорит об оперировании отдельными звукоступенями хроматической шкалы как самостоятельными единицами, второй — о большой роли логически централизованных звуковысотных структур. Вообще композитор второй половины XX века легко приходит к 12-тоновости. Тональность заменяется оперированием серией и другими, более свободно избираемыми комплексами. Серийная техника с полной надежностью обеспечивает композитора могучим методом мышления — варьированным повтором комплекса. В традиционной тональности повторяются определенный консонантный аккордовый комплекс и диатоническая гамма, в 12-тоновости — избираемый диссонантный комплекс, горизонтально и вертикально. Первый формующий принцип решительно доминирует в 12-тоновости такого типа. В этом смысле различные техники варьированного повторения в рамках 12-тоновости функционируют в том аспекте музыкальной ком-

позиции, в котором прежде действовала единая для всех техника тональности. В одном из показанных выше образцов новой тональности — пьесе Денисова «Знаки на белом» — центральный тон *a* не ощущается как главный звук тональности, но окрашивает своим преобладанием сонорные «всплески» и «шорохи», воспринимаемые как центральные элементы звуковой формы. Окончание на нем придает сонорной пьесе эффект законченности мысли, возвратившейся к своему началу.

Столь разнообразные виды новой гармонии естественно реализуются в богатом спектре фактурных форм. Традиционная категория аккорда хотя и не избегается, но является лишь *одним из* многочисленных воплощений гармонии. Назовем некоторые:

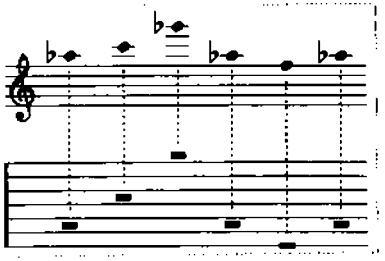
- разные виды полигармонии (например, застылое созвучие как фон для изящных рисунков из россыпей точек),
- арпеджио-«веер» (постепенное набирание звукокомплекса, в котором звуки остаются как бы в разных плоскостях),
- одноголосие, испещренное скачками (как арпеджированные аккордовые поля без определенных граней между ними),
- звонкие пятна-россыпи из мельчайших блесток (гармоническая единица, родственная кластеру),
- особого рода полифоническая гармония в кластерной звучности,
- разбухающие и вновь утончающиеся однозвуки, то расширяющиеся, то сужающиеся.

Многочисленные примеры новейшей гармонии содержатся в Главах 8, 10, 11, 16, 18. Здесь приведем только один, ярко демонстрирующий ее новый звуковой образ.

Пьеса К. Штокхаузена «Ypsilon» (1989) создана, как пишет автор, для мелодического инструмента с микроинтервалами, то есть исполнима на любом духовом инструменте, у которого есть клапаны или вентили. Авторское объяснение названия: Y = Ypsilon, греческая буква, переменная величина, Y = ночная бабочка.

Композитор нотирует на семи нотных линейках 16 высот, пятая снизу — *as* третьей октавы[30]. Интервалы между ними должны быть предельно маленькими, но при этом ясно прослушиваемыми. Это и есть обозначенные в названии «переменные величины», зависящие от инструмента и исполнителя. 16 тончайших высотных ступеней приблизительно укладываются в объем всего лишь малой терции.

Пьеса выстроена на основе формулы Евы из гептало-гии «Свет» (см. раздел 5.3 Главы 10) со следующей композиционной идеей: время расширяется до 9 минут, а пространство при этом сужается до малой терции от звука as^2 — главного тона оперы «Вторник».

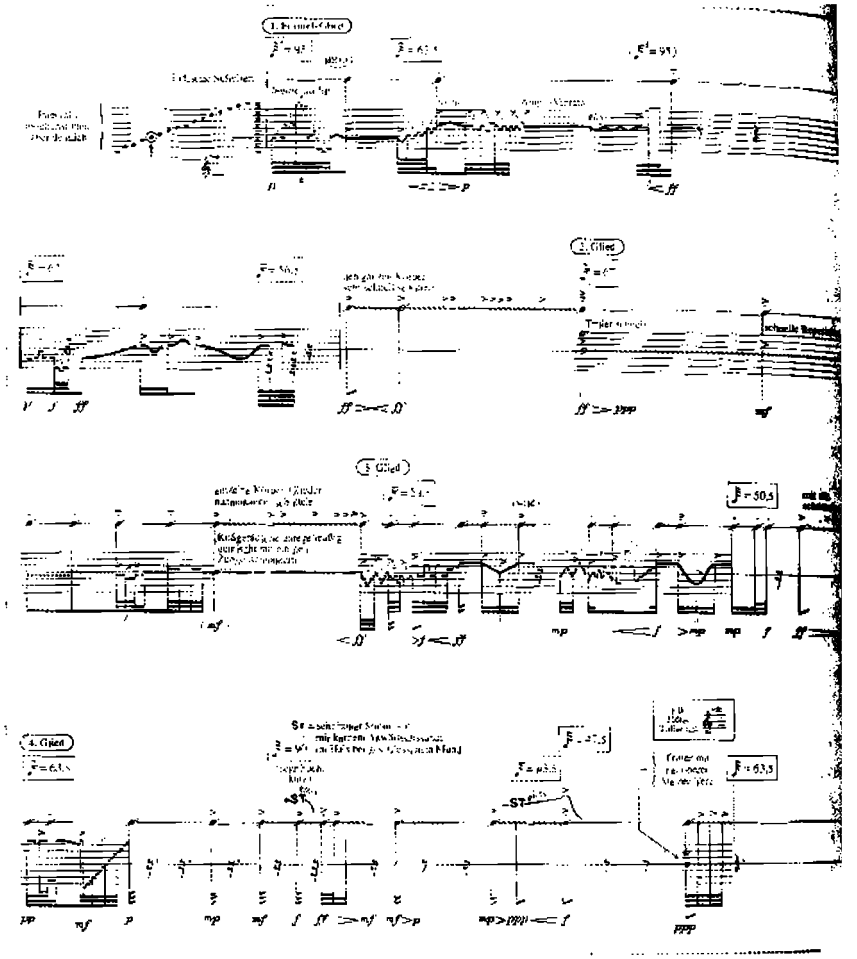


8. К. Штокхаузен
Формула Евы (верхняя строка) **и соответствие ее звуковысотам пьесы «Ypsilon»** (нижняя строка)

Одноголосный инструмент издает широчайшую гамму звуков: помимо изысканнейшей микроинтервальной мелизматики это разного рода шумы типа «звуков поцелуя» (Kußgeräusche) и «беззвучных шумов» (как ветер)[31]. Дважды используется и голос исполнителя (ST = Stimme), который к тому же со всех сторон обвешан индийскими колокольчиками (на запястьях, голове, плечах). Их мягкое позвякивание, производящееся малейшими движениями исполнителя, должно быть слышно на протяжении всей пьесы. Духовой инструмент и колокольчики усилены специальным микрофоном, с которого звук передается на расположенные с двух сторон сцены динамики, а общий звуковой уровень контролируется с микшерного пульта в центре зала.

В сочинении применены и уже ставшие для Штокхаузена типичными композиционные принципы: ряд динамических оттенков (здесь из семи элементов: *ff–f–mf–mp–p–pp–ppp*), а также разработанная им еще в 70-е годы хроматическая темповая шкала (см. об этом раздел 3.5 Главы 5).

Форма членится по звеньям суперформулы. Семь ее разделов обозначены автором в нотах. В конце первых трех звеньев возникают своего рода сонористические каденции — звучание колокольчиков (см. верхнюю строчку примера 9) поразному «артикулируется» в направлении уменьшения жеста: перед вторым звеном нужно «очень быстро трясти всем телом», перед третьим — «трясти отдельными колокольчиками на голове»; перед четвертым — «трясти ritenuto». В четвертом звене (нижняя строчка примера) вместе с колокольчиками звучит голос (ST) – это очень высокий крик с коротким нисходящим горловым глиссандо с закрытым ртом.



9. К. Штокхаузен
«Ypsilon»

Комплексный звучащий организм (духовой инструмент + колокольчики + голос) — свистящий, щелкающий, кричащий, звенящий — создает волшебные тембровые смены, мелькающие (наподобие легких ночных бабочек) в таинственной зоне микроинтервалов и нюансов.

Так звучит новейшая гармония.

8. Числовой вектор гармонии

«Всё есть музыка», — провозгласили два великих новатора XX века, Кейдж и Штокхаузен. А так как музыка — искусство звука, а звук, звуковысотность и есть предмет гармонии, то

перефразировать это выражение можно так: «Всё есть гармония». Только границы использованного для ее создания *звучащего материала* расширяются и притом в разные стороны.

Об определенном единстве эволюции музыкального сознания можно говорить в музыке по отношению примерно к 3000-летнему пласту, как бы к гигантской «тектонической плите» истории культуры. Ее «вектор» предполагает цельный отрезок прямой с однонаправленными (числовыми) значениями.

Тайный сокровенный логос «мусикии» был гениально усмотрен основоположниками европейского музыкального мышления — пифагорейцами. И с тех пор этот логос-число всегда и виден через наше «зерцало» в качестве субстанции музыкального становления. Будучи векторной прямой, ствол эволюции весьма определенно фиксирует и наглядно обрисовывает современную нам фазу развития как закономерную, непреложно обусловленную всем предыдущим ходом вещей, и даже с обычной бесстрастностью обнаруживающую музыкально-сущностные свойства авангарда нашего времени.

Это особенно ощутимо на примере гармонии. Некоторые обнаружения ее числового вектора:

- пифагорейцы пришли к тому, что сущностью мироздания является число, что основополагающие числа — первые четыре («тетрактида»); а одно из главнейших доказательств числовой доктрины состояло в демонстрации макрокосма мировой гармонии на примере музыкального лада, оказавшегося основанным на отношениях чисел 1 : 2 : 3 : 4, то есть октавы, квинты и кварты; в музыкальном сознании языческой античности числа развертывались только в одном измерении — по горизонтали;
- христианская эра ввела в пение чувствование «ближнего своего», то есть одновременно звучащий другой голос (многоголосие), второе измерение музыки — вертикаль; Царлино осознал как фундамент музыки «сенарию» — шестерку, соответственно продлил числовую цепочку до шести — 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6 (музыкально это символизирует постоянное звучание консонантно-терцовых гармоний, в противовес кварто-квинтовой тетрактиде средневекового органума); таким образом, можно видеть историческое движение музыки-гармонии, следующее согласно числовому вектору 1 : 2 : 3 : 4 : 5 : 6;
- великая эпоха классической гармонии Нового времени как рулем тонального тяготения пользуется «характеристическими диссонансами» (термин Х. Римана) D^7 и S^6, обе диссонантные добавки которых (м. 7 и б. 6) располагаются вокруг неупотребительного «фальшивого» седьмого тона; но тем са-

мым противоречие семерки музыкальному строю преодолевается и вектор продлевается дальше, до <...> 6 : 7 : 8;

и наконец, гемитоника XX века (Веберн, Булез, Штокхаузен и др.) доводит числовой ряд (после уже ранее пройденных 8 : 9 : 10 : [11] : 12 : [13] : 14) до 14 : 15 : 16 (и почти равных им меньших полутонов 16 : 17 : 18 : 19 : 20).

В целях упрощения и краткости изложения суммируем сказанное, остановившись на особенно актуальном для нашей музыки последнего тысячелетия двухмерном пространстве (это горизонталь плюс вертикаль) на примере эволюции вертикальных созвучий («гармонии»). По той же причине мы сведем созвучия лишь к центральным элементам соответствующих ладовых систем:

Древний органум (IX–XIII века) в системе лада имеет лишь квинтооктаву и квартооктаву и вертикально базируется на совершенных консонансах октавы (1 : 2), квинты (2 : 3) и кварты (3 : 4);

эпоха Ренессанса (условно XIV–XVI века) сохраняет тот же остов лада (2 : 3 : 4 и 3 : 4 : 6), но гармонически постоянно оперирует трезвучиями 4 : 5 : 6 (мажорным) и 10 : 12 : 15 (минорным);

в эпоху Нового времени (XVII–XIX века) центральными элементами лада (теперь это уже вертикальные созвучия) являются мажорное и минорное трезвучия, отсюда названия ладов «мажор», «минор»;

в XX веке эмансипация диссонанса достигла и самых острых из них (полутон 15 : 16 и др.), что элиминировало господство мажора и минора, установило как основу гемитонику.

Предельно кратко и схематично все это можно представить в виде сжатой числовой таблицы, фиксирующей вектор видимой нам части мировой истории гармонии [32]:

Античность	Средневековье	Новое время	XX век
① : 2, 1 : ②	② : 3, 3 : ④	⑤ : 5, 5 : 6, 6 : ⑦ : ⑧	⑧ . 9 : 10...14 : 15 : 16
= 1 : 2	= 1 : 2	= 1 : 2	= 1 : 2

Хочется сказать: «и так далее». Преодолев барьер диссонанса, музыка получает принципиальную возможность оперировать не только свободными диссонансами (15:16) и кластерами (модель – 16:17:18:19:20), но и более сложными отношениями. Но неожиданно возникает препятствие. Вырисовывается мощный противодействующий фактор – *слуховой барьер*. Человек – существо тварное, ограниченное, возможности его отнюдь не беспредельны. Барьер заключается в том,

что после полутона 15 : 16 : 17 (→ 19 : 20) наша способность оперировать звукоступенями прекращается и идти далее по тому же пути усложнения интонации больше нельзя[33]. Слуховой барьер напоминает случай в авиации, в самолетостроении, когда образовался «звуковой порог», что потребовало новых конструктивных решений. Аналогично наш слуховой барьер кладет предел 1000-летней эволюции гармонической вертикали и бескомпромиссно требует поворота в *новое музыкальное измерение* — третье, помимо сохраняющихся горизонтали и вертикали:

I. время-горизонталь, издревле мелодия;

II. гармония-вертикаль (= II) вместе с горизонталью (= I);

III. глубина-краска-стерео (= III измерение) одновременно с горизонталью и вертикалью, то есть с I и II (иначе не может быть III).

Третье музыкальное измерение как тип музыки — это сонорика. Если нельзя двигаться дальше по пути освоения тоновых сонансов, то начинается освоение сонорных «смесей», тембр-*окрасочных групп*[34]. *Сонорика как музыка звучностей* представляет необозримые возможности именно идти дальше (в продолжение нашего вектора), но только в третьем измерении.

Чтобы однозначно установить здесь систему основных понятий, предлагаются следующие термины — уже для трех измерений музыкального пространства и для соответствующих базовых категорий музыки. Вместе с ориентировочной датировкой и эталонными образцами музыки получается следующая таблица:

Время	изначально→	→ IX век →	→ XX век →
Измерения	I горизонталь	I+II горизонталь и вертикаль	I+II+III горизонталь, вертикаль, глубина
Категории музыки	мелодия	гармония	звучность
Технические формы	мотив (фраза)	аккорд	сонор
Музыка	«Свете тихий» знаменного роспева	Чайковский, Первый фортепианный концерт	Штокхаузен, «Контакты»; Денисов, «Пение птиц»

Пояснения требует сонорика. К ней мы еще неоднократно будем возвращаться в последующих главах нашей книги (специально — в Главе 11). А пока представим себе, что слушаем одно из упомянутых произведений — электронную композицию К. Штокхаузена «Контакты» (1959–1960). Здесь нет никакой — в обычном смысле — мелодии, хотя, конечно, горизонтальная

структура развертывается самым напряженным образом. Нет и никакой гармонии — опять-таки в общеупотребительном смысле тоники и доминанты, диссонантных напряжений с разрешениями, гармонического ритма и т. п. Более того: в отличие от песни-мелодии и аккордовой гармонии (контрапункта) здесь тон-однозвук вообще *не является структурной единицей*. Композитор оперирует не тоном, а звучностью, группой, краской как единицей структуры (разумеется, вся звуковысотность *строжайше структурирована*). Такая музыка не только не «тональна»[35], она даже не «тонова» (ее ткань составляется не из звукоединиц). Она сонорна по природе. Музыка ушла в третье измерение[36].

Другое следствие той же тенденции — оппозиция *звука* и *незвучания*, звука и тишины, подобно уже упоминавшейся в Главе 4 «Лекции о Ничто» Кейджа. В чем здесь гармония? Ответим сразу: в слаженности, в том числе и вне звука, точно в том смысле, как сказали нам об этом Кейдж и Штокхаузен. Это, конечно, величайшее новаторство. Но как будто бы, вспоминается нам, это где-то уже было, что-то подобное мы слышали. Оказывается, это новаторство «через голову» многих веков смотрит на нас из древнего мира, более того, смотрит точно с того места, откуда началась наша музыка, первоначально — *мусикия*, и которое у нас теперь вызывает недоверие — а музыка ли это? В самом деле музыка — это μουσικη', то есть «дело мус» (кстати, среди девяти мус не было ни одной мусы музыки). Тогда получается, что на каком-то витке спирали развитие музыки оказалось в чем-то неуловимо повторяющим древний смысл мусике́. Во всяком случае ничто из этого не только не противоречит эстетике и художественной природе новейшей гармонии, но словно специально объясняет ее новации.

Итак, теория музыки обнаруживает эпохальный поворот в эволюции само́го ее существа, переход к новому качеству, сравнимый с возникновением многоголосной контрапунктической, гармонической структуры композиции. Теория объясняет нам также онтологическую необходимость «третьей музыки», причем именно такой, какой она и появилась.

Гармония XX столетия в перспективе века видится в начале третьего тысячелетия совсем не так, как во времена первого авангарда. Новации Прокофьева, Стравинского, Бартока, нововенской школы отнюдь не были каким-то выходом за пределы «нормального» в искусстве. Дальнейшее волнообразное развитие гармонических концепций привело к настолько сильному потрясению вековых основ, что новации «Весны священной» и «Скифской сюиты» оказались отнесенными куда-то в приложение к «Снегурочке» и «Половецким пляскам».

Когда колесо человеческого познания делает очередной поворот, гармония звуков прошедшего и закончившегося периода времени становится историей, а открывшиеся человеческому сознанию новые звуки упорядочиваются в новую гармонию, подчас встающую в резкую противоположность к прежней. Это есть историческая эволюция. Но само по себе качество слаженности, упорядоченности, соразмерности, согласованности не изменяется, не прогрессирует и не регрессирует. Оно вообще не зависит от того, что именно с чем согласуется — два трезвучия или два электронных объекта. Оно как категория абсолютно неподвижно. И в этом смысле слаженность и разумная, целесообразная упорядоченность звуковых элементов, которую мы находим в современной нам музыке, есть не что иное, как сама гармония, без которой действительно нет ничего прекрасного в музыке. Правда, гармония здесь — скорее Harmonie, чем Harmonik, однако отсюда следует лишь то, что «гармония как наука об аккордах и аккордовых сочетаниях имела блестящую, но краткую историю»[37] — гармония как техника письма аккордами (на определенной стадии высотной системы), но не гармония как образующее целостность, единство в многообразии, разумный порядок элементов целого, воплощающая этот порядок *высотная структура*.

В музыке как искусстве звуков гармония по-прежнему призвана нести красоту, и таинственная сущность музыки остается неизменной. Именно поэтому те, кто силой таланта нашел новую гармонию, остались в числе лучших в истории музыки.

1 В сонорике звуковысотный параметр все-таки представлен.

2 Имеется в виду спор «каноников» и «гармоников».

3 Как известно, Шёнберг трактовал диссонансы как «отдаленные консонансы» («Harmonielehre»), а Хиндемит заменил четкую противоположность консонанса и диссонанса градацией консонантности и диссонантности («Unterweisung im Tonsatz»).

4 Термин «сонантность» означает разную степень кон- и дис-сонирования аккордов. Сонантика замещает (но не отменяет) прежнее разделение созвучий-интервалов на две группы — консонансов и диссонансов, градацию сонантности в виде таблицы см. в кн.: *Холопов Ю.* Задания по гармонии. М., 1983. С. 137.

5 То есть к комплексам связей, проявляющимся в одинаковой мере и по горизонтали, и по вертикали, а также к тем, где распределение по этим параметрам не имеет определяющего значения.

6 Понятно, что нет нужды обращаться к *абстрактному* принципу гармонии, если нам заранее известен *конкретный* — например, принцип тонально-функциональной гармонии XVIII–XIX веков.

7 См.: *Холопов Ю.* Об общих логических принципах современной гармонии // Музыка и современность. Вып. 8. М., 1974. С. 229–277.

8 Прообраз соотношения центрального, главного элементов и основной модели лад в структуре классической тональности: тоника — цен-

тельный элемент, триада T–S–D — главные ориентиры, формула TDT или TSDT — основная модель лада.

9 Термин «организованность» применяется в узком смысле — как высокое положение техники, здесь — уровень „5".

10 Гештальт — целостное понятие достижения цели, осуществляемой нематериальными началами (из философии Аристотеля).

11 Эти термины (в несколько ином значении) встречаются в научной литературе: «уровни», «иерархически» выверенная система из «разномасштабных слоев», форма от «микро» до «макро»-пространства (*Кюрегян Т.* Форма в музыке XVI – XX веков. М., 1998. С. 82); «многоуровневость» (в XX веке), «три масштабных уровня», «макроуровень», «медиоуровень», «микроуровень» (*Холопова В.* Формы музыкальных произведений. СПб., 1999. С. 253). Термины «микро-время» и «макро-время» С. Прокхаузен предлагает еще в 1956 году (с возможной триадой «микро – макро – мега-время»).

Указанные 4 уровня гармонии легко обнаруживаются и в ритме временной системы. Микро = внутри такта, медио — такты, макро = блоки тактов, мега = блоки блоков.

12 Возможно обозначение звукоступеней темперации:

0 1 2 3 4 5 6 7 8 9 Δ ε [0]

Δ = декада [10], ε = эндекада [11]

13 Мора (от лат. «пора» — промежуток) — наименьшая счетная единица времени, равная короткому слогу в стихе.

14 В гобоевой теме появляется пульсация дельми нотами в медленном темпе (15 взятий).

15 Такую композицию можно назвать *додекафонией* (от слова «трансформированная»), то есть новой формой на базе традиционных принципов (подобно тому, как Пасть Симфонии Веберна ор. 21 создана на основе форм сонатной и канона).

16 Ключевой элемент этой пьесы Денисова составляет *Холопова Ю.* «Знаки свыше» — *Кубацкая С., Холопова Ю.* Пьер Булез. Эдисон Денисов: Аналитические очерки. М., 1998. С. 137–179.

17 В сонатной форме в одной только экспозиции находится пять гамм шести звуков.

18 С некоторыми минимальными отступлениями, которые, по словам Штокхаузена, были сделаны в музыкальных целях. Подробнее об этой пьесе см. в Главе 10, раздел 9.1.

19 Из обобщающих трудов наиболее значительные принадлежат Х. Эрпфу и Н. Хиндемиту. См.: *Erpf H.* Studien zur harmonie- und klangtechnik der neueren Musik. Leipzig, 1927; *Hindemith P.* Unterweisung im Tonsatz. Mainz, 1937. См. также: *Холопов Ю.* Гармония. Практический курс. Ч. II. Гармония XX века. М., 2003.

20 *Schaffer B.* Wstęp do kompozycji. Kraków, 1976.

21 Б. Шеффер выделяет несколько вариантов «организования мелики в ее образном развитии». *Мелодия поручается одному определенному инструменту, полимелодика* (контрапункт нескольких мелодических линий), *разброс мелодических образований во времени, полистроенный разброс мелодических образований, разброс мелодической линии по голосам* (как в «Хорах Дилочы» Г. Поно, где все буквы в слове, в том числе обозначающие согласные звуки, самостоятельны, имеют свою длительность звучания и произносятся разными исполнителями).

22 О почерке аккорда Б. Шеффер не говорит ничего. Для него аккорд – объединение, состоящее из нескольких интервалов.

23 *Gieseler W.* Komposition im 20. Jahrhundert. Celle, 1975.

24 Для полноты картины назовем еще книгу польского композитора Шираду Колтульски «Техника композиции в музыке XX века», опубликованную в Познани в начале 60-х годов (на русск. яз. – в 1976). В ней

сделана первая, пока еще достаточно робкая попытка демонстрации явлений этой музыки. Собственно гармоническая проблематика книги связана только с расширенно-тональной и модальной техникой преимущественно первой половины XX века.

25 *Dahlhaus M.* Harmonik der Musik des 20. Jahrhunderts. Celle, 1996.

26 *Rousseau H.* Les Apotheoses de Rameau (Essai sur la question harmonique) // Revue d'esthetique, XX, № 2, 3, 4. Paris, 1968. Перевод на нем.: Die Apotheose Rameaus. Versuch zum Problem der Harmonik. Darmstadt, 1987.

27 В заключении к книге Руссер объясняет ее название тем, что адресат посвящения — Пьер Булез — в одном из интервью както сказал, что «эпоха Рамо закончилась».

28 *Корыхалова Е.* Pierre Boulez: A World of Harmony. Harwood Academic Publishers, Chur, 1990. О серийном методе этого опуса Булеза и книге Е. Корыхаловой см. в Главе 10, раздел 5.2.

29 Обратим внимание на то, что музыку с использованием четвертитонов, тетратоники и т. п. следует по-русски называть микрохроматикой, но не микротоникой, так как последний термин содержит в себе «микротонику», которая здесь совершенно неуместна. Тем более, что иногда в написании возможно употреблять термин «микротоника». Речь идет о тонике «низкого порядка», для обозначения аккорда с сильно усложненным тоном, который на узком участке развития воспринимается как местный центр или местная тоника. Аналогично возможна и «макротоника», то есть тоника высшего порядка. Тем более неприемлем термин прилагательное «микротональный». Он просто плохой перевод с немецкого «mikrotonale». По-немецки звук «тон» звучит «ton», поэтому «mikrotonale» значит «из микротоновой системы», а не «микротональный». «Тональность» здесь вводит в заблуждение.

30 Эта высота *фиксирована* и может быть в другой октаве, если пьеса исполняется на более низком инструменте.

31 Автор предлагает интонационные высоты слышать как шум (артикуляция языка при игре на духовом инструменте — как при обычных звуках).

32 В этих частотах мы узнаем прабабушку и бабушку нашего одним только воображением измеренного, в многократно сложном соединении.

33 Аналогичным образом ограничена наша возможность воспринимать колебания звучащего тела в качестве звука, что видно в диапазоне инфразвука. Уже в субконтрактаве частота колебаний струны имеет высоту, а в пятой октаве различения высот, где высшая звуковая для нас точка, исчезает слитно. Колебания возрастающей частоты продолжаются, а для человека их больше нет.

34 К примеру, Кейдж, используя эффект *преднамеренного ритма*, делает недействительными прежние категории музыкальной композиции, начиная уже с музыкального строя (как бы «гармонизованный метроном»).

35 Специфическая черта сонорной музыки — она не «тональна», но иногда хочется вспомнить выражение Бравичского).

36 Конечно, конечно, впервые не в самом сочинении и не в процессе его создания, а много позже, через 50 – 60 лет.

37 Подробнее о звуке см. в книге Асафьева «Музыкальная форма как процесс» (Ленинград, 1971, с. 287).

Глава VII
Полифония. Музыкальное письмо

1. Понятие полифонии в XX веке

«Сбылись пророческие слова Танеева, — писал в 1974 году Ю. Холопов. — "Для современной музыки, гармония которой постепенно утрачивает тональную связь, должна быть особенно ценною связующая сила контрапунктических форм... Современная музыка есть музыка преимущественно контрапунктическая"[1]. Прежние четкие и строго метризованные формы аккордовой гомофонной гармонии растворились в гибкой текучести полифонических пластов и линий»[2].

Тогда, в 1974 году, знаменитые холоповские *Вариации на тему: принцип современной гармонии*[3] включали восемь творческих фигур: Дебюсси, Скрябина, Равеля, Прокофьева, Хиндемита, Шостаковича, Бартока, Мясковского, — из ряда крупнейших представителей музыкального искусства XX века, но, как счел необходимым заметить автор, «сравнительно недалеко отошедших от норм классической гармонической системы»[4]. Аналогичной была и их позиция по отношению к нормам классической полифонии.

Поворот в сторону *полифонического мышления*, что подчеркивал Ю. Холопов как характерную тенденцию в становлении Новой музыки[5], гораздо более радикально был осуществлен творцами Новейшей музыки: они дали *новую историческую интерпретацию* самим *категориям* традиционной полифонии, открыв тем самым неизвестные прежде художественные перспективы и обозначив наступление новой эры в истории музыки.

Полифоничность перестает быть теперь свойством только фактуры, но распространяется — как некое особое качество — на самые разные параметры музыкального языка: звук, гармонию, ритм, формообразование и т. д. (см. Главы 4, 5, 6 и др.). XX век поистине, можно сказать, стал веком тотальной полифонизации музыкального мышления. Более того — не только музыкального!

Полифонические термины («контрапункт», «полифония», «многоголосие» и т. п.) в качестве своего рода метафоры отныне широко используются в самых разных научно-гуманитарных и художественно-практических областях: литературоведении, режиссуре, театро- и киноведении, философии и эстетике. Вспомним хотя бы известное определение М. Бахтина стиля романов Достоевского — как «полифонического» (в отличие от другого, характеризуемого им как стиль «монологический») или применение В. Кандинским терминов «контрапункт» и «многозвучие» в его теории живописной композиции. Очень показателен и пример из области новейшей философии: «Контрапункт в точке бифуркации» (В. Розин) — заглавие рецензии на сборник статей по синергетике (новейшее — «полифоническое» — направление в современной философии).

Да и сами композиторы, как кажется, все более склоняются именно к метафорическому применению слова «полифония». По Р. Щедрину, например, «полифония — это не только метод музыкального мышления, но метод жизни и существования». О «полифоничности сознания» современного человека говорил А. Шнитке[6].

Явление «полифоничности сознания» (воспользуемся здесь метафорическим выражением Шнитке) и приобретение исконно музыкальным термином междисциплинарного статуса (особенно в синергетике) можно считать сегодня уже установившимися и признанными фактами, отразившими начавшийся во второй половине XX века общекультурный процесс фундаментального пересмотра взглядов — как на науки и научную рациональность, так и на художественное творчество[7].

В музыкальном искусстве XX века масштабы полифонизации и «глубина» ее последствий оказались таковы, что становится очевидным: вопрос о полифонии в музыке XX века должен включать два ракурса рассмотрения — не только традиционный: полифония как тип письма, но и новый: *полифония как тип мышления.*

Именно такая — двухуровневая («полифоничная») — постановка вопроса была намечена в работах Ю. Холопова. В цитированной книге 1974 года читаем: «Под полифонией <...> часто подразумевают просто многоголосие, иногда вообще развитое голосоведение, вне зависимости от того, относится ли пьеса к *полифонии в собственном смысле* или к гомофонии (выделено мной. — *Т. Д.*) <...> Контраст между гомофонией и полифонией проступает с наибольшей выпуклостью не на уровне письма, а на уровне формообразования — когда музыкальная мысль развивается полностью в последовании (по гори-

зонтали) или, наоборот, развертывается одновременно в двух или нескольких линиях (вертикально). Поэтому высшим критерием различия между полифонией и гомофонией следует считать отношение их к форме»[8].

Из приведенных фрагментов ясно, что ученый определенно дифференцировал полифонию как тип письма и полифонию в собственном смысле (по его терминологии), что иначе он называл также *полифоническим мышлением*[9].

Рассмотрение современной полифонии в этих двух ракурсах требует, однако, уточнения терминологии.

Получивший сегодня столь широкое распространение термин «полифония» пришел на смену прежнему («контрапункт»), которым пользовался еще Танеев. Новый термин значительно потеснил старый, хотя и не вытеснил его окончательно. Отразивший приоритеты эпохи, он, конечно, шире прежнего, так как охватывает самые разные типы многоголосия (в отличие от «контрапункта», который ассоциируется прежде всего с профессиональным искусством).

Слово «полифония», как известно, буквально означает «многозвучие» и приложимо как к профессиональному, так и к народному многоголосию (так называемая подголосочная полифония, гетерофония). Но в том-то его и неудобство: широта чревата расплывчатостью, ибо все эти разные сферы полифонии имеют свои традиции, свою историю, свои свойства (заметим, глубоко различные). Когда же речь идет о «тектонических сдвигах» музыкальной истории – об исторических переломах, рождении нового (иногда — из разного рода взаимодействий и пересечений), — целесообразнее, конечно, пользоваться исконными «наименованиями» явлений. Именно они (и притом в ситуации их исторического возникновения) способны высветить некоторые изначально сущностные свойства явления, ушедшие в результате многовековой эволюции как бы в глубину (ощущавшиеся, пожалуй, только подсознанием), но неожиданно, — вследствие очередного «историко-тектонического сдвига», — всплывшие опять на поверхность и вышедшие на первый план творческого процесса. Тогда-то и обнаруживается, что наряду с привычной сегодня оппозицией «полифония – гомофония», отразившей реалии музыки Нового времени, существовала когда-то и иная, из другой исторической эпохи: «монодия – контрапункт»[10], рожденная условиями многоголосия Средневековья. Эти оппозиции зафиксировали разные стадии музыкально-исторического процесса — разные не только хронологически, но и «функционально» (в историческом плане)[11], что не позволяет полностью

идентифицировать понятия «контрапункт» и «полифония». Другими словами, не всякая полифония есть контрапункт, тогда как любое многозвучие, конечно, может быть названо полифонией — в самом общем смысле.

Для прояснения этих отнюдь не только терминологических нюансов обратимся к плодотворной идее Ю. Холопова *о различных конкретно-исторических воплощениях* некоего коренного для музыкального искусства всех эпох содержательного стержня («основного логоса, смыслового костяка») — представления о «гармонии», восходящего к философско-эстетическому учению пифагорейцев[12].

Согласно этой идее, в определенный исторический период «единое прежде понятие гармонии (лад как мелодический звукоряд) раскололось на два — "гармонию простую" (armonica simplex) и "гармонию составную" (armonica multiplex), то есть к прежней "горизонтальной" гармонии прибавилась еще и "вертикальная" гармония одновременных созвучий»[13].

«Вертикальная» гармония со временем (к XIV веку) получила свое собственное историческое название — «контрапункт». И на протяжении веков, по крайней мере до середины XVII столетия, понятия «гармония» и «контрапункт» оставались синонимами (см. ниже определение К. Бернхарда).

Развитие «вертикальной» гармонии прошло несколько исторических этапов. Обозначим их в самом крупном плане. Первая эпоха «вертикальной» гармонии в целом может быть названа условно «эпохой контрапункта» — по ее кульминационному явлению[14]. Далее, как известно, последовала «эпоха гомофонии» (также имевшая в своем развитии стадии становления, зрелости и перерождения). И наконец, в XX веке — нечто новое (эпоха «третьей музыки», сонорики; см. Главу 6, раздел 8), важнейшей чертой чего, как говорилось, стал поворот к полифоническому мышлению.

Очевидно, что при рассмотрении эволюции музыкального мышления в таком контексте — как исторического становления «основного логоса» в музыкальном искусстве всех времен — речь должна идти не о полифонии вообще, а прежде всего о той ее исторической ветви, которая формировалась в опоре на пифагорейскую концепцию гармонии, то есть, следовательно, о контрапункте.

Именно в «эпоху контрапункта» (первую эпоху armonica multiplex) и было исторически сформировано то, что выше было названо полифонией в собственном смысле, или *полифоническим мышлением* (причем было сформировано в чистом виде, ибо иного по сути тогда просто и не было в ком-

позиторской практике: оппозиция «полифония — гомофония» еще не сложилась, а монодийное «письмо» не играло существенной роли), — полифоническим мышлением со всеми его исконными свойствами, которые в новом стилистическом воплощении стали возрождаться Новейшей музыкой.

Исконные свойства полифонии как типа мышления наглядно «высвечиваются» основными «событийными» вехами в истории старого контрапункта. Выделим два из них: оформление самого понятия «контрапункт» и оформление идеи многомерного пространства.

Понятие «контрапункт», как уже было сказано, определившееся к XIV веку, на протяжении столетий (в первую эпоху armonica multiplex) трактовалось по существу как синоним «гармонии». Примечательно, однако, что исторически менялось соотношение этих понятий. Если изначальное — философско-эстетическое — истолкование гармонии было шире представления о контрапункте (он мыслился ее воплощением), то позже их «субординация» оказалась иной. Именно гармония, но теперь в ее музыкально-техническом понимании (см. Главу 6), стала «материей контрапункта» (слова К. Бернхарда, 1648).

Исторический синкретизм гармонии и контрапункта — наиважнейшее качество полифонического мышления, сохранявшееся на протяжении всей его эволюции. Развитие гармонии — одна из существеннейших граней, неотъемлемая сторона развития контрапункта. Можно без преувеличения сказать, что вся историческая и структурная проблематика гармонии (рассмотренная в предыдущей главе) есть вместе с тем и проблематика контрапункта. Совершившийся в XX веке поворот в сторону полифонического мышления сопровождался фактически возрождением древнего исторического синкретизма гармонии и контрапункта.

Из старинных трактатов первой эпохи armonica multiplex выясняется и еще одна сторона этого синкретизма: гармонический контрапункт есть в то же время и музыкальная форма (композиция). Приводим характерное определение К. Бернхарда: «1) Композиция — это наука составлять гармонический контрапункт из хорошо соединенных друг с другом кон- и диссонансов. 2) Цель композиции — гармония, или благозвучие, нескольких различных голосов, то, что музыканты называют контрапунктом <...> 3) Материя оного контрапункта — это кон- и диссонансы <...> 4) Форма состоит в искусном чередовании и смешении таких кон- и диссонансов и, стало быть, в соблюдении общих и специальных правил контрапункта»[15].

Понимание формы как создание музыкальной ткани, синкретизм понятий «гармония» — «контрапункт» — «форма», — исконные особенности полифонического мышления, которые вновь актуализируются в Новейшей музыке (см., например, Главу 18 и др.).

Сам термин «контрапункт» (буквально: «точка против точки»), появившийся в музыкальных трактатах в XIV веке и удержавшийся в музыкальной практике вплоть до наших дней (в отличие от многих предыдущих, также характеризовавших многоголосие), абсолютно адекватно выразил суть рассматриваемого явления. А именно — «*точечный*» характер armonica multiplex на стадии ее возникновения. В ранних органумах и подобных ему многоголосных жанрах периода Ars antiqua ведь, по сути, еще нет собственно *второй линии* (функционально самодостаточной). Обратим внимание на названия голосов, которые отнюдь не демонстрируют паритета, необходимого для подлинной полифонии: один из них — это vox principalis (буквально: главный), тот, который уже существовал (он заимствовался из «вечных» — духовных — певческих сводов); другой — vox organalis, тот, который сочинялся, очевидно — подчиненный. Самые ранние известные образцы — это еще фактически проявление монодийного мышления, хотя и в многоголосном виде (почти наподобие фольклорной полифонии с характерными для нее дублировками, вторами и подголосками). Vox organalis, который мы сегодня по привычке воспринимаем как линию, на самом деле (по методу его создания) представлял собой некий «пунктир», то есть, по сути, *точечную «композицию»* относительно главного голоса, что и отразилось в названии самого типа подобного музыкального сочинения[16].

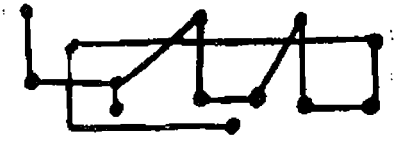
И именно это качество, эта изначальная черта искусства контрапункта (как своего рода генетическая предпосылка, впоследствии веками «дремавшая» где-то в глубинах «наследственной» профессиональной памяти многих поколений музыкантов), — оно опять всплыло на новом витке истории, на этот раз в виде *пуантилизма*, одного из самых характерных «начинаний» Новейшей музыки (см. далее: точечная полифония). Возродился в Новейшей музыке и сам тип раннего контрапункта (исторически, по-видимому, переходный: *полифония на основе монодийного мышления*, «многоголосная монодия») — в виде так называемой «сонорной монодии» (Т. Кюрегян), или «утолщенного унисона» (В. Екимовский)[17].

Идея *многомерности музыкального пространства*, которая трансформировала первоначально «монодийную» (функционально одноплановую) armonica multiplex, превратив ее в

«многоярусную» (функционально многоплановую) вертикальную композицию, свое первое историческое воплощение получила, по-видимому, в русле формирования принципа старинного мотета – политекстового контрапункта (XIII век). Приблизительно тогда же начинает всплывать и само понятие музыкальной композиции. Armonica multiplex превращается в musica composita[18]. Соединение в одновременности нескольких «горизонтальных» armonica simplex (то есть монодий) – своего рода «гармония гармоний», *средневековая музыкальная метафора вселенной* – одно из эпохальных достижений старинного контрапункта и предпосылка будущих весьма впечатляющих «контрапунктических созданий» самого разного рода в Новейшей музыке.

Историческое формирование идеи «гармонии гармоний» (пространственной многоплановости) способствовало также развитию и утверждению в искусстве контрапункта (armonica multiplex) мелодической *линеарности*, то есть того качества, которое в дальнейшем станет, наряду с пространственной многоплановостью, спецификой именно полифонического мышления. Вслед за *разнородной линеарностью* (принцип политекстового мотета) сформировалась и *линеарность однородная* – принцип подобия (выводимости) голосов в каноне, «одной из тех великих форм, которыми может гордиться музыка Западной Европы», как писал Ю. Холопов[19].

Историческая судьба линеарности заслуживает особого внимания. Деформацию этого фактора как симптом «тектонических» сдвигов в музыкальной истории поразительно чутко уловил Игорь Стравинский, графически изобразивший линейную модель своей музыки[20]:



Весьма сложная конфигурация линеарности, намеченная Стравинским, заставляет вспомнить и некоторые другие линеарные модели – метафоры, упоминавшиеся мастерами Новейшей музыки для характеристики композиционных и контрапунктических идей, такие, например, как «сгущающийся пучок» (А. Шнитке – в связи с «Pianissimo») или «витье веревки из двух одинаковых прядей, шнуровка» (Д. Смирнов – по поводу приема интерполяции) и т. п., – модели, корреспондирующие с совре-

менными философскими представлениями, что кажется нам чрезвычайно важным. «Будьте ризомой, а не деревом», — восклицал один из крупнейших философов XX века Ж. Делёз со свойственной ему «неакадемической интонацией»[21], — ризома как метафора нового мышления[22], что находит определенное соответствие, как видим, и в новейшем музыкальном мышлении.

Специально должен быть выделен и вопрос *о тематизме в контрапунктической композиции*. Он находится в прямой связи с проблемой музыкального формообразования (об этом см. далее главу 9). Очевидно, что старинный контрапункт, воплощавший принципы полифонического мышления, не имел опоры в той системе формообразования, которая сложилась в гомофонный период. Его горизонтальный — временной — аспект изначально обусловливали сами линии, уже имевшие определенную протяженность (будучи, как правило, «заданными», заимствованными — в системе cantus prius factus), как и синтаксическую оформленность. Отсюда вытекает также то качество, что контрапункт в своем исконном виде не имел категории кристаллизованной музыкальной темы (в ее позднейшем композиционном смысле). Основополагающим был принцип вариационности, понимавшийся чрезвычайно широко и представавший в самых разных видах и на разных уровнях — как «симультанное варьирование» (Ю. Евдокимова), «горизонтальное» варьирование (в частности — соотношение разделов в мотетных формах; «вариационное обновление», по Вл. Протопопову), варьированная имитационность и т. п., — характерные явления полифонического мышления[23], забытые в гомофонную эпоху и всплывшие опять в XX веке — в Новейшей музыке. Как всплывает в ней и своеобразный содержательный модус старинной контрапунктической формы — длящегося «пребывания», не имеющего функциональной дифференциации разделов во времени.

Формирование музыкальной темы исторически приходится на период рубежа Ренессанса и Нового времени, то есть период рождения тональных музыкальных форм. В сфере контрапункта это выражается в возникновении новой полифонической формы — фуги, дошедшей в своей эволюции до XX века и развивавшейся, главным образом, мастерами классической ориентации. Не обошли фугу своим вниманием и творцы Новейшей музыки, у которых она получила, однако, весьма оригинальное воплощение.

Контрапункт, канон и фуга — основные области традиционной полифонии, исторически появившиеся именно в том порядке, в котором они здесь и названы, что отражает и возрастание их значимости для искусства Нового времени. В музыке

же XX века их соотношение меняется (как перевернутая пирамида). Фуга — первая из них — со временем почти исчезает из новейшей композиторской практики, уступая место канону. Но затем и канон (в своем традиционном виде) фактически сходит со сцены. На первый план выходит Новый контрапункт.

Музыкальный материал, кристалличность составляющих элементов, конфигурация линейности, структурирование музыкального пространства — те категориальные качества, сквозь призму которых выражается трансформация традиционной полифонии и которые отчетливо характеризуют принципы Новейшей музыки.

2. Музыкальное письмо

Новый звуковой материал музыки, обживающий не просто модернизированный, но почти вновь сотворенный пространственно-временной континуум, не мог, конечно, существовать в привычных формах изложения — тех, что определяются традиционными видами склада и фактуры. Да и сами эти понятия, отражающие (и направляющие) совсем иную музыкальную реальность, в реальности новой оказались не вполне своими: они выглядят пришельцами из другого мира, если и не совсем чужого, то изрядно удаленного. И места, которые они — склад и фактура — занимали в той, ушедшей, жизни музыки, в ее новой жизни оказались хоть и не упраздненными, но заметно смещенными. Смещенными настолько, что их прежние владельцы были уже не в силах на них удержаться, теснимые структурами нового поколения, более соответствующими изменившимся условиям звукового бытия.

В самом деле: ни гомофония с ее родовой приверженностью аккорду, ни полифония с ее кровной связью с мелодической линеарностью, ни даже монодия с ее самотождественностью подлинной праоснове музыки — мелодической линии как таковой, — ничто не сохранило в этой новой действительности своей изначальной жизненной базы без коренного ее изменения. Гомофония оперирует аккордами, но что такое аккорд в Новейшей музыке? Ведь нет явления без своей противоположности — а критериев «неаккорда» ныне практически не осталось. А линия, обязательная и для полифонии, и для монодии? Поскольку линия есть след движения одного голоса («голосоведения»), как устоять ей в Новейшей музыке, где поставлено под сомнение само понятие голоса? И понятие не рядовое, а фундаментальнейшее — одно из немногих, в котором

отпечатался генезис традиционного музыкального искусства: пока есть «голос», хранится память об изначальной вокально-мелодической природе музыки, так или иначе дававшей знать о себе на всем обозримом трехтысячелетнем периоде музыкальной истории. И именно окончательный разрыв с этой традиционной природой привел к фактическому упразднению феномена голоса — к ситуации, когда голос уже не может быть достоверно идентифицирован и, значит, больше не выполняет своих прежних обязательств.

Разрушение голоса происходило с двух сторон. С одной стороны, достигшая абсолютного предела «инструментализация» мелодики с ее регистрово-интервальной безграничностью и любыми тесситурными перепадами имела следствием полную утрату вокальной по природе линеарной связи между звуками. В итоге голос распадается на отдельные разнорегистровые (а также разнотембровые, разнодинамические и т. д.) сегменты, которые, даже принадлежа одной исполнительской партии, фактически полностью разобщены. Реально такая «линия» функционирует подобно «скрытому многоголосию», и формальное одноголосие оказывается «мнимым». С другой стороны, столь же обыденным стало слияние многих исполнительских партий в единый нерасчленимый массив (подробнее об этом см. в Главе 11), что фактически означает и мнимость многоголосия.

Таким образом, в Новейшей музыке исчезает основа основ в определении качества склада, который, как известно, характеризуется, во-первых, *по числу* голосов (одноголосный и многоголосный), а во-вторых, *по отношениям* между голосами, по их *функции* (полифония и гомофония).

Судьба склада в Новейшей музыке эхом отзывается и в явлении фактуры. Последняя трактуется по-разному, но наиболее логичным представляется понимание фактуры как окончательной «поверхностной» отделки музыкальной *ткани* — «несущей» конструкции, в которой реализуются закономерности того или иного склада. Особенно богатые возможности для фактурного уточнения и детализации ткани открывает гомофонно-гармонический склад (разного рода фигурационная прорисовка гармонической основы, или, проще говоря, гармонической схемы, ее контрапунктическое обогащение и т. п.). Естественно, что разложение (или, если угодно, перерождение) традиционных видов склада небезразлично для фактуры, она неизбежно вовлекается в этот процесс, лишаясь — с утратой, среди прочих, и гомофонно-гармонического склада — своей главной базы. В условиях разбалансировки системной триады *склад — ткань — фактура* в Новейшей музыке уже трудно, а

то и невозможно сказать «кто есть кто», хотя проблема того или иного *изложения* все равно остается (лишь перемещаясь на иной уровень обобщенности). В сущности, теперь ее можно обозначить более широко — как проблему *письма*, вбирающего в себя (наряду с *техникой*, о ней далее) и те явления, которые в иных условиях находились в ведении склада и фактуры.

Переход к иному наименованию означает не просто внешнюю терминологическую замену. Он, как говорилось, предопределен глубокими сущностными изменениями, а потому требует отражения этих изменений в соответствующем категориальном аппарате. Но поскольку понятие письма генетически связано с прежними складом и фактурой, постольку и его категории не вовсе чужды своим предшественникам. Во всяком случае, не стоит бояться того, что между ними возникают некоторые аналогии — напротив, было бы странно, если бы характеристики в принципиально схожей сфере (пусть и на разных историко-стилевых этапах) оказались абсолютно не причастны друг другу.

Если прежде исходным было разделение на одно- и многоголосие, то есть ли нечто подобное ныне? Безусловно, да: хотя понятие голоса часто уже не работает, сам феномен *одно-* или *многосложности* не исчез. Все дело только в качестве слагаемых, или *слоев* — назовем их так. В чем отличие «слоя» от голоса? В том, что он *допускает любое наполнение* — и по числу составляющих, и по их свойствам. Он может включать множество исполнительских партий, но при этом с точки зрения письма представлять единый компонент ткани (подобно одному голосу в традиционной композиции).

В таком случае необходимо также уточнить, что отличает слой ткани от исполнительской партии как таковой? Различие заключено в выполняемой роли: первый (слой) обладает «функциональной дееспособностью», он наделен неким *персональным* значением; вторая (партия) свободна от подобных «личностных» обязательств. Таким образом:

- *партия* есть всякое «исполнительское задание» (то, что звучит у любого инструмента, той или иной «руки» и т. д.) вне зависимости от роли этого материала в музыкальной ткани;
- *слой ткани* — лишь то, что обладает определенной функцией (притом само по себе, а не, скажем, в соединении с себе подобными).

И именно *по числу функций* в целом определяется *одно-, двух-* или *многослойность ткани*.

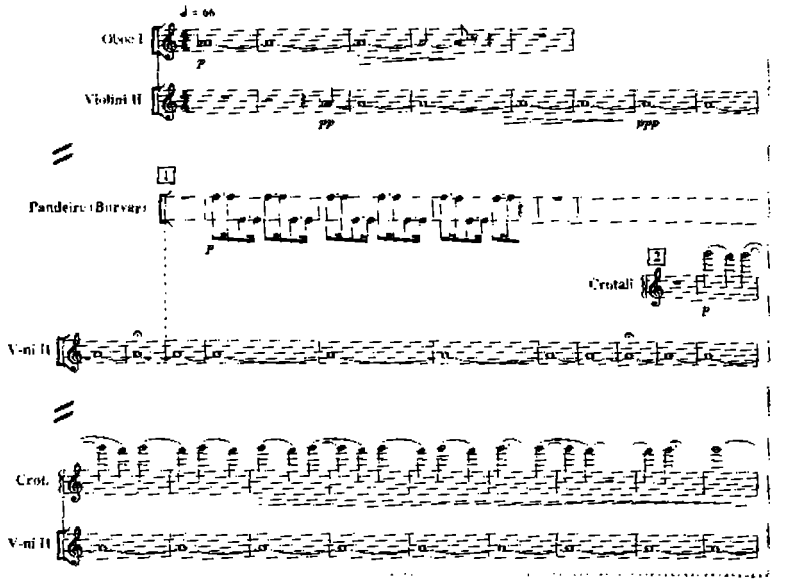
Но, напомним, вытеснение традиционного «голоса» произошло из-за новой специфики слоев ткани. В чем же она?

Во-первых, в том, что сам слой может быть не только «простым», но и «составным», то есть не ограничиваться одной исполнительской партией, а включать их две и более — до нескольких десятков (что именно обеспечивает их слияние, рассмотрим позже). Во-вторых, в том, что он может представлять собой не только традиционную мелодическую линию, но и любое другое образование, опирающееся на любой музыкальный параметр в отдельности. Разъясним сказанное подробнее.

Начнем с наиболее привычного слоя ткани — *линейного*. Оставим в стороне возможные случаи его обычного мелодического наполнения (когда он фактически неотличим от прежнего голоса) и обратимся сразу к тем его видам, которых традиционный голос былых времен не знал. Они возникают при выдвижении на первый план ранее подчиненных параметров — прежде всего ритмического и тембрового.

Ритмолиния (при полном отключении или смещении на второстепенную роль высотно-мелодического фактора) в роли слоя ткани достаточно распространена. Уже Мессиан с его ритмическими изысканиями, познав многое от восточных культур, сделал подобное явление «своим» и для европейской музыки. Образцы ритмических линий как слоев ткани можно видеть в VII части симфонии «Турангалила» (ц. 7–9, см. партии ударных).

Тембролиния также стала возможной в условиях дезинтеграции музыкальных параметров. Вполне реалистичная ситуация, когда в первую очередь тембр – даже вне его ритмических показателей — приковывает к себе внимание, и означает, что именно он выступает главным представителем слоя ткани. Например, в начале Пятой симфонии А. Тертеряна звук as^1 долго тянется, плавно (благодаря тембровым наложениям на стыках) «перетекая» от гобоя ко вторым скрипкам и далее к кяманче. Этой тембролинии периодически контрапунктирует то ритмолиния бурвара (= pandeire), инструмента из армянского церковного ритуала, то другой тембровый контрапункт — античных тарелочек (пример 1).

Но в указанных случаях слой ткани сохраняет хотя бы обычную форму — линейную, то есть элементы (пусть и нетрадиционные) предстают связанными по горизонтали, без радикальных временных и прочих разрывов. Вместе с тем очевидно, что в новейшую эпоху, которая прославилась, среди прочего, нарушением всяческих связей, «разрывами» во всех сферах и отношениях, подобная линейная зависимость вовсе не обязательна — она могла и должна была нарушиться. И это

1. А. Тертерян
Пятая симфония

привело к изложению, которое в свое время поистине шокировало традиционное музыкальное сознание.

Пуантилизм[24] — а именно так называют музыкальную ткань, состоящую из единичных звуковых точек или, максимум, кратких «штрихов» (двух- или трехзвучных), — являет собой крайнее следствие «мелодического распада», происходит ли он от «разрезания» некогда (хоть и в подсознании) цельной мелодии на сегменты, разбросанные в широчайшем диапазоне, или изначально оперирует отдельными звуковыми «крупицами», свободно разбросанными в музыкальном пространстве.

В результате *точечный слой* ткани стал столь же допустимым, как некогда линейный. И так же как линейный, он может акцентировать не только высотный аспект звука, но и тембровый, и ритмический — хотя на уровне «точки», надо признать, разделение параметров улавливается с гораздо бо́льшим трудом.

Линейный и точечный слои ткани, при всем их различии, сближает одно общее свойство: они оба *простые* — в том смысле, что не имеют дополнительного внутреннего подразделения. Но возможен, как уже говорилось, и *сложный слой*, то есть включающий энное число слагаемых. Что это за слагаемые, почему они функционируют не самостоятельно, а лишь сум-

музыкальное письмо

марно, совместно выполняя ту или иную функцию в музыкальной ткани? Потому что композитор намеренно лишает их самостоятельной значимости, добиваясь всеми средствами слияния этих слагаемых в нерасчленимый на отдельные составляющие *комплекс*. Представляя собой, скорее, явление тембрового порядка, такие комплексы суть порождение сонорной техники и именно в связи с нею будут подробно рассмотрены далее (см. Главу 11). Пока же лишь укажем на то, что они различаются и по степени *плотности*, и по внешней *форме*.

Монолитные кластерные *полосы*, или *ленты*, абсолютно не расчленимы слухом на отдельные составляющие и потому их нередко уподобляют одноголосию. Их роднит наличие эффекта линии, но в кластерном варианте она как бы «утолщенная» (будто проведена не карандашом, а толстой кистью).

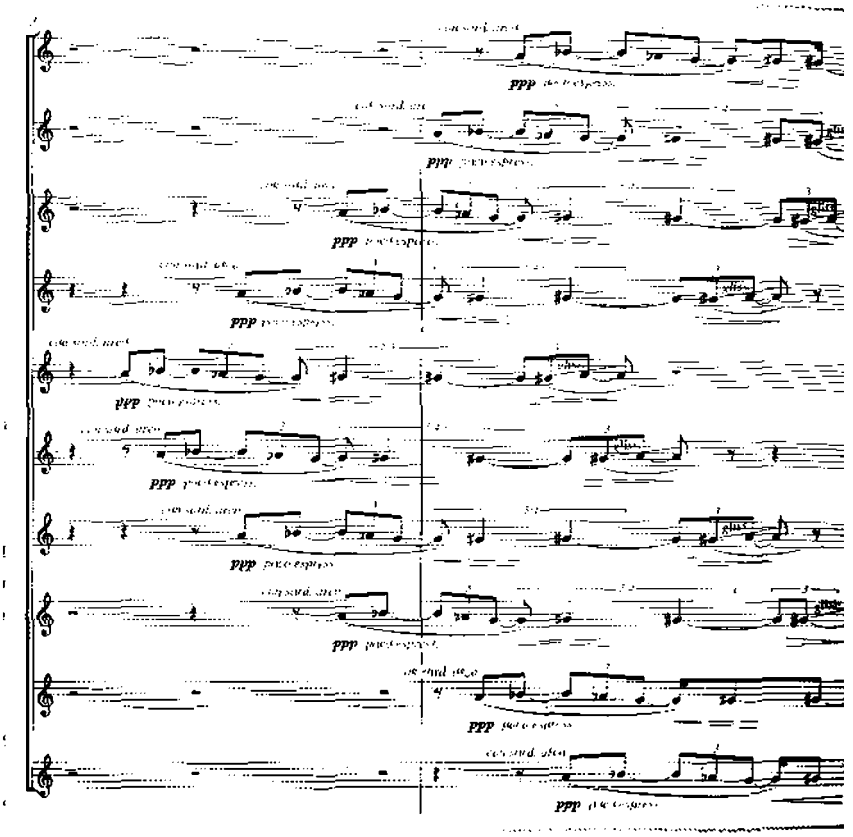
Разнообразные *пласты* могут быть менее сплоченными, подчас даже «рыхлыми» и иметь различное, в том числе квазиполифоническое выполнение (так называемая *микрополифония*, см. далее); но и их цель — произвести общий сонорный эффект, без индивидуальной направленности многих — принципиально однородных по назначению — слагаемых[25] (начало канона из «Атмосфер» Лигети см. в примере III приложения).

Наконец, *блоки* (или *пятна*) отличаются еще большей «разреженностью», они сравнимы с «газообразным облаком», частицы которого хотя и рассеяны, но так же однородны и персонально бессмысленны, как и в предыдущих случаях.

Итак, подытожим сказанное. В зависимости от специфики различаются следующие виды слоев ткани:

1) «линия»:
   - мелодическая,
   - ритмическая,
   - тембровая;
2) «точка» (или «штрих»):
   - звуковая,
   - ритмическая,
   - тембровая;
3) «комплекс»:
   - кластерная лента (полоса),
   - пласт,
   - блок (пятно).

Следующий важный для характеристики письма показатель — это то, какое «измерение» доминирует в ткани, какова *диспозиция* ее элементов. При традиционном изложении выбор ограничивается двумя возможностями — либо это пре-



2. Э. Денисов
«Акварель» для 24-х струнных

обладание горизонтали (в монодии и полифонии), либо преобладание вертикали (в гомофонии). В «новую эру» к ним добавляются еще два «направления развертывания»: по «диагонали» и, что особенно симптоматично, в «глубину».

Диагональное изложение часто оказывается формой подачи уже рассмотренных комплексных слоев ткани: слагаемые пласта в таких случаях включаются не одновременно, а как бы запаздывая – «по цепочке», постепенно захватывая пространство и плавно обрисовывая восходящий (или нисходящий) «профиль» единого в конечном итоге слоя (пример 2).

Если «диагональное» изложение свободно маневрирует между издавна известными вертикалью и горизонталью, то освоение *глубины* есть подлинное завоевание XX века, притом завоевание, исторически весьма многозначительное (см. об этом в Главе 6). Подключение глубинного измерения озна-

чает освоение трехмерного слышания музыки, приобретение ею «объемности» и, в определенной мере, «стереофоничности». При этом важно, что речь не идет здесь о реальной стереофонии, когда звук подается из пространственно разделенных источников (что было известно давным-давно, например, из практики антифонного пения, но, что также примечательно, в XX веке вновь привлекло внимание композиторов). Важнее иное: то, что музыка обрела «внутреннюю» стереофоничность — формально иллюзорную, воображаемую, а фактически даже более действенную, чем «внешняя» стереофония, обусловленная внемузыкальными факторами. Глубинность своей исходной предпосылкой имеет все то же разъединение звуков, нарушение их линейной сопричастности. Как указывают исследователи первооткрывателя глубинного измерения — Антона Веберна, средства создания такого глубинного расслоения суть: «несовпадение в тембре, способе звукоизвлечения, динамике, в метре, ритме, регистре – во всем, что разъединяет звуки, размещая их в разных плоскостях, в условиях высокой степени разъединяющей диссонантности (консонирование, в особенности октавное, неизбежно сводит звуки в одну плоскость) и быстрого чередования звуковых форм (продолжительность также превращается в одноплановость), их неповторяемости»[26].

Итак, подытожим. Общая *диспозиция* элементов ткани бывает:

А) вертикальная,

Б) горизонтальная,

В) диагональная,

Г) многомерная (трехмерная).

Еще одно принципиально важное качество письма — характер *параметровой процессуальности*. Этот показатель был актуален, помимо современной композиции, лишь для единичных жанров и форм в истории музыки — в подавляющем большинстве вопрос о каком-то особом соотношении параметров вообще не стоял, поскольку происходившие в них процессы следовали даже не параллельными руслами, а одним, единым, общим для всех. Во второй половине XX века, с рассогласованием прежде «единомыслящих» составляющих музыкального языка — звуковысотности, ритма, тембра, динамики, артикуляции, с приобретением ими автономной значимости, возникла возможность несовпадения протекающих в этих параметрах событий. И эта возможность теперь нередко реализуется (в частности, в условиях сериальной техники, см. 4-й раздел Главы 10)[27].

Таким образом, ныне *параметровая процессуальность* бывает:

I) синхронная (ассоциированная),

II) асинхронная (диссоциированная).

Исходя из суммы выделенных показателей — числа и характера слоев, особенностей диспозиции элементов ткани, типа параметровой процессуальности — и определяются конкретные принципы письма. Реализуются же они с опорой на ту или иную *композиционную технику*. Понятие техники в качестве одного из ключевых стало также принадлежностью композиции только второй половины XX века. Нельзя сказать, что оно вовсе бездействовало (или даже отсутствовало) в прежние эпохи. Но — более или менее общеупотребительная в каждый конкретный музыкально-исторический период — композиционная техника не нуждалась в специальном рассмотрении и, как следствие, не акцентировалась. Ныне, когда одновременно сосуществуют многие и очень разные техники композиции, этот вопрос уже нельзя обойти. Ведь именно от техники зависят и конкретный облик слоев ткани, и, в определенной мере, их соотношение, диспозиция, параметровая процессуальность. Хотя понятие техники вбирает в себя не один показатель, и показатели эти подчас не только из разных сфер, но из сфер нерядоположенных (для одной техники первостепенна звуковысотность, для другой — отношения параметров, для третьей — степень стабильности, и т. д., см. Главы 10–19), тем не менее лишь с учетом примененной техники (или техник) общая характеристика типа письма хоть как-то конкретизируется; и в процессе этой конкретизации обнаруживаются свойства, роднящие изложение (в отдельных аспектах) с прежними *видами склада* — монодическим, гомофонно-гармоническим или полифоническим. Кратко укажем на эти общие свойства.

Если *монодия* предполагает *одноголосие* без всякого «подтекста» (то есть без спрятанной в него гармонии — чистую горизонталь) и, значит, без фактурно-функциональных сопоставлений, то и ее новейший аналог, *однослойное* изложение, также одиноко в функциональном плане даже при наличии многих партий. И хотя к нему, в отличие от *линеарной* монодии, сплошь и рядом не применимо понятие линии (а в лучшем случае лишь «полосы»), родство остается: оно — в преимущественно горизонтальной ориентации, даже при «расплывчатом» тембросонорном наполнении «слоя»[28]. Не случайно в научной литературе так много близких определений, указывающих на внутреннюю связь нового склада со своим

далеким предком: «неомонодия» (И. Сниткова[29]), «вторая монодия» (В. Холопова — Ю. Холопов[30]), «новое одноголосие» (Ю. Холопов — В. Ценова[31]), «сонорная монодия» (Т. Кюрегян[32]), «мелодическая линия высшего порядка» (И. Кузнецов[33]), «многоголосная мелодия» (В. Холопова)[34].

Другой традиционный склад, *гомофонный*, в современной композиции практически не получил продолжения — возможно потому, что требует слишком тонкой функциональной дифференциации своих составляющих[35], на которую Новейшая музыка с ее преобладающе «крупным мазком» просто не способна[36]. Какие-то аналогии иногда возникают с «просто» гармоническим складом — без лидирующей мелодии, то есть с *аккордовым*[37]. Так, квазиаккордовый вид имеют моноритмические многозвучные соноры, которые, однако, по существу являются дублировками тембрового характера.

Наконец, *полифония* получила, пожалуй, наиболее обширное поле приложения своих основных принципов, но это произошло фактически потому, что *понятие полифонии стало существенно иным*.

Если в традиционной полифонии в качестве ведущих качеств признаются: многоголосие на основе сочетания двух и более мелодических линий, принципиальное равноправие голосов, наличие определенных образных предпочтений (в частности, склонность к обобщенности, сильное интеллектуальное начало при ограниченных непосредственно-чувственных, в том числе колористических выразительных возможностях), а также, в музыке Нового времени, работа на основе особой полифонической темы[38], то новейшая полифония ставит под сомнение или заметно корректирует практически все прежние фундаментальные свойства.

Первое и главное — *расширение феномена голоса до феномена слоя*, о котором уже говорилось. Одним из результатов этого грандиозного по своим причинам и следствиям явления стал уход на периферию *мелодической* линии как компонента полифонической ткани (выделяя слово «мелодической», мы акцентируем ее несводимость к высотной линии как таковой, но обязательное «осмысляющее» ее оформление, в частности ритмическое; абстрагированная линия в новой полифонии как раз актуализировалась, но об этом позже).

Факт равноправия слагаемых если и остается, то чисто теоретически, в принципе: дело в том, что сегодняшняя полифония подчас оперирует такими *разнородными* по самой своей природе явлениями[39], что как-то соизмерять их, «взвешивая» на неких общих «весах», практически невозможно — каждый

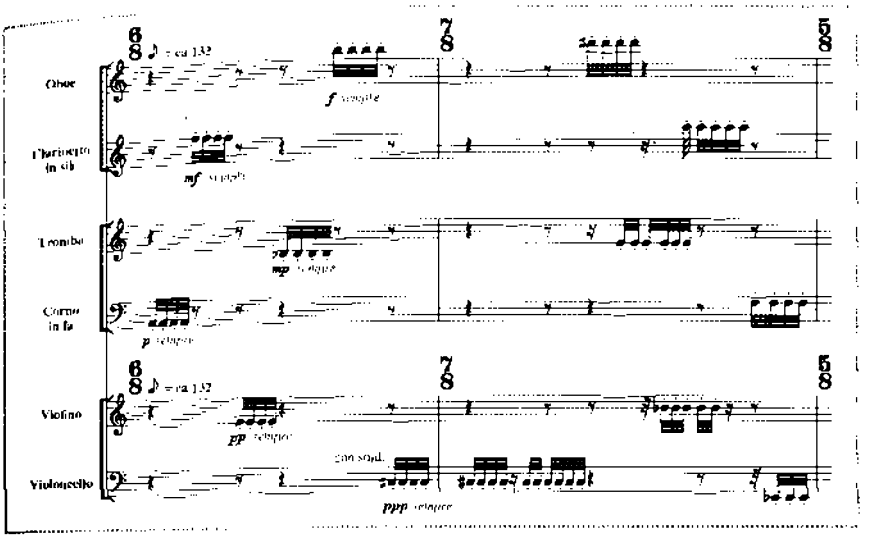
существует сам по себе, не сравнимый ни с кем и, значит, равный лишь самому себе.

Та же разнородность полностью отменила и прежние образные ограничения: *допуск в полифонический мир сонорики* с ее почти избыточной красочностью сделал современную полифонию несравненно живописной и наполнил ее той самой непосредственной чувственностью, которой она была лишена прежде; а следующее за сонорикой (и не только за ней) ослабление «логических уз» (с его крайним выражением – алеаторикой, см. Главу 12) означало коренное изменение всего полифонического «менталитета».

В подобной ситуации пересмотра всех базовых ценностей не мог сохранить неприкосновенность и прежний полифонический «вождь» – dux, то есть тема в традиционном смысле слова: вместе с гомофонной она растворилась в ином, более широком понимании темы (о чем см. далее в Главе 9). К этому надо добавить, что теперь возможна, с одной стороны, незримая, но реальная, «внутризвуковая» полифония (возникающая при упоминавшемся рассогласовании параметровых процессов), а с другой стороны – полифония видимая, но реально не слышимая (также упоминавшаяся микрополифония). Можно сказать, что полифония теперь как бы кочует между разными мирами, которые соприкасаются лишь отчасти. И не зря у современных музыкантов даже возникла потребность в термине «полифония полифоний» (П. Булез); вне зависимости от конкретного наполнения, которое может быть различным, он схватывает какое-то очень важное качество нынешнего мира и отражающего его состояния музыки[40].

3. Новый контрапункт

Обозначив таким образом глубинное изменение общего положения, в котором пребывает ныне полифония, перейдем к ее основным ветвям – контрапунктической и имитационной. Некогда разделяемые даже на две самостоятельные учебные дисциплины («контрапункт» и «фуга»), сегодня контрапунктическая и имитационная «полифонии» сильно изменились и в результате сблизились – подчас до полной неразличимости. Причина в том, что обе они «деформировались» под влиянием одних и тех же сил, и потому нет нужды их современные виды рассматривать порознь: вполне допустимо сразу, по мере констатации какого-то нового положения, определять его влияние на полифонию в целом, в обеих ее разновидностях.



З. Э. Денисов
«Солнце инков», III часть

Рассмотрение нынешних полифонических ситуаций начнем с тех, где относительно традиционным образом функционируют нетрадиционные компоненты, то есть описанные выше слои на месте голосов. Их общим качеством, отметим сразу, является менее тонкая в большинстве случаев организация вертикали: если прежде нормы контрапункта регулировали в первую очередь интервальные отношения голосов, то ныне они становятся второстепенными и на первый план выходят более «плакатные» средства — общий характер звучности, ее «плотность», форма, тембр[41].

Полифония точек оказывается естественным следствием пуантилизма, и здесь контрапункт и имитационность практически неразделимы. С одной стороны, при пуантилизме актуализируется буквальное значение термина «контрапункт» — «точка против точки»[42], а с другой стороны, те же «перекликающиеся» точки образуют имитацию. И чуть ли не основным качественным показателем подобной имитации оказывается не интервал вступления и не расстояние, как прежде, а тембр (вкупе с регистром, непосредственно на него влияющим). Вслед за Веберном новый «точечный контрапункт-имитация» был освоен многими композиторами. В качестве примера приведем III часть кантаты «Солнце инков» Э. Денисова (1964), где вся ткань складывается из одних только репетиционно умноженных точек, вступление которых четко помечено тембром — медных духовых, струнных, деревянных (пример 3).

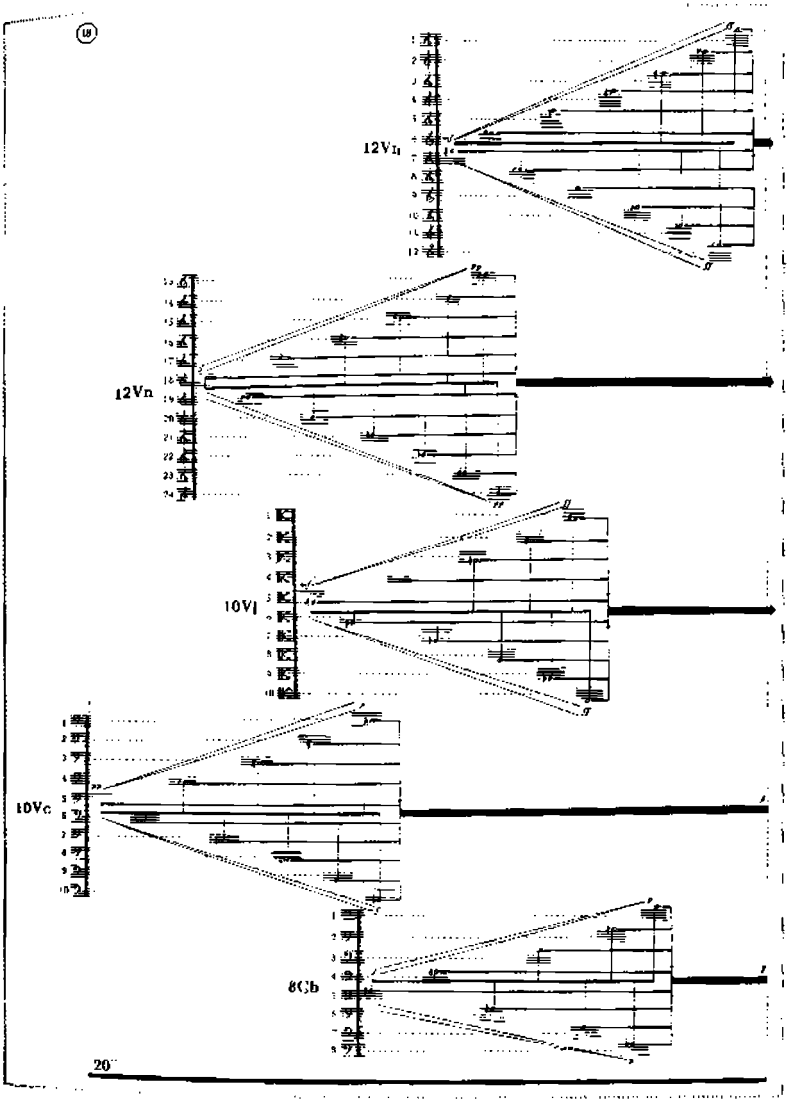
Полифония сонорных пластов составляет обширную область из самых разнообразных реализаций идеи комплексного слоя музыкальной ткани[43]. Здесь могут быть и аккордовые последования в тембровой трактовке (многочисленные образцы у Мессиана; см. «Взгляд времени» — пример 2 в Главе 11), и кластеры (например, в «Трене» Пендерецкого, см. пример 3 в Главе 11), и любые другие «массивные» образования. Как отмечает Э. Варез, «вместо прежнего фиксированного линеарного контрапункта вы найдете в моих сочинениях движение масс, различных по излучению, плотности и объемам»[44], и вслед за Варезом это могли бы повторить многие композиторы второй половины XX века.

При этом в организации пластов широко используются любые приемы, в том числе полифонические, а сами пласты могут находиться как в «просто» контрапунктических, так и в имитационных отношениях. Например, в кульминации (т. 105–112) I части Концерта для кларнета с оркестром Э. Денисова (1989) в крупном плане три пласта: 1) «фоновый» кластер струнных, 2) тематически-фрагментарный пласт ударных и 3) ведущий, сложно устроенный пласт со свободными имитациями (у вибрафона, деревянных духовых, труб, валторн, тромбонов), которые сплошь «выложены» многозвучными аккордами-дублировками. А в «Трене» К. Пендерецкого (подробнее о нем в Главе 11) один из разделов (ц. 18) содержит впечатляющие имитации-наплывы из расширяющихся кластеров (пример 4), тогда как другой (от ц. 26) построен в виде канона из трех пуантилистически-гемитонных пластов (первая риспоста вступает в ц. 38, вторая — в ц. 44).

Но, как известно, сонорика часто граничит с алеаторикой (см. Главу 12), а потому и она проникает вместе с ней в современный контрапункт.

Полифония сонорно-алеаторных пластов получает в дополнение ко всему названному ранее еще и не полную фиксацию слоев ткани, что может напоминать известные издревле гетерофонные образования.

В. Лютославский, который много работал в технике ограниченной алеаторики (см. Главу 12), так характеризует алеаторные пласты и их соотношение: «Каждый слой в технике коллективного ad libitum состоит из нескольких индивидуализированных партий. Партии эти похожи друг на друга и создают как бы объединение мелодических линий, которые постоянно переплетаются и обладают характерным лицом, мелодическим и экспрессивным. В сложной, состоящей из нескольких слоев конструкции эти объединения играют такую же



4. К. Пендерецкий
«Трен» (ц. 18)

роль, как мелодические линии отдельных голосов». Далее композитор указывает, что «появление двух и более таких объединений, или слоев, заставляет композитора выработать что-то вроде специального контрапункта, который является не контрапунктом мелодических линий, а контрапунктом их комплексов, целых объединений этих линий, неделимых на отдельные партии»[45] (см., например, в «Трех поэмах Анри Мишо» для хора с оркестром, 1961–1963).

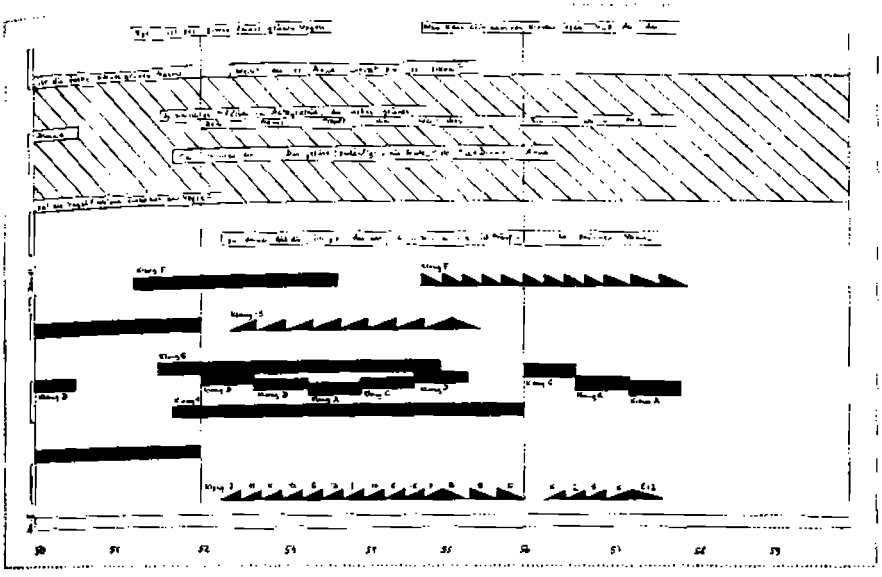
При этом степень закрепленности слоев бывает различной. Например, в оркестровой пьесе «Клепсидра I» А. Виеру (1968) контрапунктируют три слоя, из которых один (струнные) полностью фиксирован, другой (сонорные напластования) предполагает ограниченную алеаторику, а третий (солирующая труба) свободно импровизируется.

В иных же случаях полифонические слагаемые свободно выбираются из многих предложенных вариантов и столь же свободно комбинируются и перекомбинируются. Вот, например, какие «правила игры» задает Я. Ксенакис в своей пьесе для двух оркестров «Стратегия» (1962): «Два оркестра располагаются на эстраде справа и слева, с двумя дирижерами, стоящими спинами друг к другу. Каждый из дирижеров может выбрать и играть одну из шести звуковых конструкций, обозначенных в партитуре номерами от I до VI, которые назовем тактиками; последние имеют стохастическую структуру и вычислены с помощью компьютера 7090 IBM <...> Помимо этих шести основных тактик каждый дирижер может исполнять комбинацию из двух или трех указанных тактик»[46]. Таким образом, в этом руководстве заложены разнообразные возможности не только «первоначального» соединения, но и многих производных, которые, впрочем, вовсе не обязательно будут реализованы в исполнении.

Сонорика в поисках свежих красок приходит к нетрадиционной трактовке не только инструментов, но и человеческого голоса (о чем говорилось в Главе 4). Теперь в его музыкальном видении наряду с вокалом находится речь, причем не столько в привычно-смысловом, сколько в тембро-сонорном качестве. А отсюда и новые полифонические возможности.

Полифония фонически трактованных вербальных текстов образуется на основе одних только словесно-текстовых слоев или включает словесные слои в комбинации с какими-то иными.

Например, в «Реквиеме по молодому поэту» Б. А. Циммермана (1969) для чтеца, двух голосов, трех хоров, электронных звуков и оркестра контрапунктируют слои: музыкальные с цитатами из «Сотворения мира» Д. Мийо, «Смерти Изольды» Р. Вагнера, вербальные — с фрагментами стихотворения Ш. Вёреша, из Экклезиаста, из текстов Дж. Джойса, а также конкретно-звуковые — наполненные звуками массовых демонстраций, переходящие в шумы войны[47]. Есть в этом сочинении и «словесные имитации»: в разделе, многозначительно названном «ричеркар» и представляющем записанный на пленку текстовый монтаж, «четырехголосная имитация»

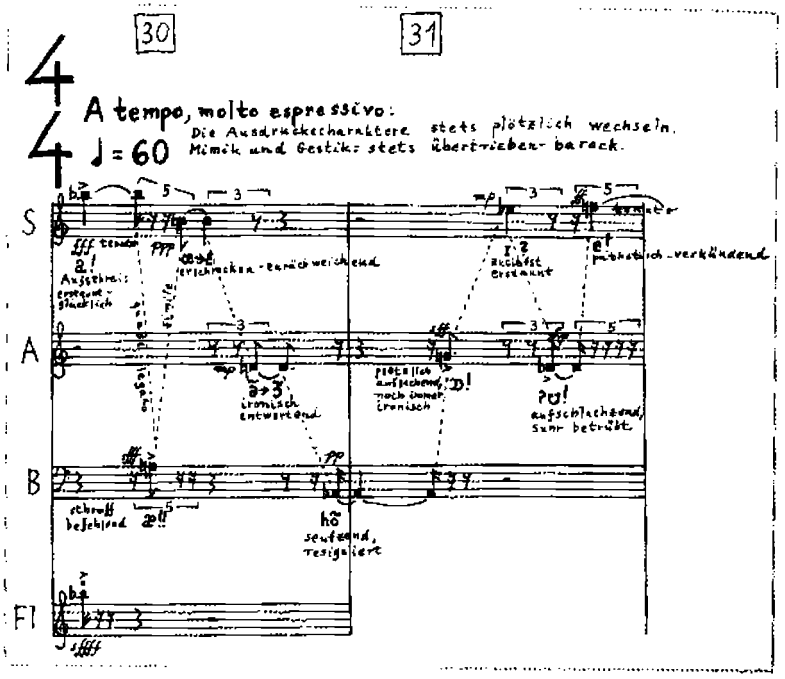


5. Б. А. Циммерман
«Реквием по молодому поэту»

складывается из вступлений голоса чтеца (на расстоянии 20–87–35 секунд), декламирующего на разные лады одно и то же стихотворение К. Байера. Есть в Реквиеме и одновременное чтение стихотворений Маяковского на русском и немецком языках, что принципиально напоминает канон с преобразованием (пример 5).

Еще дальше в фонической трактовке речи пошел Д. Лигети в своих пьесах для голосов и ансамбля инструментов «Приключения» (Aventures, 1962) и «Новые приключения» (1965)[48], где «речевой пласт» образуется из фрагментов разной протяженности вплоть до минимальных — слогов и даже отдельных звуков («несемантический, воображаемый язык», по замыслу автора[49]). Во втором из «Приключений» складывается даже вполне узнаваемое фугато, где голоса вступают с чрезвычайно выразительными фонемами-репетициями, которые (каждая по-своему) придают голосовой тембрике редкостную пикантность (пример 6).

Нечто подобное — квазиязык и на его основе «полифонические ансамбли» — Лигети пытался смоделировать еще раньше, в электронной пьесе «Артикуляция» (1958, см. в Главе 17). Так или иначе преобразованное слово становится слоем полифонической ткани и в конкретной музыке (о «Симфонии для одного человека» П. Шеффера и П. Анри см. в Главе 17).



Б. Д. Лигети
«Новые приключения»

Электронный контрапункт, как специфическое ответвление сонорного, существует и в чистом виде (например, в электронной пьесе Д. Лигети «Glissandi», 1957, вызывающей прямые ассоциации с фугой), и в ансамбле с «живыми» инструментами, когда его новая функция особенно заметна. Один из таких образцов — пьеса Э. Денисова «На пелене застывшего пруда...» (1991) для девяти инструментов и магнитофонной пленки — «солиста» этого своеобразного концерта (см. далее в 5-м разделе данной главы).

Возможность свободного выбора любых характеристик приводит к тому, что ныне в «контрапунктическом союзе» могут оказаться совершенно разнородные члены. Разнородность допустима на всех уровнях: звукового материала, стиля, даже пространства и времени.

Полифония разных звуковых родов оперирует слоями, «населенными» звуками разного происхождения, а оно (как о том говорилось в Главе 4) многообразно сегодня более, чем когда-либо.

Надо сказать, что даже полифоническое использование микрохроматики наряду с традиционно-темперированной шкалой имеет подчас весьма сильный эффект, как, например,

при микротоновых «имитациях-деформациях»[50] (Шнитке, Квинтет, I часть, ц. 7). Но возможности далеких сопоставлений ныне гораздо богаче.

Так, в гепталогии К. Штокхаузена «Свет», а именно в «Пятнице», при поддержке сложнейшей техники контрапунктируют потоки электронных звуков, инструментально-трансформированных и натурально-инструментальных. По описанию автора, «20-канальная лазерная система распределена таким образом: 8 каналов отданы под электронную музыку, 12 передают звучание <...> сюрреальных инструментов, трансформированное с помощью вокодера. Есть еще один, третий слой, который образуется на сцене живыми исполнителями»[51]. И это отнюдь не единичный пример: к идее *многоканальной полифонии* Штокхаузен пришел гораздо раньше, уже в своих первых электронных сочинениях, среди которых — знаменитая «Песнь отроков» (описание и пример см. в 8-м разделе Главы 17).

Еще более пестры слагаемые в сатирическом создании Л. Ноно с пародийным названием «Диалектический контрапункт наобум» («Contrappunto dialettico alla mente», 1968)[52], где в совместном «звучании» предстают тексты Н. Балестрины, кубинской революционерки С. Санчес, революционные манифесты, и — звуки рыбно-овощного рынка в Венеции вместе с другими шумами, записанными на пленку, а еще — звон колоколов собора св. Марка, и вокал, и электронные звучания.

Но, быть может, даже сильнее, чем разнородный звуковой материал, поражает сочетание разных стилей.

Полифония стилей допускает практически любую их комбинацию, но «диссонанс стилей» (Ю. Холопов) особенно резок, когда они находятся в одной «звуковой плоскости», и именно традиционной. Ведь при общей природе звуков, а особенно звуков привычных, ничто не заслоняет полной разобщенности того, что за ними стоит.

Так, особенно странно смотрится знакомая фигура Донны Анны на фоне пуантилистических россыпей в первом из «Силуэтов» для ансамбля инструментов Э. Денисова (1969), или божественный Экспромт As-dur Шуберта в сочетании с кластером в IV части Альтового концерта того же автора (1986). Художественный смысл подобной контрастной полифонии может быть связан с антиномиями типа: «прошлое — настоящее», «идеальное — реальное», и т. п. Примерно в этом ключе воспринимается «контрапункт стилей» в сцене скачек из балета Р. Щедрина «Анна Каренина» (1971), где совмещаются музыка Andante Второго квартета Чайковского и современный авторский фактурный пласт (скачка).

Подобных разностилевых напластований может быть еще больше. Например, Первая симфония А. Шнитке (1972) содержит, по авторской характеристике, множество «многослойных фактур, где параллельно играется разная музыка, иногда цитируемая, иногда сочиненная», — своего рода «многоэтажное пространство», идея которого возникла, по признанию композитора, от звукозаписи с ее возможностью разнообразных наложений[53]. И конечно, непревзойденный пример полистилевого контрапункта такого рода являет собой Скерцо из Симфонии Л. Берио (см. о ней в Главе 13).

Совершенно естественно разностилевые полифонические «игры» сочетаются с хэппенингом (см. Главу 12). Так, в совместной акции Дж. Кейджа и Л. Хиллера HPSCHD[54] для 1 — 7 клавесинистов и 1 — 51 магнитофонной ленты (1967–1969) общий контрапунктический ансамбль включал: 1) группы клавесинистов, которые, сидя на движущихся платформах, играли: двое — коллажи на основе классико-романтической музыки (Моцарта, Бетховена, Шопена и др.), трое — компьютерно-трансформированные сочинения Моцарта, и один — созданные на компьютере 12-тоновые ряды (что уже образует контрапункт трех разностильных клавесинных слоев); 2) электронный «поток» — параллельную трансляцию через усилители записи разнообразной электронной музыки по выбору компьютера; 3) видеоряд — демонстрацию слайдов, фильмов вкупе с различными световыми эффектами; 4) «действия публики», с ее свободными перемещениями по залу, разговорами и т. д.

Уже здесь звучат «разные музыки» (по выражению А. Шнитке) и не только музыки; но они все же предназначены друг для друга, хотя бы на время данной акции. Бывает же, что в «контрапунктические отношения» вступают совершенно самостоятельные произведения, с равным успехом существующие и вне контрапункта, порознь.

Контрапункт целостных структур (как назвал его Ю. Холопов[55]) не был открытием XX века[56], но он оказался ныне особенно востребованным в силу многих причин[57]. И конечно, не случайно, что к этой идее приходили начиная с Ч. Айвза разные композиторы (в том числе и независимо друг от друга)[58].

Впрочем, Д. Лигети довольно скептически относится к подобным явлениям, по меньшей мере, в музыке Дж. Кейджа, когда «отдельные пьесы становятся слоями составного целого, правда, с более плотной фактурой, чем составляющие его части, но построенного в принципе так же»; по его мнению, это свидетельствуют об уже упоминавшейся нечувстви-

тельности к интервалам и, в конечном счете, о «безучастности» таких структур[59].

Эту идею до логического конца — как возможность любого сочетания — доводит М. Кагель: согласно его, выраженной в предисловии, воле, пьеса для клавишных «Mimetics» (с примечательным подзаголовком «Metapieces», 1961) «может исполняться одновременно с другой пьесой Кагеля или другого современного композитора для одного, двух или большего количества роялей; <...> может исполняться одновременно с другой инструментальной, вокальной, электронной, конкретной или какой-либо иной пьесой, сочиненной Кагелем или другим живущим ныне композитором»[60].

Наконец, соединение *разного* может принимать еще более глобальный характер и перемещаться на «онтологический» уровень.

Поливременно́й контрапункт, хотя и был известен в стародавние эпохи[61], но по существу оказался вновь открыт современностью. Он может осуществляться с ориентацией на «человеческий» масштаб, «симультанно» воссоздавая разновременные события в сценическом произведении (как в опере Б. А. Циммермана «Солдаты», 1958–1960, где прошлое, настоящее и будущее представлены в единовременном многоуровневом действии из 24 рядов; см. также в главе 5). А может — и на «сверхчеловеческий». Например, в I акте (с символическим названием «Течение года») оперы «Вторник» (1977, 1987–1991) из «Света» К. Штокхаузен управляет (руками Люцифера, который пытается остановить время, и его оппонента Михаэля) не только годами и десятилетиями, но и столетиями, более того — тысячелетиями[62]; и «каждый слой временно́го сознания <...> имеет некое общее значение, собственный темп, свою окраску», утверждает автор[63].

По-своему «несинхронизированное время» воссоздал в своих Пьесах для четырех фортепиано М. Фелдман (1957): исполнители воспроизводят одну и ту же музыку (которая записана на одном, общем для всех листе), но, начиная исполнение вместе, они постепенно, благодаря разному темпу движения, «расходятся во времени» и создают то, что автор назвал «отзвуками, идущими от единого источника звука»[64] (а если воспользоваться более привычной терминологией, то — пропорциональный канон).

Впрочем, фактическую *политемпию* Ю. Холопов находит уже в многопараметровых сочинениях Веберна (см. в Главе 10 раздел 3.14), и именно автономизация параметров во многом стимулировала приход (или, точнее, возврат) музыки к поливременно́му контрапункту.

Но время, как известно, представляет «парную» категорию к пространству, и оно также осваивается современной композицией.

Пространственная полифония в своей основе так же не нова, как и поливременна́я. Не исключено, что именно гулкое пространство соборов инициировало полифоническое слышание во времена Средневековья. И этот опыт не был утерян, но широко применялся, например, в сочинениях для собора св. Марка ренессансными и раннебарочными авторами[65]. Поэтому, когда Штокхаузен говорит, что «традиционная музыка плоскостна, она разворачивается в двухмерном пространстве»[66], он прав лишь отчасти — применительно к ограниченной исторической эпохе. Но тем не менее после «всего лишь» трехсотлетнего забвения пространственной практики возврат к ней, и возврат к тому же на новом уровне, выглядит как открытие.

Одним из первых образцов пространственного контрапункта в XX веке стала пьеса Ч. Айвза «Вопрос, оставшийся без ответа» (1908; ее анализ см. в Главе 14). Уже упоминавшиеся в нетрадиционно-поливременно́м аспекте (см. 1-й раздел Главы 5), «Группы» для трех оркестров К. Штокхаузена (1955–1957) не менее оригинальны своей пространственной конфигурацией. Вот что говорит об этом автор: «Каждый оркестр должен быть воспринят в его собственном положении в пространстве-времени, а слушатель находится среди нескольких областей пространства-времени, он ограничивает общее пространство-время <...> Группы звучаний, шумов и звуковых смесей суть совершенно самостоятельные единицы. Каждая из групп продвигается в собственном временно́м пространстве и прежде всего в своем темпе <...> Время от времени две или три группы становятся ближе друг другу, затем очень близко и наконец сливаются в одинаковом звуковом ритме. Они изменяют друг друга, отталкиваются друг от друга или смыкаются. Они сплавляются. В этом случае три оркестра оказываются едиными: они играют в одинаковом темпе, в одинаковой гармонии, одинаковым оттенком <...> Но два или три звуковых вещества не могут быть полностью сплавлены, смешаны; их все-таки разделяет пространственная дистанция. Варианты отдаляются и дают новые группы с собственным движением в пространстве — до ближайшей встречи»[67]. Для должного исполнения и восприятия такой музыки требуются уже особые помещения, с нетрадиционной позицией как исполнителей, так и слушателей. И на Всемирной выставке 1970 года в г. Осака сочинения Штокхаузена звучали в шарообразной аудитории, центр которой занимала площадка со слушателями, «омываемая» со всех сторон звуковыми потоками.

Но и этого Штокхаузену оказалось мало, его «аппетиты» все росли. Комментируя тогда еще только задуманную оперу «Среда» из гепталогии «Свет», композитор говорил, что ему нужна «огромная аудитория, где могут разместиться десять объектов, движущихся в пространстве, подобно планетам вокруг Солнца. На этих планетах живут различные музыканты, которые общаются друг с другом, между ними проложены специальные пути. Каждая из этих фиктивных планет имеет свою музыку, свои временные слои и движения»[68]. А в связи с I актом из «Вторника» он рассуждает не только о наличии глубинного измерения, но и об очень сложных траекториях перемещения многих, пяти-шести, слоев, которые «движутся сверху вниз, снизу вверх, по диагонали, спирали, ротационно»[69].

Пространственность совместима не только с идеей контрапункта, но и с имитацией. Л. Ноно, который, можно сказать, был воспитан (его другом и учителем Б. Мадерной) на великой идее канона, описывает такое ее пространственно-временно́е воплощение электронными средствами[70]: «Ты располагаешь в зале крест-накрест разные динамики с контрастной скоростью звука, и этот звук затем продолжается, вращаясь и в одном, и во многих направлениях. Я могу заставить один и тот же звук вращаться в четырех пространственных направлениях: например, при помощи различных динамиков, различных темпов, ускоренных или замедленных, либо скачками. Одним-единственным элементом, одним акустическим сигналом ты можешь создать разные типы динамизации пространства. Естественно, за счет пространств, имеющихся в твоем распоряжении»[71].

Наконец, в качестве совсем экзотического преломления пространственно-полифонического принципа упомянем «кинетическую» пьесу А. Люсье «Комнаты» («Chambers», 1968), где используется, по словам композитора, «эффект реверберации звука в разных физических средах». В авторском описании «сочинение» таково: «Участники исполнения берут небольшие полые предметы (это могут быть вазы, чайники, портфели, ботинки и т. п.) и помещают внутрь различные звуковые аппараты (магнитофоны, плееры, радиоприемники, электробритвы и т. п.). При движении исполнителей по помещению возникают своеобразные перемещающиеся звуковые пласты»[72].

Захватив пространство — в идеале, по Штокхаузену, вплоть до космического — полифония не упустила из поля зрения и «микромир», то есть уровень звука.

Внутризвуковая полифония находит два, достаточно разных в своей основе, проявления.

Спектральная полифония (как часть спектрального метода, см. Главу 18) базируется на обертоновом потенциале звука. Как бы исследуя его под микроскопом, она делает «тайное» — «явным». По словам лидера спектральной музыки Ж. Гризе, «в отдельном звуке, прослушанном микрофонически, можно обнаружить настоящую полифонию его спектральных частиц»[73]. И одно только «озвучивание» этих частиц может вылиться в подлинно полифоническую композицию (см. об электронно-обертоновой пьесе А. Шнитке «Поток» далее, в разделе 6).

Полифония параметров (К. Штокхаузен) также исходит из «расчленения» звука, но иным образом: его составляющие (высота, тембр, длительность, динамика), приобретая в результате уже упоминавшейся автономизации самостоятельность, образуют (конечно, при наличии многих звуков) независимые «событийные слои». Их сочетание (а оно неизбежно) дает прежде всего контрапункт параметров (см. примеры в Главах 9, 10); хотя можно представить и «межпараметровую» имитацию, даже канон — когда один принцип, например прогрессия, «с опозданием» действует в разных сферах.

О «новой полифонии» в смысле полифонии параметров неоднократно упоминал и П. Булез. Его сочинение «Полифония X» для 18 инструментов (1951) как раз и является образцом серийной организации звуковысотности, ритма и тембра, а название пьесы расшифровывается как «полифония скрещений» (ее символ — знак X)[74].

Если в основе описанных явлений лежит *много*параметровость, то разъединение параметров может обернуться и противоположным результатом — полифонией лишь в какой-то одной сфере.

Однопараметровая полифония (назовем ее пока так, за неимением общепринятого термина) означает приложение известных полифонических приемов к одному из параметров; на практике это, как правило, параметры звуковысотности или ритма. Только ритмические имитации и каноны (без воспроизведения высот) или только высотные (без воспроизведения ритма) находят в современной композиции равно широкое применение, но их «техническая база» и художественный результат не идентичны.

Чисто *ритмическая полифония* выдвинулась на заметные роли вместе с началом «новой ритмической эры», которая пришла, в свою очередь, вместе с И. Стравинским, С. Прокофьевым, Б. Бартоком. И весь XX век, который, как известно, славен своими ритмическими достижениями[75], создавал благоприятные условия для внедрения разнообразных ритмических новаций, в том числе и для «ритмополифонии». Особенно при-

мечательны здесь даже не ритмическая полифония в условиях полного отсутствия высотного фактора (например, «ритмические контрапункты» ударных без определенной высоты, каковых немало, скажем, в симфонии «Турангалила» О. Мессиана). Как тенденция, особенно показательны примеры, где высотность присутствует, но не подчиняется принципу, организующему ритм. Однако для восприятия это не имеет катастрофических последствий: ведь для узнавания сходства (во всяком случае в сравнительно традиционном мелодико-гармоническом материале) сохранение ритмического рисунка первостепенно, и ритмическое тождество — а вместе с ним имитации, каноны в этой сфере — реальны для слуха даже вне высотной повторности.

Не так с высотностью вне ритма: даже буквальные совпадения улавливаются с большим трудом как нечто «ирреальное», находящееся за гранью действительности. И в большинстве случаев так оно и есть. Ведь *высотная полифония* — это достояние серийной техники с ее проведениями серийных рядов с различными наложениями, дающими формальное подобие имитаций и канонов. Но эти каноны, пребывающие в глубине композиции и не выходящие на фактурно-тематическую «поверхность», — не для непосредственного слухового восприятия, а, скорее, для аналитического, «в увеличении» и в разных ракурсах исследующего музыкальную ткань. Конечно, какой-то (и очень важный) результат подобная полифоническая «вязь» несет, а именно — высочайшее интонационное родство всего звучащего; но в большинстве случаев это не тот результат, который предполагают «полноценные» или хотя бы только ритмические каноны и имитации[76].

И наконец, есть в современной композиции такая сфера «полифонии», которая, несмотря на название, по сути ею уже не является.

Микрополифония, как поименовал ее первооткрыватель Д. Лигети, — это полифония лишь «для глаз»: совершенно очевидные в партитуре полифонические конструкции (имитации, каноны, просто контрапункты) столь же совершенно не слышны в реальном звучании[77]. Тому есть целый комплекс причин: а) большое (а то и огромное) число голосов, масса которых препятствует ясному восприятию деталей; б) близкое (а то и ближайшее) регистровое положение, «сталкивающее и взаимоуничтожающее» голоса; в) минимальное временно́е расстояние вступления голосов; г) тембровая однородность или близость, не способствующие рельефности линий; д) намеренное мелодическое нивелирование[78]. Результатом подобного *интерсонорного контрапункта* оказывается то, что Г. М. Кёниг назвал «движу-

щейся краской» (Bewegunsfarbe), а В. Лютославский — «звуковой магмой»: «живое», «дышащее», «переливающееся» разными оттенками объемное образование, выразительность которого в немалой степени определяется именно микрополифонической прорисовкой (пусть и заметной лишь «под микроскопом»). Как это комментирует сам Лигети, «возникает "неслышимая" полифония, *микрополифония*, отдельные моменты которой обособленно не воспринимаются, хотя каждый в отдельности согласуется с характером полифонической сети. Иными словами: индивидуальные голоса и конфигурации голосов остаются за порогом восприятия, однако каждый голос и каждая конфигурация постольку отражаются на целостной структуре, поскольку изменение единичного, пусть самое слабое, изменяет общий результат»[79] (о самом известном примере микрополифонии, «суперканоне» из оркестровых «Атмосфер», который Лигети вместе с тем назвал «бумажным», см. далее, а также в Главе 8).

Подытожим сказанное и перечислим описанные новые виды полифонии:

Полифония на уровне (широко трактованного) *музыкального материала*:

1. Сонорная полифония:
   а) полифония точек,
   б) полифония сонорных пластов,
   в) полифония сонорно-алеаторных пластов,
   г) полифония фонически трактованных вербальных текстов,
   д) электронный контрапункт.
2. Полифония разных звуковых родов.
3. Полифония стилей.
4. Контрапункт целостных структур.

Полифония на *формально-онтологическом* уровне:

А. Поливременной контрапункт.

Б. Пространственная полифония.

Полифония *составляющих звука*:

I. Внутризвуковая полифония:
   а) спектральная полифония,
   б) полифония параметров.

II. Однопараметровая полифония:
   а) ритмическая полифония,
   б) высотная полифония.

Визуальная полифония:

микрополифония (интерсонорный контрапункт).

4. Контрапункт: между прошлым и будущим

Как уже говорилось выше, контрапункт — один из фундаментальных принципов полифонии — претерпел в Новейшей музыке радикальные изменения. Они связаны как с преобразованием форм мелодического мышления (линии), так и с предельным расширением в XX веке природы звукового материала, прорастанием контрапункта в современные гармонические системы, взаимодействием с новыми принципами формообразования, ритмики, тембрики, конфигурациями музыкального пространства (см. Главы 4, 5, 6, 8, 9 и др.).

Контрапункт в современной музыке лишился однородности, единства основы, которую составлял прежде сам *звуковой материал* и *логические принципы его организации*, став множественным и поливалентным. Остановимся на некоторых его свойствах.

Звуковой материал в произведениях второй половины XX века образуют: а) высотно-определенные (натуральные) звуки, входящие в музыкальные системы европейской и внеевропейской музыки; б) трансформированные натуральные звучания (электронными средствами фильтрации звука, изменения звуковых характеристик механическими средствами — «препарированный рояль»); в) высотно-неопределенные звучания (мембранофонов, вудблоков, флексатонов, тарелок, тамтамов) и г) конкретные звучания, представленные в виде шума работающих станков, машин, криков, разговора людей, пения птиц и т. п. Эти четыре группы имеют различные акустические основания и взаимодействуют в произведении на основе *контраста*, развиваясь обычно как *параллельные, независимые контрапунктические пласты*. Таким образом, контрапункт может быть подразделен на *традиционный* (гармонический, натуральный — если иметь в виду его базис — натуральный звукоряд) и *современный* (новогармонический, метасистемный — подразумевая под этим контрапункт звуков, выходящих за пределы традиционной музыкальной системы).

Наиболее широка, сложна и разветвлена система традиционного контрапункта. Она имеет единую гармоническую основу, которая характерна для абсолютного большинства музыкальных произведений. Остальные группы отличаются *неградуированной высотой* звучания и дифференцируются на основе принципа преобразования натурально-акустических свойств звука, различия тембра, длительности, агогики и динамики,

пространственного положения источника звука (позиционирования звукового объекта). Контрапункт здесь — в новом значении этого понятия — устанавливает степень общности и градацию элементов на основе уже не высотных параметров звука.

Логические принципы гармонической звуковой организации заключаются: а) в «свертывании» мелодических линий вокруг гармонически опорных высот, б) в установлении нормативных для данного времени созвучий, которые имеют *свободное* применение и определяют тип контрапункта, и в) в координации звуковых вертикалей на основе *единства принципа структуры*.

Контрапункт как принцип интервально-гармонической координации голосов обнаруживает в музыке на протяжении всего многоголосного этапа ее развития (от Средневековья до наших дней) определенную закономерность. Она заключается в постепенном освоении все более сложных отношений между звуками *натурального звукоряда* и перерастании *двухголосной основы* контрапункта в *многоголосную* — гармоническую, имеющую иерархическую соподчиненность интервальных структур. Процесс развития систем гармонической организации музыки, связанный с постепенным освоением высот обертонового спектра звука, рассмотрен в главе 6 («Числовой вектор гармонии»); нашей задачей будет связать это с определенными типами контрапункта.

Функции контрапункта в музыке заключаются в установлении исторически определенного типа соотношения голосов и создании иерархии в отношениях голосов друг к другу, выделении в звучащей фактуре главных и производных линий, пластов, элементов многоголосной ткани. Дифференциация полифонической ткани всегда происходит на основе двух координат (вертикаль и горизонталь), к которым в XX веке добавилась третья составляющая — глубина. Высотная организация тесно связана с проблемой восприятия основного тона.

В ранних системах контрапункта (органуме) основной тон являли собой звуки хорала, которые и выделяли его как главный элемент диафонии. Развитие *трезвучных* гармонических форм аккордов в полифонии Ренессанса и зарождение функциональности вызвали изменение мелодической конфигурации нижнего голоса (баса), который стал совмещать в себе мелодические и гармонические обороты, а cantus firmus (хорал) переместился в тенор и более высокие голоса. Ясно слышимый фундамент – основной тон — уже не всегда совпадал с основным напевом (c. f.). К тому же резко увеличилось количество голосов, что потребовало введения новых форм тема-

тизма, основанного на первоисточнике, но создающего через имитацию функциональную переменность голосов (тема и контрапункты).

В тональной полифонии Нового времени (XVII–XIX века) продолжается дальнейшее развитие терцовой структуры аккордов, функциональности и имманентно-ладовых свойств мажора и минора. Противопоставление темы и контрапункта переместилось в область интонационной выразительности и контрастирования хроматики и диатоники. Контрапункт в музыке этого периода еще продолжал базироваться на типовых формах аккордики. Поэтому его можно отнести к *типовым формам контрапункта*.

XX век стал во многих отношениях для полифонии и контрапункта рубежным. Во-первых, усилившаяся диссонантность вертикали, в которой возрастает секундовая плотность звуковой массы, а также введение высот за пределами шестнадцатого обертона практически лишили вертикаль «всезвукового тяготения» в виде ясно воспринимаемого основного тона. И это потребовало вновь выхода на авансцену неомелодических принципов звукостановления музыки. Во-вторых, развитие гармонической функциональности, достигшей в рамках хроматической тональности своего предела и связавшей края 12-полутоновой системы с ее центром, при дальнейшем движении в область микротонов прекращается. Все множество тонко градуированных высот оказывается порожденным одним звуком. В-третьих, звуки, не входящие в традиционную музыкальную систему, образовали свои системы и имеют иные качественные характеристики. Конспективно изложим аспекты проблемы.

Перемещение аккордовой «нормативности» в область прежней диссонантности привело к замене типовых аккордовых структур индивидуализированными контрапунктическими структурами, которые приобретают даже персонифицированную форму (группы Веберна, Бартока, Денисова). До определенного момента сложности — в рамках тонального мышления — соподчиненность звуков вертикали определялась слухом на основе сильных (корневых) интервалов — 2-й ряд Хиндемита, выделяющий вторичные основные тоны. Но при многозвучной вертикали проявляется активное действие горизонтали, когда звуки объединяются на основе фактурно-мелодической общности пласта (В. Лютославский, «Тканые слова», первая секция). То же самое можно наблюдать и в двенадцатитоновой технике, где серия излагается во всех голосах, образуя квадрат (см. анализ фрагмента ц. 21–23 Второго скрипичного концерта А. Шнит-

ке в Главе 10, раздел 4.3; в нем 11-звучная вертикаль разделяется на два целотоновых комплекса, движущихся навстречу друг другу). В подобных случаях тоновый контрапункт перерастает в контрапункт сонорных пластов (полос, лент), имеющих либо переменный уровень сонантности, либо постоянный. Более высокая плотность сонорной ленты выделяет ее как доминанту в полифонической системе пластов. Уровень плотности при этом выполняет те же функции, что и уровень интонационной рельефности в тоновой полифонии, разделявший прежде тему и контрапункт. Данный тип контрапункта преобладает в сочинениях К. Пендерецкого («De natura sonoris № 2», опере «Дьяволы из Людена» и др.).

Диссонантные формы контрапункта естественно образуют различные типы сонорности. Среди них чаще отмечаются многозвучные диагонально-имитационные виды, образующие плотное малосекундовое заполнение звукового диапазона, но встречаются и другие, основанные на полимотивном контрапункте. Он лежит в основе стохастической пьесы Я. Ксенакиса ST/10–1,080262 для 10 инструментов — первом произведении композитора, где с помощью ЭВМ была рассчитана звуковая система. Оно имеет в основе три сонорных «tutti», разрабатывающих диапазон высот As_1–c^4. Широкоинтервальные «веберновские» мотивы получают тонкую дифференциацию во времени и предельно активный ритм их вступлений, что вызывает эффект звукового «броуновского движения». Уже первый такт пьесы дает плотное заполнение абсолютного диапазона высот первой и малой октавы (отсутствуют 2 и 4 звука из 12). По мере удаления от центра плотность абсолютных высот уменьшается (в большой и второй октавах отсутствуют уже по 7 звуков).

Хроматическая система звуков, используемых в произведении, образует высотный *спектр*, который может иметь постоянную структуру, чем-то напоминающую новую модальность (см. анализ сочинения Я. Ксенакиса «Jonchaies» в Главе 20), или варьировать эту структуру в рамках полного хроматического спектра (ST/10–1,080262). Такой контрапункт можно назвать *гемитонно-спектральным*, или *спектрально-хроматическим*, подчеркнув его отличия от спектрального метода группы l'Itinéraire, включающего в себя работу с натуральным спектром, а также явления микро- и макрофонии, звукового синтеза и тембрового моделирования (см. Главу 18).

Освоение все более сложных отношений спектра натурального звукоряда в XX веке естественно завершилось в области микрохроматики (ультрахроматики). Творческие опы-

ты композиторов второй половины прошлого столетия — это новая волна интереса к явлению, нашедшему отражение еще в творчестве Н. Вичентино (1511 — ок. 1576), а потом — в 30-е годы XX века — в произведениях И. Вышнеградского, Н. Обухова, чехов Р. Карела и А. Хабы, М. Понка, Р. Кубина. С точки зрения гармонических отношений звуков в этой системе есть два подхода: в рамках равномерной темперации и в системе «расширенной или сжатой октавы» (И. Вышнеградский), когда нет абсолютного совпадения звуков в октавах, а образуется вектор движения к большой септиме или малой ноне. В первом случае четвертитоновость предстает как две смещенные на четверть тона хроматические системы. Во втором случае, по теории Вышнеградского, циклическая (пространственная) гармония создает интервальные структуры различной плотности, отличные от структур тональной гармонии.

Выход за пределы двенадцатиступенной хроматики в область микрохроматики приводит к стагнации тональной (функционально-гармонической) организации полифонии и порождает новые линейные (и пластовые) формы, не характерные для темперированной системы.

Внесистемность микрогоновой организации для европейской музыки, столетиями воспитывавшей слух на принципах равномерной темперации, с позиции восприятия связывается с модификацией системных высот. Поэтому, несмотря на достаточную различимость четвертитоновых звуков, *микротоновый контрапункт* имеет тенденцию прорастания в сонорику. Вот некоторые примеры различного использования этого контрапункта:

- четвертитоновая сеть смешанного (точечно-кластерного) типа с подвижным перемещением звуков на свободные высоты (К. Сероцкий, «Dramatic Story» для оркестра, 1970, вторая макротема).
- сонорный микротоновый пласт с индивидуальной конфигурацией звукового поля — от унисона до малой терции (Э. Денисов, «Посвящение», 1991, т. 1–6).
- сонорный пласт (лента, полоса) со сплошным четвертитоновым заполнением звукового поля (Х. Гурецкий, «Genesis», II часть — «Canti strumentali», ц.10).
- четвертитоновое соединение хроматических систем (И. Вышнеградский, Два концертных этюда ор. 19, 1931; С. Губайдулина, Четвертый квартет, 1993).

А теперь, эскизно обрисовав новые воплощения вечно живой идеи контрапункта (вспомним Глинку: «всё в жизни кон-

трапункт, то есть противуположность»[80], или Булеза: «Музыка — <...> контрапункт звука и тишины»[81]), обратимся к главным полифоническим формам — *фуге* и *канону* с тем, чтобы обсудить, как они преломляются в условиях современной композиции.

5. Фуга

Фуга в XX веке продолжает сохранять свое значение высшей полифонической формы. Композиторов она, видимо, настраивала на общение с великим искусством полифонии прошлого, поэтому наиболее значительные полифонические циклы Хиндемита, Шостаковича, Щедрина, Слонимского в целом остались в рамках баховской концепции фуги. Более того, в некоторых случаях фуги, достаточно сложные по музыкальному языку, строились на принципе канона, то есть на принципе фуги XV–XVI веков. Таковы фуга *in H* Хиндемита, фуга-ричеркар А. Волконского в «Musica stricta» (II часть). Это свидетельствует о возвращении фуге ее раннего, давно забытого смысла (обычный конечный канон).

На общую организацию формы фуги оказывают влияние многие факторы, в том числе:

- является ли фуга *самостоятельным* произведением или частью другой, более крупной структуры, в которой она выступает в *сомкнутом* или *рассредоточенном* виде;
- какова *система звуковой организации* полифонического произведения: тональная, модальная, серийная, сонорная, алеаторная;
- однотемная или многотемная основа формы.

Рассмотрим некоторые примеры фуг в связи с различными *системами звуковой организации*. Они не только определяют систему контрапункта, но и влияют на сам процесс звукостановления формы.

Тональные принципы организации фуги, имеющие, безусловно, большое распространение в целом, изучены достаточно полно[82]. Наиболее сложная из тональных систем — хроматическая тональность — возникает как *органичная форма* объединения голосов, развертывающихся на принципе свободно организованной двенадцатиступенности. Особенностью ее является иерархичность строения многозвучной вертикали (возможность выделить слухом основной тон) и функциональная организация контрапунктаккордов на двенадцатиступенной основе. Наиболее распространены две системы: с центром в виде трезвучия, нередко усложненного (фуги Щедрина), и в

виде одного звука (центрального тона, по Хиндемиту). Конечно, возможны еще и созвучия нетерцового строения, совмещающие в себе сонорную диссонантность интервалики и тональную устойчивость аккордового пласта, но этот тип центра встречается несколько реже.

В каждой из тональных систем становление формы происходит по своему сценарию. Различны принципы связи аккордов, различна структура вертикали, отличается в системах тональности и амплитуда модуляционного развития, но единство признаков тонального мышления выступает в общности типовых параметров формы.

Модальные формы фуги имеют своим истоком ладовые принципы становления. Моноладовые типы организации часто выступают в синтезе с тональными структурами, выполняя функцию колористического оттенка традиционного мажора или минора. В этом случае доминируют формы, характерные для тональной организации, о которых речь была выше. Соотношение же тональности и модальности зависит от ясности или, наоборот, слабого выделения основного тона, позволяющего дифференцировать контрапунктирующие друг другу звуки голосов (или пластов, звуковых массивов). Для тональности характерно гармоническое объединение звуков на основе фундаментального баса. Модальность, напротив, опирается на линейные формы лада, которые возникают, если слух не ощущает иерархической модели звуковой вертикали и функциональной зависимости таких же соподчиненных единств. В этом случае интонационно-мелодические связи оказываются предпочтительней и возникает модальная полифония с иным типом функциональных связей: ладовой системой отношений высот, где звукоряд определяет (и разделяет) системные и несистемные тоны, где ритмическая и метрическая весомость звука, его протяженность, частота повторений характеризуют центральный и местные устои, а специфика полифонических компонентов проявляется в их фактурной общности, единстве регистра и диапазона звучания, драматургии мелодических подъемов, кульминаций и спадов.

Неомодальная техника полифонического типа опирается на широкий спектр полифонических форм. Ей близки старинные модальные принципы звукостановления, но она способна наполнять новым смыслом и классические формы (внося при этом сильный оттенок статичности в развитие мелодического материала), а также порождать индивидуальные композиционные формы. Индивидуальность структуры фуги в условиях модальности проступает в воплощении *индивидуальной*

модели сочинения, которая связана не только с самой темой и другими элементами данной формы (как, например, в фуге из Музыки для струнных, ударных и челесты Бартока), но и с компоновкой этих «деталей» в целом.

Экстраординарным образцом модальной фуги является шестая пьеса О. Мессиана из цикла «Двадцать взглядов на младенца Иисуса» — «Им было создано всё» (1944). Фугой ее называет сам автор, причем в его примечаниях переплетаются теологические и теоретические комментарии.

Пьеса изображает картину сотворения Вселенной: «галактики, фотоны, спирали в противодвижении, зигзаги молний». Стремление передать космическую энергию мироздания предопределило особенности индивидуальной конструкции формы, состоящей из:

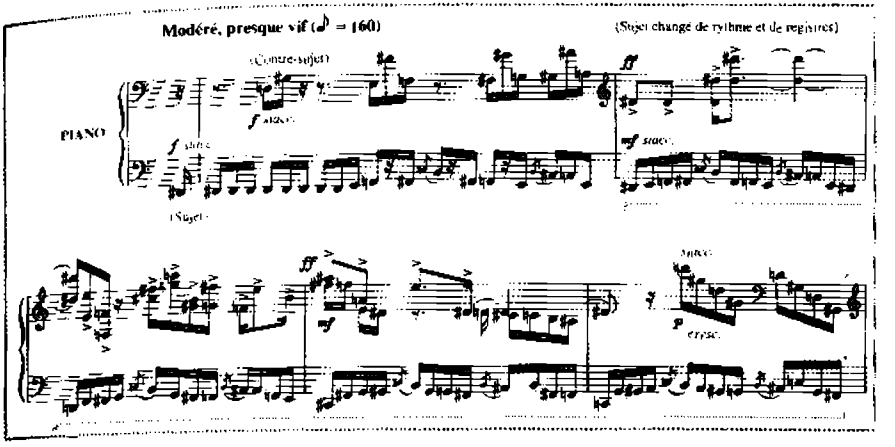
- протяженной экспозиции двух тем (61 такт),
- центрального эпизода на материале второй темы (Milieu *fff*, 7 тактов),
- ракоходной репризы (reprise rétrogradée, 61 такт) и
- огромной коды-разработки (Moins vif, 103 такта).

Тема излагается одновременно с удержанным противосложением (контртемой); по авторской терминологии — это sujet и contre-sujet. Уже при втором проведении тема меняет ритм и регистр (пример 7).

В экспозиции тема проводится 12 раз и при этом нигде не выглядит одинаково. Все способы ее преобразований отмечены Мессианом в нотах — тема, контртема, ответ меняет ритм и регистр, стретта на тему, канон из необратимых ритмов, контртема меняет ритм и регистр, трехголосный канон на тему, тема в необратимом ритме и т. д.

В основе пространственно-временно́й организации фуги лежит спиралевидный принцип строения Галактики, который воплощается в ее двухэтапной композиции. Первый простирается до коды и занимает 129 тактов. Второй цикл развития («разработка-кода») открывается стреттой, где тема звучит в той же высотной позиции лада, что и в экспозиции (от звука *dis*), но в асимметричном увеличении (от Moins vif), знаменуя новый виток спирали формы. Весь заключительный раздел пьесы построен на сквозной для цикла «теме Бога» в ее тональности Fis-dur (Victorieux et agité).

Гармоническая конструкция фуги основана на симметричных ладах. Кроме двух основных тем (в седьмом ладу Мессиана) она включает «тему Бога» (2-й лад), «тему любви» (3-й лад) и «тему аккордов». Они предстают и как собственно темы с характерной ритмической структурой, и как звуковая (модальная) се-



7. О. Мессиан
«Двадцать взглядов», № 6 («Им было создано всё»)

рия, не индивидуализированная в отношении ритмической и регистровой организации.

Мелодический рисунок основных тем в фуге также имеет форму спирали. Этому же принципу подчинено и развитие: оно неоднократно возвращается к исходной точке, но каждый раз на новом, более высоком уровне. Цикличность развития создает остинатное повторение темы и ее частей, которое сопровождается асимметричным расширением или сужением некоторых интервалов. В результате транспозиции элементов, части темы или вся она направленно перемещаются по высоте (аналогично движению космических миров во Вселенной). Развитие ладового комплекса темы у Мессиана направлено на создание новых вариантов исходной модели, что приводит к появлению индивидуализированных ладовых систем, в совокупности составляющих единую модальную хроматическую метасистему.

Додекафонных фуг на практике оказывается очень мало, несмотря на то что додекафония использовала многие полифонические приемы и даже исторически устойчивые структуры: имитации, каноны, фугато. Возможно, отказ от крупных имитационных форм в додекафонии связан с тем обстоятельством, что эта система сама по себе имеет *логически-строгую организацию*, близкую той функции, которую принимала на себя фуга (фугато), завершая фантазии, вариационные и сонатно-симфонические циклы. Преобладают имитации и каноны, причем нередко достаточно протяженные и сложные по форме (вся I часть Симфонии ор. 21 Веберна, например, представляет собой двойной бесконечный канон в обращении).

Додекафонной фугой, свободной от барочной жесткости триединства параметров (высоты, линии и ритма), является финал III части Первой кантаты ор. 29 Веберна. С начала хоровой экспозиции (с т. 17) имитация не выдерживает форму мелодической линии, а далее также и ритм[83]. Сам композитор называл эту часть четырехголосной фугой для хора, солирующего сопрано и оркестра в соединении с формой скерцо (побочная тема — от т. 39, реприза — от т. 57), построенной на вариациях (имеются в виду разные формы серии): «По конструкции это — четырехголосная двойная фуга. Но тема и контрастирующая тема соотносятся как первое и второе предложение (период); таким образом, включаются элементы и другого (горизонтального) способа изложения»[84]. Под двойной четырехголосной фугой автор подразумевает серийную диспозицию, которая содержит двухголосный канон как первую тему, четырехголосный канон как вторую тему и далее до конца — четырехголосный ритмосерийный канон с возвращением начальных высотных позиций серии.

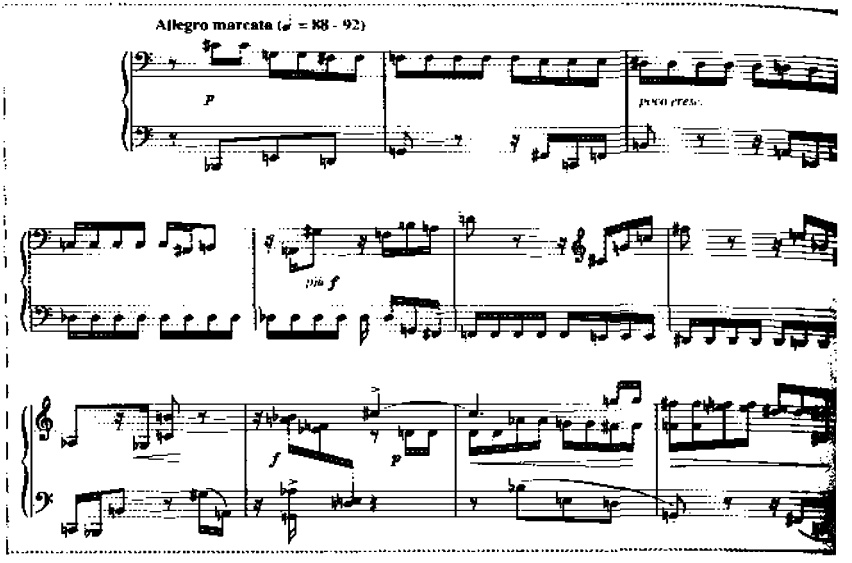
К совсем иному стилю принадлежат две додекафонные фуги А. Волконского из фортепианного цикла «Musica stricta» («Строгая музыка», 1956). Авторский подзаголовок цикла «Fantasia ricercata» говорит сразу о двух противоположных вещах: фантазия — о свободе форм, а ричеркар — об изысканной и сложной полифонической технике. Собственно свободная форма есть только в I части. Общее строение цикла из четырех частей родственно барочной сонате, где первые две части образуют малый цикл наподобие «прелюдия — фуга», III часть написана в форме двойных вариаций, а финал — фуга на две темы — возвращается к сложным полифоническим приемам.

Первая фуга находится во II части и, по определению Ю. Холопова, является фугой-ричеркаром[85]. Добавим к этому третье жанровое значение — инвенция, так как «интермедии», построенные на других рядах, дают перестановки их в тройном контрапункте точно так же, как это сделал Бах с тональными мелодическими линиями в трехголосной инвенции f-moll. Фуга из II части «Musica stricta» в своей структурной организации объединяет канон на основе одной серии (бесконечный канон второго разряда), что и позволяет эту пьесу назвать фугой (ранний ее тип), и тройной контрапункт на основе трех других серийных рядов, который вставлен в канон в качестве «интермедий». Приведем структуру фуги (канона и интермедий), а также серийную диспозицию пьесы.

Такты:	1–3;	4–6;	6–8;	8–10;	11–12;	13–14;	14–16;	17–18;	19–21
	P*d-fis*		R*fis-d*		I*d-b*		RI*fis-b*		P*d-fis*
		$И_1$		$И_2$		$И_3$		$И_4$	
		P*d-fis*			R*fis-d* I*d-b*			RI*fis-b*	
Тройной контрапункт в интермедиях		A		B		A		C	
		B		A		C		B	
		C		C		B		A	

Ритмическая изменчивость звуковысотного комплекса серии и использование R и RI проведений ряда затрудняют восприятие серии как темы. Почти единственными ориентирами для слуха остаются интервальные ходы, стабильные в различных формах ряда. И это позволяет ощутить интонационное родство всех двухголосных разделов фуги. Еще более ясно воспринимается единство трехголосных разделов, в которых даются только примы серийных рядов. Принцип ритмической вариантности выдержан и в «интермедиях», где он образует «прорастание» ритмоформул, структура которых постепенно становится все более свободной.

Вторая фуга (Allegro marcato) располагается в IV части и представляет чрезвычайно своеобразную двойную фугу с совместной экспозицией тематических серий. Первая (*b–e–d–g–fis–c–f–h–a–es–as–des*) основана на кварто-тритоновых скачках и делится по четверкам. Вторая серия (*cis–g–fis–f–e–dis–d–c–ais–h–a–gis*), с активным токкатным ритмом, начинается с тритона и затем хроматически спускается вниз. Общее между ними — начальная интонация тритона, которая к тому же объединяет части цикла и входит в состав монограммы *Berg* (*b–e–d–g*). Обе темы вступают одновременно, а затем меняются местами по принципу вертикально-подвижного контрапункта (пример В).

Фуга IV части имеет индивидуальную форму, полученную в результате сочетания различных композиционных приемов додекафонной техники. Благодаря этому в формообразовании возникает сразу несколько тенденций. Во-первых - фуга (тема и интермедии), голоса в которой образованы горизонтальной формой додекафонии. Во-вторых — собственно серийная композиция, где на базе комбинированной формы изложения ряда различные по степени ритмической индивидуализации голоса создают подобие гомофонной фактуры (мелодия и сопровождение) или смешанной гомофонно-полифонической организации музыкальной ткани (мелодия, гармония и контрапункты). В итоге додекафонная фуга получила *новую форму преобразования темы*, дополнившую известные приемы изложения темы-

8. А. Волконский
«Musica stricta», IV часть

ряда (I, R, RI), а также ритмическое выравнивание движения при сохранении мелодических интервалов серии (т. 16–23).

Количество голосов в фуге непостоянно: от одного до трех. Нормативным можно считать двухголосие, в котором экспонированы две серийные темы. Одноголосие (т. 13–14) и двенадцатитоновые кластеры, образованные хроматическим заполнением высот в объеме октавы (т. 23–27), воспринимаются как интермедии. Понимание формы затрудняют и постоянные проведения примы первого ряда на первоначальной высоте (звуковое остинато), и тройной контрапункт высотных позиций первой и второй тем (т. 34–55). От традиционной формы фуги осталось «экспозиционное» проведение первой темы на высоте T – D – T, «репризная» стретта на первой теме (звуковысотный канон) в соединении с второй темой (т. 56 и далее) и «эпизод» в разработке – новые мелодические формы темы с контрапунктами.

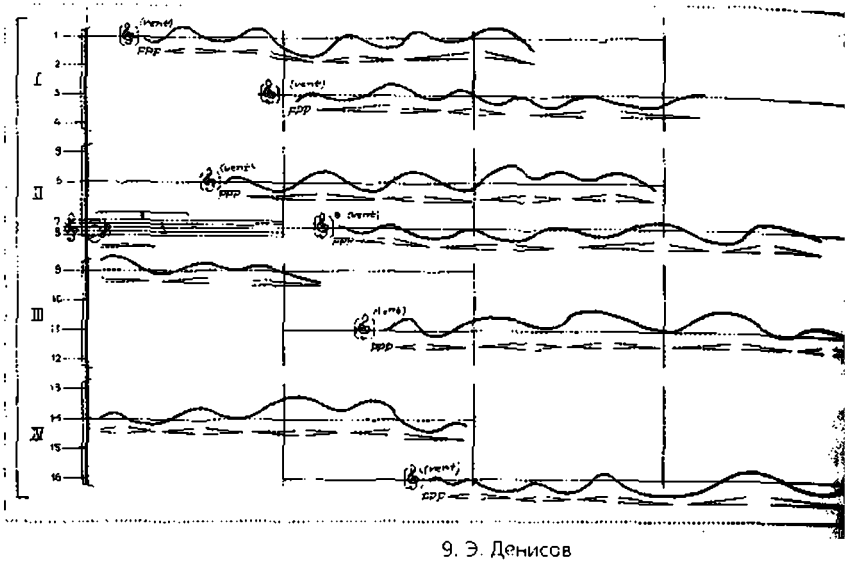
Додекафонные фуги часто обнаруживают связь с хроматической модальностью, то есть при строгом линейном порядке следования 12 высот допускают случайные удвоения звуков ряда в различных голосах. Другой характерной чертой додекафонных фуг является частое соединение принципов додекафонной техники с остинатностью, в том числе сонорно-алеаторного характера. Так, в Прологе Траурной музыки Лютославского (1958) – это фуга-остинато, а фуга Шнитке из цикла

«Импровизация и фуга» для фортепиано (1965), кроме серийности, несет в себе черты джазовой импровизации и сонорики.

Главным условием полифонической фактуры в системе додекафонии служат: 1) горизонтальное (последовательное) расположение звукового ряда, 2) единство высотной, ритмической и тембровой сторон линий (по крайней мере, на уровне темы и удержанных контрапунктов — если они есть), 3) изложение серии на разной абсолютной высоте, оттененной регистровым контрастом вступлений голосов, 4) постоянный характер мелодических форм и интонационно сопряженное (интервально тесное) положение соседних тонов серии.

Сонорные фуги и *фугато* еще более редкое явление в музыкальной практике, чем додекафонные. Самый ранний пример — двойная сонорная фуга для одних ударных инструментов в антракте во 2-й картине оперы Д. Шостаковича «Нос» (1930). Оригинальную композиционную идею Шостаковича блестяще развил А. Эшпай в Концерте для оркестра (1967). В разделе Cadenza-Fuga (ц. 37) с темой сначала поочередно вступают все солирующие инструменты концерта — фортепиано, труба, вибрафон и контрабас, а с ц. 39 фуга продолжается у одних ударных (Timp., Tom-toms, Piatti). В сочинении Эшпая сонорная фуга для ударных воплощена в джазовой стилистике.

Из других впечатляющих образцов — побочная тема пьесы Денисова «Знаки на белом» (1974); Ю. Холопов называет ее форму сонорным фугато, имеющим своей целью «полифоническое оформление катящегося и расслаивающегося кластера»[86] (см. пример 7 в Главе 6). Эффектное электронно-сонорное фугато находим в уже упоминавшейся в связи с электронным контрапунктом композиции Денисова «На пелене застывшего пруда...» (1991). На пленке записан не один звуковой объект, а несколько разных[87]: тоны, которые включаются и напластовываются подобно обычным звукам инструментов; колокола различной «высотной ширины» и разных звуковых конфигураций; также шум. К чисто сонорным эффектам колоколов и шумов примыкают и звон кротали, и составляемые из тонов сонорные вертикали с большой ролью кластеров. Эти и подобные звуковые объекты-характеры экспонируются подобно темам многотемной полифонической композиции, развиваются путем квазистреттных наложений, модификаций, сжатий и расширений, «раздуваний» до причудливых геометрических фигур и даже передвижений в пространстве концертного зала. Передача тематизма от тоновых инструментов к электронике и обратно есть одна из главнейших художественных проблем сочинения. *Фугато ветра* (т. 19–24), символизируемого глиссандирующими



9. Э. Денисов
«На пелене застывшего пруда...»

волнистыми линиями, сонористично по природе — «ветер» (vent) не имеет звуков определенной высоты. Но форма линий ветра явно схожа с тематической стреттой. Их можно представить как постепенное вступление голосов, но только рисунок линии не ступенчатый, тоновый, а непрерывно глиссандирующий (пример 9).

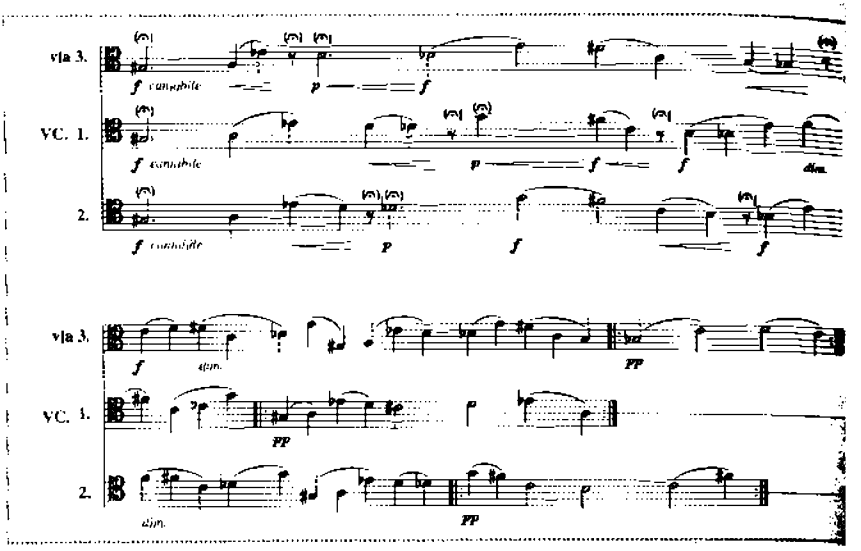
Весьма своеобразен пример из сочинения Х. Гурецкого «Генезис» («Genesis», 1962-1963). Основным критерием фуги здесь служит поочередное вступление инструментов, исполняющих подобные друг другу фактурно-звуковые элементы, что и создает аналогии с имитационным *изложением темы* в фуге[88]. Развитие же сонорных форм заключается в переходе от одних типов движения к другим, часто производным от первоначального материала, и обычном для фуги высотном различии тесситуры элементов в функции темы, которое создает индивидуальную конфигурацию целого.

Еще один пример — III часть композиции В. Екимовского «Cantus figuralis» для 12 саксофонов (1980), имеющая авторское обозначение Фуга. Темы в обычном значении слова в этой фуге нет. «И. о. темы» — два вида пассажей: прямые (восходящие и нисходящие) и волнообразные. Композитор наметил *только начальные* звуки вступления голосов, продолжительность движения тридцатьвторыми длительностями и приблизительный рисунок пассажей, заключенный в длине штилей нот (без овалов). «Экспозиция» фуги открывается *стреттным изложением «темы»*, что позволяет поддерживать

высокий динамический уровень звучания полифонического многоголосия. Очевидно, что в ней сохраняется общая идея фуги — «бег» разнонаправленных линий. Весь первый раздел (до ц. 10) основан на расширении диапазона звучащих сонорных линий. Далее система имитаций переходит то в более высокий регистр, то опускается вниз. Варьируется продолжительность пассажей «темы». Заключительная фаза фуги выделяется «классическими» средствами — высокой интенсивностью стретты (ц. 30) и «туттийным» продолжительным звучанием всех инструментов.

Пример темы фуги как сонорного комплекса находим также во II части «Примитивной музыки» Н. Корндорфа для 12 саксофонов (1980) — масштабной четверной фуге с раздельной экспозицией тем. Контраст четырех тем базируется на сопоставлении тоново дифференцируемого и сонорного материала. Третья и четвертая темы основаны на гаммообразном и скачкообразном движении, которое в быстром темпе на саксофонах невозможно. Поэтому четко выписанный на глаз музыкальный материал воспринимается на слух как затрудненно движущийся сонор, с которым композитор обращается как с темой, неоднократно повторяя и включая в тональное развитие. В заключительной части фуги все четыре темы, из которых две — сонорные, соединяются в основной тональности Es-dur, как и полагается в сложных фугах. Традиционная по схеме и тональному плану фуга Корндорфа представляет собой смелый шаг по пути обновления традиционной формы изнутри. А введение сонорных тем оправдано их побочным положением. Это своеобразное проявление традиционного контраста между темами сложной фуги.

Но если показанные выше образцы при всех новшествах все-таки имеют хотя бы внешний облик фуги, то Фуга В. Лютославского для тринадцати струнных (из цикла «Прелюдии и Фуга», 1972) — это выдающийся пример абсолютно новой, сонорно-алеаторической трактовки формы.

Цикл Лютославского алеаторичен в самой своей основе. Используя столь любимую им технику, композитор допускает исполнение произведения как целиком, так и в различных сокращенных версиях. Из семи предшествующих фуге прелюдий можно играть лишь некоторые, по выбору. Но разделы, исполняемые ad libitum, предполагаются и даже рекомендуются автором и в фуге: указаны четыре купюры, которые допустимы в одном или разных исполнениях. Этот факт кажется совершенно удивительным, когда речь идет об одной из самых устоявшихся полифонических форм. Как пишет

10. В. Лютославский
Фуга для тринадцати струнных, первая тема

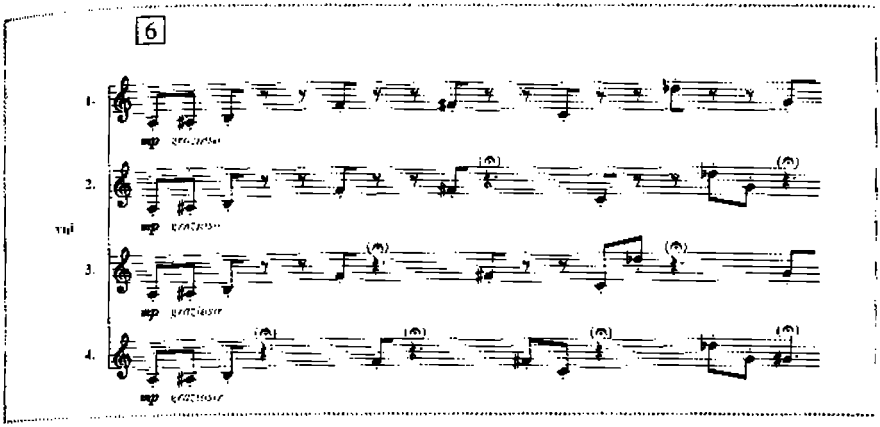
Ю. Кон, «уже это одно делает Фугу полиморфной, предполагающей разные чтения и, следовательно, разные исполнения». Такое композиционное решение исследователь назвал «реинтерпретацией», то есть кардинальным обновлением формы, преодолением устоявшихся норм[89].

Свой замысел сознательного пересмотра традиционной формы Лютославский сформулировал в выступлении на научной сессии в Кракове в 1980 году[90].

Заинтересовавшись формой, понимаемой иначе, «чем традиционная барочная», и применив к ней *принципы ограниченной алеаторики* (см. Главу 12), Лютославский вместо традиционного противопоставления разделов экспозиционных и разработочных создал другую структурную оппозицию — алеаторичность и фиксированность: всеми связующими частями нужно дирижировать, а все разделы, в которых вступают темы, алеаторичны. К тому же экспозиционные разделы еще и гармонически статичны, а связующие — гармонически переменчивы.

Фуга Лютославского *шестерная* (1). Каждая тема имеет свой характер, что позволяет выстроить общую линию развития от спокойной кантилены до напряженного неистовства: 1) cantabile, 2) grazioiso, 3) lamentoso, 4) misterioso, 5) estatico, 6) furioso.

Поразительным новшеством является *изложение тематического материала*: темы экспонируются не в виде одно-



11. В. Люгославский
Фуга для тринадцати струнных, вторая тема

голосной мелодической линии, а, по выражению Лютославского, «в форме пучка нескольких линий», имеющего гетерофонный характер. Тематический материал в голосах излагается с небольшими ритмическими изменениями. Такая микроканоническая техника, в принципе часто используемая разными композиторами, впервые применена для экспонирования тем фуги[91]. Приведем примеры изложения двух тем — первой и второй.

Первая тема (ц. 1) излагается сначала трех-, потом пятиголосно, затем количество голосов доходит до двенадцати (пример 10). Образующийся нерегулярный ритмический канон воспринимается как один голос-пласт, утолщенный и наполненный внутренним движением. Экспозиция второй темы (ц. 6) изложена иначе (пример 11): начавшись одновременно, голоса расходятся в минимальный интервал (подобно нерегулярному пропорциональному канону).

Изложение шести тем представляет *новый тип экспозиции*. Каждая тема, излагаясь многоголосно, исключает традиционные ответы и противосложения. Темы разделены связующими частями. И хотя подобное строение, безусловно, представляет новаторский тип экспозиционной части, совершенно очевидны некоторые аналогии с традиционной формой фуги. Так, многоголосное изложение одной темы вполне можно уподобить ее экспозиции, ведь гетерофонные голоса основаны на ритмических и интервальных вариантах *одной* мелодии. В этом случае несколько меняется акцент в формулировке, но идея в целом остается той же: мы говорим не об экспозиции шести тем, а о шести экспозициях, в комплексе составляющих общую экспозицию фуги.

Связующие части между проведениями тем, конечно, напоминают об интермедиях, хотя и построены на чужом материале. Причем темы и связки разделены также и типом интонационного материала: во вступлении и во всех связках строительные единицы — диатонические интервалы (чистые кварты и большие секунды), а в темах — интервалы хроматические (малая секунда и тритон).

После окончания изложения всех шести тем начинается свободная часть фуги, лишь изредка содержащая намеки на предыдущие темы. Затем следуют две стретты, объединяющие материал шести тем. Кульминация (tutta forza) не обнаруживает никаких связей с предыдущим развитием фуги. В постепенно затухающую коду вводится новая тема, неоднократно повторяющаяся разными инструментами. Трехтактовое заключение напоминает мотив из связующего раздела.

Общая линия становления формы фуги выглядит так: длительное нарастание напряжения в экспозиции шести тем, приводящее к двум стреттам, а затем к общей кульминации и коде. Строение формы покажем на следующей схеме:

части формы	цифра в партитуре	разделы ad lib. (⇓)
Вступление		
Первая тема — *cantabile f*	ц. 1	⇓
Связка (интермедия 1)	ц. 5	
Вторая тема — grazioso mp	ц. 6	⇓
Связка (интермедия 2)	ц. 9	
Третья тема — *lamentoso p*	ц. 10	⇓
Связка (интермедия 3)	ц. 13	
Четвертая тема — *misterioso pp*	ц. 15	⇓
Связка (интермедия 4)	ц. 17	
Пятая тема - *estatico ff*	ц. 18	⇓
Связка (интермедия 5)	ц. 20	
Шестая тема — *furioso ff*	ц. 21	⇓
Свободная часть	ц. 24	
Первая стретта	ц. 29	⇓
Свободная часть	ц. 47	
Вторая стретта	ц. 50	⇓
Свободная часть	ц. 51	
Кульминация	ц. 52	⇓
Кода	ц. 54	⇓

Подвергнув кардинальному пересмотру все основы традиционной формы фуги, Лютославский все же сохранил отдельные, самые общие ее признаки. Особый интерес к его опыту связан в первую очередь с тем, что эволюция фуги на протяжении последних трех столетий касалась в основном ее общей ладогармонической основы: она менялась, но к ней приспосабливались *хорошо известные полифонические приемы*. В Фуге для струнных Лютославского применены новейшие техники композиции, не позволяющие отыскать в ней элементы традиционной полифонической формы. Эта фуга — блестящий образец действительно новой полифонии.

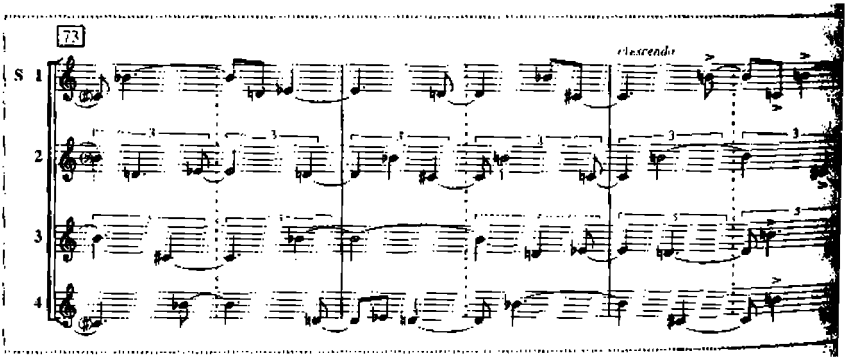
6. Канон

Танеевская мысль об универсальности контрапунктических приемов нашла подтверждение в судьбах музыкального принципа канона в рассматриваемый период. Со времен Веберна и до конца XX века канон, как известно, принадлежал к важнейшим способам создания музыкальной ткани, — факт, однако, весьма примечательный, ибо канон относится к наиболее строгим видам классического контрапункта.

Характерно высказывание П. Булеза, дающее ясное представление об отношении творца Новейшей музыки к традиционной канонической технике. Рассуждая об историческом значении Шёнберга и о его возвращении — после совершенно свободной стилистической фазы, «цветущего периода», по Булезу, — *к строгому контрапункту (имитациям, канонам)*, Булез с сожалением отмечает: «Шёнберг долго не задерживается в <...> свободно цветущем саду, в котором все произрастает вперемежку. Он пытается навести здесь порядок. Естественно, что он заплатил за это свободой. Это очевидно в его первых двенадцатитоновых пьесах: все стало внезапно очень *твердым*» (курсив мой. — *Т. Л.*)[92]. Тем не менее и Новейшая музыка отнюдь не отказывается от применения канонов, давая свою модификацию классического музыкального принципа.

В самой общей формулировке классический канон — это *определенное тождество голосовых линий*. Канон — одна из старейших линейных структур в европейской музыке, одно из наиболее концентрированных выражений самого принципа линейности в классическом музыкальном искусстве. И именно канон из всех старых форм наиболее органично адаптировался к условиям новейших композиционных техник, что, конечно, не случайно.

Сложившийся еще в эпоху «дориторической» (в новременно́м смысле) музыкальной формы[93], этот принцип оказался весьма востребованным в Новейшей музыке как не «отягощенный» никакими генетическими «путами» (в виде, например, тематизма и формы в классическом понимании). Канон ведь всегда по сути был не столько формой, сколько неким «добавочным» структурным принципом в организации музыкального пространства. Это и обусловило его приемлемость для самых разных новейших звуковысотных и композиционно-технических систем: додекафонии и сериализма, сонорики и алеаторики, минимализма и др., где он стал использоваться в ранге одного из важнейших структурных приемов. Очевидно также, что модификация столь древнего и столь «твердого» (по Булезу) принципа способна выявить самое существенное в новейшей концепции музыкального творчества.

Отметим прежде всего, что изменение звуковысотных систем неизбежно повлекло за собой изменение характера мелодики, что сказалось, в частности, и в появлении новых видов *линейного рисунка голосов* (наряду с новыми интонационно-ритмическими аспектами). Господствовавший прежде классический тип обладал, как известно, неким качеством *волнообразности* (с той или иной степенью плавности). Вновь появившийся оказывается *зигзагообразным*[94].

12. Д. Лигети
Реквием, Kyrie

Линейный рисунок таких мелодий внешне нередко подобен частотным кривым (синусоидальным, «пилообразным» и т. п.), которые характеризуют структуру звуков, получаемых на электронной аппаратуре. Ориентация на модели такого рода вполне естественна для современного музыкального мышления.

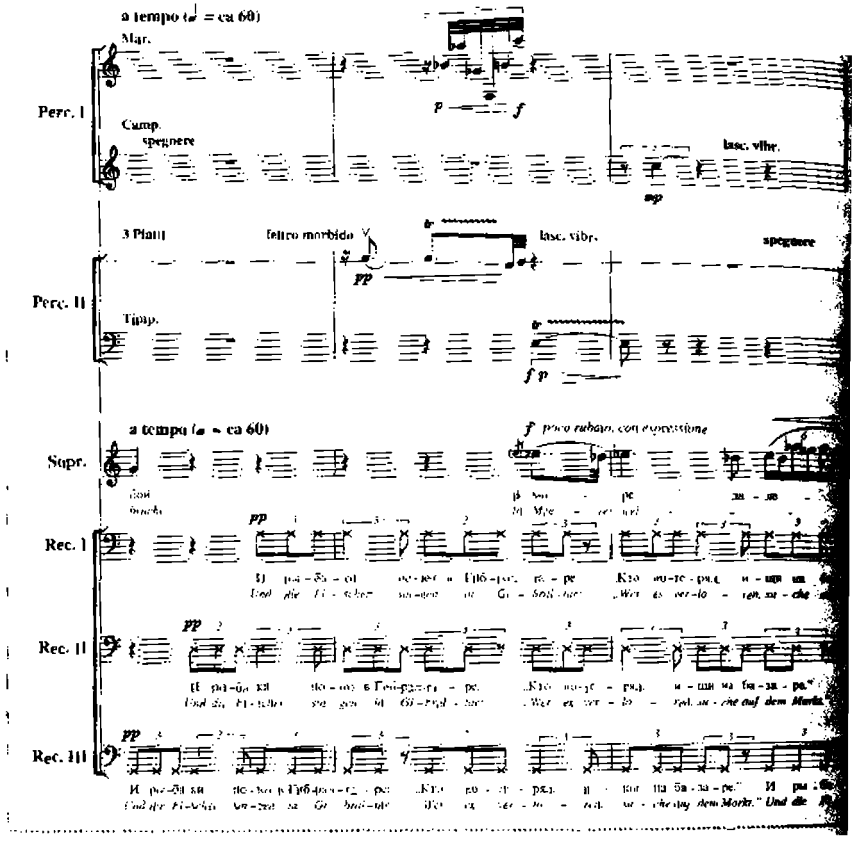
Важная черта канонов рассматриваемого периода — *обогащение звукового материала*. Надо, однако, учитывать, что

оно может иметь весьма разные побудительные мотивы, ибо развитие канона в Новейшей музыке шло многими путями.

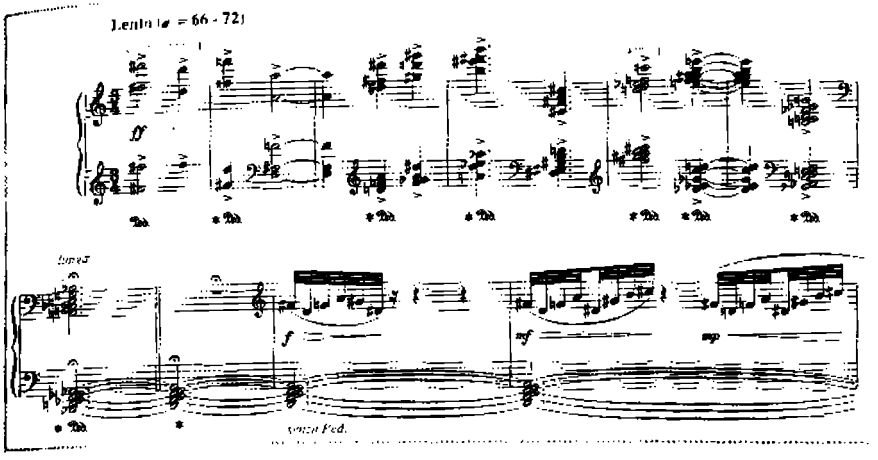
В одних случаях обращение к канону стимулировалось задачами чисто *конструктивного* характера, намерениями создать некую совершенную структуру, что в первую очередь было свойственно додекафонии и сериализму (по Веберну, существо канона есть наиболее тесная мыслимая связь между несколькими голосами[95]). Сугубо техническая идея, хотя и весьма специфического рода, вызвала к жизни оригинальный канон Шнитке в его электронной пьесе «Поток». По словам автора, в этом кратком этюде им была предпринята «попытка строго формализовать акустику и найти физическое обоснование диссонированию и консонированию»[96]. Источником всего материала явилась обертоновая шкала одного-единственного звука, из которой образована тема, изложенная канонически, в виде цепи голосов, наслаивающихся один на другой с постепенным нарастанием (используются синусоидальные тоны в нетемперированном строе). В кульминации сочинения весь обертоновый спектр сливается, образуя некий единый «сверхзвук»[97].

В других случаях обращение к канону инспирировалось давно известной способностью имитационных структур порождать характерные звуковые эффекты, то есть его *выразительными* возможностями. Новые звукообразные идеи, звуковые «миражи» (Шнитке), находя свою реализацию в каноне, также способствовали обогащению звукового материала. И на данном пути канон в Новейшей музыке имеет много впечатляющих достижений.

Именно в этой связи должны рассматриваться каноны Лигети (в его сонорных композициях «Атмосферы», «Lontano» и др.) — основное средство воплощения открытого им звукового *микрополифонии*, воплощения идеи «медленной, постепенной трансформации "молекулярного состояния" звука или изменяющейся части калейдоскопа»[98].

Большим мастером подобных канонов был также Денисов, умевший извлекать из старого и, казалось бы, уже «перепетого на все лады» приема весьма яркие, а иной раз и неожиданные звуковые образы. Назовем, например, *пространственный канон* в Концерте для скрипки с оркестром; его своеобразное стереофоническое звучание достигается необычным использованием четырех валторн, которые исполняют четырехголосный канон в унисон, располагаясь на противоположных концах сцены; *сюрреалистические каноны-«видения»* в вокальном цикле «Голубая тетрадь» на тексты Д. Хармса и А. Введенского (например, № 7 — образ мертвой кассирши, си-

13. Э. Денисов
«Солнце инков», VI часть

дящей за кассой: канон двух роялей, один из которых, препарированный, имитирует с искажениями[99]); *каноны-символы*: «Голгофа» (оратория «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа», оркестровое вступление VI части), «надтреснутый колокол»[100] (Канон памяти Игоря Стравинского для флейты, кларнета и арфы, с применением микротонов, завершающийся тремя ударами «колокола» — особым звуковым эффектом, получаемым на арфе с помощью промежуточного положения педали, дающего дребезжание струн; «Голубая тетрадь», № 10, после слов «Мы сядем с тобою, ветер, на этот камушек смерти», с т. 83 — «деформированный» канон металлических и стеклянных колоколов); *«темброво-отрешенный» канон* (по характеристике автора), завершающий «Солнце инков» (VI часть, «Песня о пальчике», с т. 17 и 55): партию певицы сопровождает чтец, голос которого «размножен» и записан на



14. А. Шнитке
Импровизация и фуга

магнитофон; согласно художественному замыслу композитора, партия чтеца должна звучать «как темброво-отрешенный трехголосный канон с имитацией в квинту и с элементарным ритмом, идущим ровными восьмыми», а само магнитофонное звучание такого канона — «как голос из другой сферы» (пример 13)[101].

Великолепные каноны такого же плана есть в творчестве Шнитке. Любопытен, например, звукообраз «*колокольности*», открывающий «Импровизацию и фугу» (пример 14) — серийное сочинение, основанное на двенадцатитоновой всеинтервальной серии, излагаемой в самом начале «Импровизации» в виде канона из двенадцати голосов (вступление каждого нового голоса образует созвучие, включающее в себя все только что прошедшие тоны серии; последний аккорд, таким образом, оказывается двенадцатизвучным).

Традиционные для канонов эффекты эха трансформируются в сочинениях Шнитке (при определенных условиях) в «*эффекты тени*» (см., например, Concerto grosso № 1, II часть, ц. 1: «эффект тени, скользящей за главным голосом», создаваемый микрополифоническими канонами ad minimam[102]).

Очень выразительны и каноны-символы Шнитке. «Уход в вечность» — так можно было бы охарактеризовать каноническую символику в Прелюдии памяти Д. Д. Шостаковича для двух скрипок (или одной скрипки и магнитофонной ленты). Ее своеобразное тембровое решение (вторая скрипка играет за сценой или включается магнитофонная запись), как и введение монограмм Баха и Шостаковича, символизирует два мира: голос свыше, исток всего (монограмма BACH) — и воз-

вращение к нему[103]. Во Втором скрипичном концерте — своеобразный канон (с ц. 8, тема и 12 спутников), который мыслится автором как своего рода музыкальная метафора евангельского сюжета «Христос и ученики»[104].

Развитие давних традиций европейского искусства — в канонических символах *религиозных идей*. Таковые есть, например, в творчестве О. Мессиана: «Двадцать взглядов на младенца Иисуса», пьеса № 5 («Взгляд Сына на Сына») — идея триединства Бога Отца, Бога Сына и Святого Духа (три канонических пласта с ладово подчеркнутой автономностью, представляющие собой полимодальный пропорциональный канон, три голоса в каждом из них, троичная группировка длительностей в теме, три проведения темы). В позднейшей музыке — в сочинениях В. Мартынова, например, в его «Апокалипсисе» для двух хоров a cappella (1991), «минималистском» по материалу, четырнадцатиголосный бесконечный канон с семью пропостами, символизирующий «семь огненных светильников» и «радугу вокруг престола» (Откровение, 4 : 5), в разделе «Седьмая печать» — цикл из семи канонов с возрастающим интервалом вступления риспосты (перед каждым из них — трубный глас ангела на словах Иоанна «Первый ангел вострубил», «Вторый ангел вострубил» и т. д.)[105].

Древние традиции *игровых канонов* оживают в искусстве минимализма (см. Главу 15). Это показывает, например, пьеса С. Райха «Piano phase». Она основывается на паттерне из 12 звуков и исполняется двумя пианистами, которые начинают играть в унисон и многократно повторяют паттерн. При этом один из них сохраняет неизменный темп, а другой время от времени немного ускоряет, что приводит к образованию канонического сдвига — сначала на один звук, потом на два, три, четыре и так далее — до тех пор, пока они вновь не соединятся в унисоне (см. пример 2 в Главе 15).

Известно, что эта так называемая «техника фазового сдвига», дающая своеобразные акустические эффекты, была найдена Райхом в его экспериментах с магнитофонами — одной из важных областей поисковой деятельности творцов Новейшей музыки. И другие авторы, работавшие в том же русле, создавая образцы «технической» музыки, использовали принцип канона в таких произведениях (К. Пендерецкий, Канон для оркестра и магнитофонной ленты, 1962)[106].

Обзор «канонической» музыки в новейшем искусстве XX века можно было бы продолжить, осветив еще, например, оригинальные образцы *микротоновых канонов* (В. Лютославского, Х. Холлигера), *каноны в нетоновом материале* (ударные

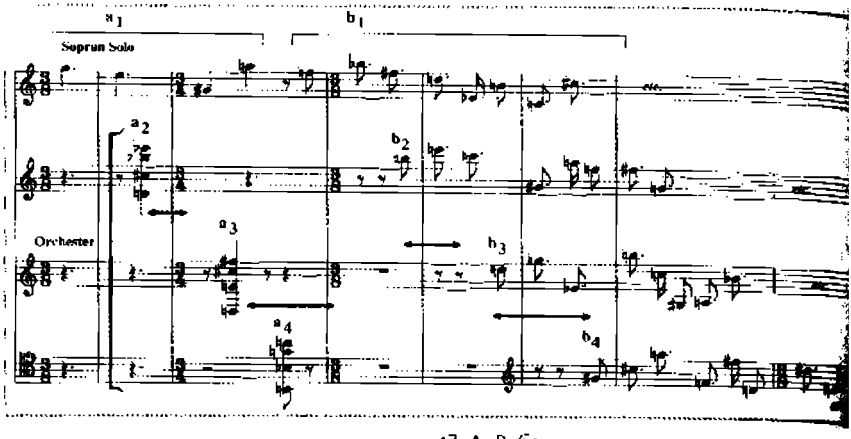
у Дж. Кейджа, Л. Даллапикколы; шумы у В. Тарнопольского[107]) и другие ранее не применявшиеся виды (ритмические, тембровые каноны и т. п.). Кроме того, рассмотрение канонов традиционно должно было бы повлечь за собой, как кажется, и углубление в их технические аспекты, ибо канон, как известно, принадлежит к сферам наиболее усложненного полифонического мастерства. Тем более что великолепный материал для этого представляют хотя бы только сонорные каноны с их особой изобретательностью и даже изощренностью структуры: сверхмногоголосные, нередко с несколькими (или даже многими) пропостами, с зеркальными перестановками элементов в таких их «многоэтажных» риспостах и т. п., классические образцы которых — уже упоминавшийся знаменитый 48-голосный (затем 56-голосный канон) в «Атмосферах» Лигети (см. пример III приложения), его же 20-голосные хоровые каноны в Реквиеме (Kyrie), не менее знаменитый 36-голосный канон в среднем разделе «Трена» Пендерецкого, в отечественной музыке — «сверх-сверхмногоголосный», многотемный, многоэтапный уникальный канон Шнитке в его Второй симфонии (II часть).

Мы, однако, не будем останавливаться на этом подробнее. Наша задача, как уже говорилось, иная: представить *эволюцию* канона в условиях художественного мышления Новейшей музыки. И здесь необходимо отметить, что практически во всех названных выше сочинениях каноны сохраняют классическую (линейную) имитационную структуру. Как не вспомнить тут слова Булеза: «...контрапункт как раньше: линия, линия, линия...»[108].

Вместе с тем параллельно с развивающейся традицией линейного канона в творчестве крупнейших композиторов-реформаторов на протяжении XX века появляются и новые тенденции в применении канона; «твердая форма» начинает испытывать определенную деформацию.

Важнейшая из таких тенденций — *отказ от голосовой линейности*, при сохранении, однако, самих условий канонической имитационной структуры, то есть того или иного тождества пропосты и риспосты. В канонических опусах Веберна обнаруживаются характерные приемы, позволяющие в известной мере реконструировать процесс и логику становления данной идеи.

Рассмотрим его духовную песню «Fahr hin, o Seel'» для сопрано и инструментального ансамбля, включающего флейту, кларнет, трубу, арфу и скрипку (ор. 15 № 5, последняя часть в цикле «Пять духовных песен», 1917). Это строгий двойной инверсионный канон с четырехлинейной основой (двойная



17. А. Веберн
Вторая кантата ор. 31, III часть (т. 13–20)

ющих иной раз весьма густые «серийные сетки». В одновременном изложении бывает несколько таких нитей, вследствие чего возникают *серийные каноны* — явление, относящееся к виртуальному слою композиции[112], виртуальному — в философском значении, то есть реально мыслимому композитором. Примечательно, что среди имеющихся сегодня в нашем музыковедении методик для фиксации данного аспекта композиции (серийной структуры) есть и такая, которая прибегает к линейной схеме, причем принадлежит она как раз композитору — Д. Смирнову (занимавшемуся, кстати, у одного из непосредственных учеников Веберна — Ф. Гершковича) — и воплощает, очевидно, его внутреннее ощущение таких структур у Веберна[113]. Применительно к своей серийной музыке Смирнов также использует *линейные* схемы и словесные метафоры. Вот, например, как он описывает *серийный канон из двух переплетенных нитей*: «Особый принцип <...> заключается в параллельном одноголосном изложении одинаковых разновидностей серии, которые можно сравнить с витьем веревки из двух одинаковых прядей, или с шнуровкой ботинок (приниженное, но точное сравнение)»[114].

Идея виртуальных канонов после Веберна получила широкое развитие в Новейшей музыке. Виртуальные каноны есть в серийных сочинениях Булеза (например, во Второй и Третьей фортепианных сонатах), Денисова (в его фортепианных Вариациях, «Итальянских песнях»), Волконского («Сюита зеркал»). Идея была распространена и на другие параметры (у Булеза, активно применявшего само понятие виртуальности, в частности — в условиях техники групп). В VIII части цикла С. Гу-

байдулиной «Perception» (1983) для сопрано, баритона, семи струнных и магнитофонной пленки в каноническом соотношении, как показывает В. Ценова, находятся *длины двух сонорных пластов*, организованные на основе чисел Фибоначчи (риспоста — свободная имитация длин пропосты; закономерности ряда Фибоначчи обнаруживаются на всех уровнях)[115]. В целом же сфера виртуальных канонов еще ждет специального изучения.

При рассмотрении эволюции канона в Новейшей музыке должна быть выделена и другая важная тенденция, отчетливо проявившаяся к концу XX века, — *отказ от тождества, необходимого для структуры классического имитационного канона*, — свойства, без которого канон как бы и не является уже таковым. Выше были названы некоторые из таких «деформированных» канонов Денисова: их особенно много в «Голубой тетради». Необычное имитационное письмо Денисова в его Каноне памяти Игоря Стравинского было особо отмечено в одной из работ Ю. Холопова[116].

Характерно в этой же связи замечание Шнитке по поводу Канона (II части) из своего Первого квартета: «Канон не содержит вообще точных имитаций. Точные имитации есть только в изложении ГП [I части], а в каноне они, как фальшивое эхо, — искаженные, варьированные. Я представлял себе во время сочинения канона некое имитирование, которое приводит ко все большему отклонению от того, что имитируется <...> Вообще в этом квартете — в его форме — есть идея *нарастающей деструкции* (выделено мной. — *Т. Д.*) <...> Канон носит растекающийся характер, размывающийся с фальшивыми тенями, отражениями (фальшивыми потому, что они содержат в отражении уже другие ноты)»[117].

Весьма своеобразен также и другой аналогичный опус Шнитке — Канон памяти И. Ф. Стравинского (для струнного квартета), имитационная структура которого очень далека от каких-либо классических образцов. Здесь происходит явное переосмысление самого понятия «канон». Широта его трактовки в определенной мере возрождает старинное понимание канона как некоего закона, догмы. Таким законом здесь является монограмма И. Ф. Стравинского, содержащая 10 звуков (*g–f–e–d–es–c–h–es–a–es*) и определяющая практически все аспекты композиции. Особенности звуковысотной системы и ее развертывания во времени, число вариационных построений, интонационные и ритмические идеи (заметим, что здесь тщательно рассчитан ритмический параметр: композитор применяет прогрессии с разными показателями, рассчи-

тано также количество звуков во фразах; по словам самого композитора, в одной из редакций нотной записи Канона его ритмическая структура имела такое же линеарное выражение, как и в «Pianissimo», потом же он остановился на традиционной нотной записи), — все проистекает здесь из монограммы Стравинского, являющейся подлинным «законом» и собственно «каноном» этой музыкальной композиции.

Очевидно, термин «канон», широко применяемый в сочинениях Новейшей музыки, приобретает здесь со временем некий новый, более широкий смысл, возвращаясь иной раз к своим изначальным — пифагорейским — значениям. В таком расширенном смысле канонами по существу являются структуры не только имитационного типа (к каковым исторически стал относиться канон, начиная с эпохи барокко).

Вспомним классическое определение канона, принадлежащее Ю. Холопову: «Канон есть форма с выводимыми голосами»[118]. Оно откристаллизовалось, конечно, не без «оглядки» на Новое искусство, что и было блестяще продемонстрировано автором в завершении статьи – остроумной «ре-канонизацией» второй части Вариаций ор. 27 А. Веберна.

Канонами в этом смысле — то есть музыкальными структурами с выводимыми элементами — в известной мере можно считать и многие новейшие структуры, например знаменитый «Молоток без мастера» П. Булеза.

В старинной музыке подобные каноны сопровождались обычно неким девизом-motto, сообщавшим правило выведения голосов. В Новейшей музыке тоже есть такие каноны — с указанными и даже подробно выписанными правилами их реализации (правда, не в изысканно игровой и метафорически зашифрованной форме, как это было раньше, а в сугубо практической манере: см. упоминавшийся уникальный канон из II части Второй симфонии А. Шнитке или микротоновые алеаторические каноны в «Scardanelli-Zyklus» Х. Холлигера). Однако чаще, представляя свои музыкальные «загадки сфинкса» (так когда-то называл каноны Глареан), позднейшие композиторы идут по стопам И. С. Баха, шутливо написавшего над одним из своих загадочных канонов в «Музыкальном приношении» в качестве девиза-motto: «Quaerendo invenitiis» («Ищите и обрящете»)! И в этом Бах оказался пророком. Творцы новейших канонов предпочитают сегодня следовать именно такому девизу, создавая своего рода новый исторический вид musica reservata.

□□□

Как видим, современная композиция вобрала в себя и синтезировала все возможное: формы традиционной полифонии, совершенно по-иному *зазвучавшие в новой музыкальной* реальности; нетленный контрапунктический принцип с его родовой предрасположенностью к «комбинаторике», столь созвучной современности; так или иначе трактованные элементы всех исторически известных видов склада... И все это в сумме открыло перед музыкой богатейшие возможности «*фактурной*» отделки, которая всегда, а ныне в особенности, граничит с тембровой сферой. И потому именно ей посвящена следующая глава.

1 *Танеев С.* Подвижной контрапункт строгого письма [1909]. М., 1959. С. 10.
2 *Холопов Ю.* Очерки современной гармонии. М., 1974. С. 7.
3 Название очерка в цит. выше книге Ю. Холопова.
4 *Холопов Ю.* Цит. соч. С. 163.
5 Там же. С. 51.
6 См. сноску 40 в этой главе.
7 Суть этого процесса в современном *естествознании формулируется* как «возрождение времени» и начало «нового диалога человека с природой» (см.: Современная западная философия. М., 2000. С. 386). Отметим любопытную аналогию с представлениями о цикличности в истории культуры.
8 *Холопов Ю.* Очерки современной гармонии. С. 51–52.
9 Там же. С. 51.
10 Своего рода инверсия первой — соответственно хронологии исторического последования явлений.
11 В одном случае («монодия – контрапункт») — полифония символизирует начало музыкально-исторического цикла, в другом («полифония — гомофония») — с полифонией связано наследие прошлой эпохи.
12 *Холопов Ю.* Гармония. Теоретический курс. М., 1988. С. 12. *В данном издании см. Главу 6.*
13 Там же. С. 12. Хронологически это относится примерно к VII–VIII векам (первые косвенные упоминания об «учении» многоголосии). Первые письменные образцы — в трактатах X века. Ранние музыкальные памятники — в манускриптах X–XII веков (см. об этом: *Евдокимова Ю.* Многоголосие средневековья // История полифонии. Вып. 1. М., 1983).
14 Она имела свою ранюю — переходную — стадию (с чертами, унаследованными от предшествующей монодийной эпохи; именно здесь находится оппозиция «контрапункт — монодия»), затем классическую, и наконец, позднюю (с чертами перехода к следующей эпохе; формирование оппозиции «полифония — гомофония»). В историко-*стилевом отношении это стадии средневекового контрапункта, ренессансного, барочного.*
15 Цит. по: *Калугина М.* Учение о композиции Гонриха Шенгца // Генрих Шютц. М., 1985. С. 81.
16 Эту исходную «точечность» хорошо ощущают музыканты, начинающие осваивать строгий контрапункт по системе разрядов (I разряд – контрапункт «нота-против-ноты»).
17 См. далее в этой главе в разделе 2.

18 При том, что слова «multiplex» и «compositus» являются, в общем, синонимами, выражая одно и то же — многоголосный гармонический аспект (буквально: сложный, составной), они имеют и оттенки. Multiplex фиксирует преимущественно фактор множественности («многократный», «многочисленный» и т. п.). Compositus отмечает также момент некоего сочетания, соединения разного, «приставления» одного к другому. См.: *Дворецкий И.* Латинско-русский словарь. М., 1976.

19 *Холопов Ю.* Канон. Генезис и ранние этапы развития // Теоретические наблюдения над историей музыки. М., 1978. С. 127.

20 *Стравинский И.* Диалоги. Л., 1971. С. 253.

21 *Deleuze G., Guattari F.* Rhizome. Introduction. Paris, 1976. P. 73, 74.

22 Ризома (буквально: корень, корневище) — термин из новейшей философии, метафорически означающий сверхсложные переплетения «отростков и побегов».

23 Глубоко исследованные в работах Вл. Протопопова (История полифонии в ее важнейших явлениях. Западноевропейская классика. М., 1965; Принципы музыкальной формы И. С. Баха. М., 1981 и др.).

24 *Франц.* pointillisme, от point — точка.

25 В подобных пластах нередко бывает особенно большое (в сравнении с традиционным изложением) число голосов — до нескольких десятков, что отражают термины: «гипермногоголосие» (С. Слонимский), «сверхмногоголосие» (В. Холопова). Однако с функциональной точки зрения это скорее «исполнительские партии», чем «голоса» в старом значении, поскольку функционируют они как единый, хотя и сложно устроенный, комплекс.

26 *Холопова В., Холопов Ю.* Антон Веберн. М., 1984. С. 281.

27 Принципиально аналогичное свойство в прежние эпохи обеспечивала лишь техника изоритмии, применяемая в мотетах и некоторых других жанрах XIV — 1-й половины XV века.

28 По словам Ю. Холопова, «как правило, и эмансипировавшаяся сонорика должна оставаться подчиненной (тем или другим путем) мелодическому началу, например, служить его оттенению» (*Холопов Ю.* Задания по гармонии. М., 1983. С. 204).

29 *Сницкова И.* Специфика «полифонической» структуры сверхмногоголосия // Современное искусство музыкальной композиции: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 79. М., 1985. С. 58.

30 *Холопова В., Холопов Ю.* Музыка Веберна. М., 1999. С. 110.

31 *Холопов Ю., Ценова В.* Эдисон Денисов. М., 1993. С. 66.

32 *Кюрегян Т.* Эволюция принципов музыкальной формы в творчестве советских композиторов 50 — 70-х годов. Дис. ... канд. иск. М., 1982. С. 72.

33 *Кузнецов И.* Теоретические основы полифонии XX века. М., 1994. С. 94.

34 *Холопова В., Рестаньо Э.* София Губайдулина. М., 1996. С. 258.

35 По меньшей мере, трехступенной: ведущий голос — мелодия; второй по значению, выявляющий гармонию, — бас; третий — дополняющие средние голоса.

36 Показательно, что даже в связи с музыкой Веберна, открывшей путь второму авангарду, исследователи говорят лишь об «изображении додекафонной структурой гомофонной ткани», но и оно — редкость (*Холопова В., Холопов Ю.* Музыка Веберна. С. 180).

37 И это касается Веберна, у которого не бывает «последований с басовым голосом гомофонно-гармонического типа и с плавным связным ведением компактной группы верхних голосов. Аккордовое изложение, когда оно возникает, ориентируется, скорее, на *тип аккордового параллелизма*, точного или свободного» (там же. С. 178). Не менее, а пожалуй, даже более справедливо это для Мессиана и

других композиторов, не расставшихся во второй половине XX века с традиционным на вид аккордом.

38 *Фраёв В.* Полифония // Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990. С. 432.

39 Например, в мультимедии (см. Главу 12), где параллельно разворачиваются, пересекаются, смешиваются потоки самых разных искусств и непосредственно входящих в чьи жизненных деяний, и все это, конечно, принципиально полифонично.

40 А. Шнитке отмечал, что идея «пространственной и смысловой суперполифонии» объединяет современную музыку и кино; не очевидно, что ее источник – сама жизнь и человек нашего времени с его «полифоничным сознанием» (Памяти Альфреда Шнитке. *Петрушанская Е.* Из бесед о работе в кино // Муз. академия, 1999, № 2. С. 96).

41 Д. Лигети отмечает «уменьшение восприимчивости к интервалам» уже в сериальной музыке, что привело к состоянию, которое он называет «неинтервальностью» и комментирует следующим образом: «Это значит, что структуры различного свойства разворачиваются одновременно, пронизывают друг друга и могут даже полностью сливаться воедино, причём меняются лишь горизонтальные и вертикальные отношения плотности; в принципе же остается безразличным, какие интервалы, в частности, сталкиваются друг с другом» (*Лигети Д.* Превзвания музыкальной формы // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество. М., 1993. С. 172).

42 Как пишут исследователи, «слово "контрапункт" заключает неожиданную и глубокую символику в отношении к веберновскому письму. Старинный "пункт" (punctus contra punctum) получает у Веберна новое значение и новую жизнь. Вышедшие из "точки"-звука, противопоставляемые друг другу мотивы и аккорды вновь (и уже на иной основе) возвращаются в точки, линеарность становится новым "противозвучием" — «контрапунктом» (*Холопова В., Холопов Ю.* Музыка Веберна. С. 180).

Примечательно также, что названные авторы не ставят пуантилизм в один ряд с полифонией, гомофонией или аккордовым складом, полагая, что это «не столько особый вид письма, сколько манера построения ткани, с преобладанием точек над линиями» (Там же. С. 184).

43 Лигети считает «композицию слоями» столь характерной для современной музыки, что говорит даже о наличии «особых форм, которые возникли из-за наложения нескольких различных по качеству слоев» (*Лигети Д.* Превращения музыкальной формы. С. 173–174).

44 Цит. по: *Шохман Г.* Варез — апостол музыкального радикализма // Сов. музыка, 1988, № 11. С. 120.

45 Цит. по: *Разгодорт Л.* Некоторые особенности оркестровой полифонии В. Лютославского // Полифония. М., 1975. С. 226–227.

46 Цит. по: *Коч Ю.* О теоретической концепции Янниса Ксенакиса // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 3. М., 1976. С. 120–121. Указанные в тактик имеют прежде всего тембровые характеристики: I. Духовые, II. Ударные, III. Удары по декам струнных инструментов, IV. Пиццикато струнных, V. Глиссандо струнных, VI. Выдержанные флажолеты струнных. Кроме того, Ксенакис предлагает 13 «произвольных» вариантов, где названные тактики комбинируются по две или по три: I+II=VII; I–III=VIII; I+IV=IX; I+V–X; I+VI=XI; II+III=XII; II+V=XIII; II–IV=X V; II+VI=XV; III+III=XV'; I+II+III=XVII; I–II+V=XVIII; I+II+VI=XIX. Эти 19 вариантов, возможные у одного оркестра, помноженные на 19 другого, в сумме дают 361 вариант процедуры «соединений» – такова в данном случае производящая сила вертикального контрапункта.

47 Сочинение имеет даже «смешанный» жанровый подзаголовок — "гингвазо", полученный от слияния двух слов: лингва, то есть язык, и

ритуал. Специальный лингвистический акцент в нем вполне оправдан, поскольку этот «реквием» является собой грандиозный коллаж текстов — У. Черчилля, А. Гитлера, И. Сталина, Й. Геббельса, Н. Чемберлена, Мао Цзэдуна, А. Камю, Г. Папандреу, А. Дубчека и др., статьи западногерманской конституции, газетные репортажи... (подробнее см.: *Пантелеев Г.* Бернд Алоиз Циммерман // XX век. Зарубежная музыка: Очерки. Документы. Вып. 1. М., 1995).

48 Их жанр производен от оперы, но сам автор ставит это определение в тройные кавычки, желая подчеркнуть: его сочинения отрицают не только традиционную оперу, но и ее отрицание — «антиоперу» М. Кагеля (подробнее см.: *Лобанова М.* Логика и композиция «новой музыкальной драмы» «Aventures» («Приключения») Дьёрдя Лигети // Московский музыковед. Вып. 1. М., 1990).

49 Помимо речевого, в сочинении присутствуют четыре главных «аффектных» пласта: «экспрессивный» (плач, крики и т. п.), «беззвучный шепчущий» (вздохи, шепот и т. п.), «хрупкий неподвижный» (тихие и возвышенные интонации), «юмористически-любовный» (кокетливые, игривые интонации), которые причудливо комбинируются то по горизонтали, то по вертикали, подчас напоминая даже, по мнению знатока творчества Лигети Э. Салменхаары, пятиголосный контрапункт или даже фугу. Такая «полифония аффектов» (в принципе отнюдь не новая для оперного жанра — ново ее «материальное наполнение», крайне экзотичное) проистекает из самой музыки, которая, в свою очередь, «напоминает человека, разрываемого самыми несовместимыми чувствами», по авторскому сравнению (Там же. С. 162).

50 Подобные деформирующие имитации, весьма распространенные в современной музыке, осуществимы и тембровыми средствами (например, сопоставлением звучания обычного и препарированного роялей, см. далее).

51 *Штокхаузен К.* Из интервью // XX век. Зарубежная музыка: Очерки. Документы. Вып. 1. С. 49.

52 Пародирующем также в свою очередь пародийный раннебарочный «Животный контрапункт a la mente» А. Банкьери (1680) (подробнее см.: *Кириллина Л.* Луиджи Ноно // XX век. Зарубежная музыка: Очерки. Документы. Вып. 2. М., 1995. С. 36).

53 Памяти Альфреда Шнитке. *Петрушанская Е.* Из бесед о работе в кино. С. 96.

54 Сокращенное harpsichord — клавесин.

55 *Холопов Ю.* Гармония. Теоретический курс. С. 102. В другой работе (Гармония. Практический курс. Ч. II. М., 2003. С. 199) Ю. Холопов называет подобное явление «поликомпозицией» и ставит в один ряд со многими другими «поли», среди которых: «полизвуки», полиинтервал, полиаккорд, политональность, «многослойность», полифункциональность, полиладовость, полигенность и, наконец, как предельное выражение той же тенденции, поликомпозиция.

56 Достаточно вспомнить знаменитую сцену из финала I действия оперы «Дон-Жуан» Моцарта, где три оркестра исполняют одновременно три разных танца.

57 Не только эстетических, но прежде всего психологических и житейски-реалистических — вплоть до бытовых. По словам А. Шнитке, «мы воспринимаем мир "многоканально", мы думаем параллельно несколько мыслей, мы слушаем радио, смотрим телепрограмму и занимаемся еще чем-то» (Первая симфония: беседы перед премьерой (7. 8.II.74) // Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 3. М., 2003. С. 44). Как результат, происходит преодоление прежней «монистической установки сознания» и формирование сознания, которое «одновременно может охватить контрастное и даже совсем противопо-

ложное» (из беседы А. Шнитке с Н. Самвеляном в 1989 году // Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 2. М., 2001. С. 51).

58 «Хроматическая инвенция» (№ 45 из «Микрокосмоса», 1926-1939) Б. Бартока дана в двух вариантах — прямом и обращенном, и они могут исполняться порознь или одновременно на двух роялях; также и Д. Мийо допускает совместное исполнение, в виде октета, двух своих квартетов — № 14 и № 15 (1948–1949). Интересно, что, по воспоминаниям А. Шнитке, «еще в студенческие годы (когда не было никакого доступа к современной зарубежной музыке. — *Т. К.*) А. Караманов высказывал мысль о подлинной полифонии как единовременном сочетании разных произведений, "разных музык"»; и, добавляет Шнитке, только потом он узнал об Айвзе, который «делал сходные вещи» (Памяти Альфреда Шнитке. *Петрушанская Е.* Из бесед о работе в кино. С. 96).

59 *Лигети Д.* Превращения музыкальной формы. С. 174.

60 Цит. по: *Дубинец Е.* Знаки звуков. Киев, 1999. С. 134.

61 Он базировался на технике работы с кантусом фирмусом, позволяющей сочетать при введении «вневременного божественного напева» — сочетать принципиально, конечно, — время и саму вечность.

62 В их воплощении участвуют танцоры-мимы.

63 *Штокхаузен К.* Я с удовольствием вновь приехал бы в Москву // Муз. академия, 1993, № 3. С. 52.

64 Цит. по: *Jonson S.* Feldman M. // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London, 2001. Данный метод отчасти предвосхищает репетитивную технику (см. Главу 15). Подобный асинхронный контрапункт Фейдман воплотил и в чуть более поздних сочинениях, таких, как Piano Four Hands (1958), Durations I–V (1960–1961) и For Franz Kline (1962); но в них у исполнителей партии различны, отчего, по словам композитора, «каждый инструмент живет своей собственной жизнью в своем собственном мире» (ibid.).

65 См.: *Барсова И.* Интерьер собора св. Марка как пространственный прообраз многохорных композиций в венецианской и немецкой музыке конца XVI – начала XVII века // Искусство Венеции и Венеция в искусстве: Материалы научной конференции «Виппоровские чтения — 1986». Вып. 19. М., 1988.

66 *Штокхаузен К.* Я с удовольствием вновь приехал бы в Москву. С. 52.

67 *Stockhausen K.* Gruppen für 3 Orchester // Texte <...>. Bd. 2. Köln, 1964. S. 71–77.

68 *Штокхаузен К.* Я с удовольствием вновь приехал бы в Москву. С. 54.

69 Там же. С. 52.

70 На инструменте под названием «Халофон», представляющем электронный пространственный регулятор звука (изобретен Х. П. Халлером, с которым Ноно в 80-х годах сотрудничал в электронной студии во Фрайбурге).

71 *Ноно Л.* Автобиография (фрагменты интервью с Э. Рестаньо) // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. Вып. 2. С. 62. Примечательно, что Ноно согласился с вопросом-предположением интервьюера о том, что «переход в загадочные каноны (которой предавались Ноно и Мадерна. — *Т. К.*) проявлялось нечто вроде современной идеологии композиции» (Там же. С. 61).

72 *Люсе А.* О поэзии реверберации и интерференции // Муз. академия, 1999, № 2. С. 161.

73 *Гризе Ж.* Структурирование тембров в инструментальной музыке // Муз. академия, 2000, № 4. С. 118–119.

74 О *суперполифонии параметров* в связи с композицией «Новой сложности» см. в Главе 16.

75 См. кн.: *Холопова В.* Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины XX века. М., 1971.

76 Разумеется, в серийной композиции могут быть (и часто бывают) также традиционные имитации и каноны, при которых высота и ритм идут «в ногу». Но примечательно, что один из первых теоретиков (равно как и практиков) додекафонии Э. Кшенек полагал, что для серийной музыки не подходят не только понятия типа темы, развития, разработки, но и «такие всеобщие категории, как "контрапункт", "полифония" и подобные» (Цит. по: *Когоутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. М., 1976. С. 164). Исследователи Веберна, однако, считают, что серийная ткань, при всем ее своеобразии, ближе к полифоническому письму: «серийная полифония есть, в сущности, повторение взятых последовательно комплексов высот, всевозможные сплетения серийных нитей», но при этом оговаривают, что «настоящей полифонией как типом письма она становится только тогда, когда серийные голоса обретают тематическую индивидуализированность и характерность» (*Холопова В., Холопов Ю.* Музыка Веберна. С. 183).

77 Для понимания сути явления важно учитывать различные истоки традиционной полифонии и микрополифонии: в то время как первая вышла из вокальной традиции Средних веков, давшей жизнь контрапункту и контрапунктическим техникам, вторая рождена технологическим универсумом XX века и в особенности техниками, используемыми в электронной музыке.

78 Подробнее о микрополифонии см. в работах: *Франтова Т.* О новых функциях полифонической фактуры в советской музыке 60-х годов // Проблемы музыкальной науки. Вып. 5. М., 1983; *Снитковa И.* Специфика «полифонической» структуры сверхмногоголосия // Современное искусство музыкальной композиции: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 79. М., 1985.

79 Цит. по: *Савенко С.* О стилистических тенденциях творчества Лигети (конец 50-х — 80-е годы) // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество. С. 42.

80 *Глинка М.* Записки // Литературные произведения и переписка. М., 1973. С. 292.

81 *Булез П.* Антон Веберн. INCIPIT // Двенадцать этюдов о музыке. М., 2001. С. 119.

82 См., например, исследование: *Кузнецов И.* Теоретические основы полифонии XX века. М., 1994.

83 См.: *Холопов Ю.* Гармония. Практический курс. Ч. II. М., 2003. С. 457.

84 *Веберн А.* Лекции о музыке. Письма. М., 1975. С. 111.

85 *Холопов Ю.* Инициатор: О жизни и музыке Андрея Волконского // Музыка из бывшего СССР. Вып. 1. М., 1994. С. 10.

86 *Холопов Ю.* Знаки сверху // *Курбатская С., Холопов Ю.* Пьер Булез. Эдисон Денисов: Аналитические очерки. М., 1998. С. 158.

87 К тому же в концертном зале они передаются через шестнадцать динамиков (спереди на сцене, позади музыкантов, слева и сзади), окружая слушателя со всех сторон.

88 Как экземплификацию «бегущих способов» воспринимается уже упоминавшаяся электронная композиция Лигети «Glissandi» (1957); глиссанди в разном направлении звучат наподобие проведений темы фуги с преобразованиями.

89 *Кон Ю.* Заметки о форме «Фуги для 13 ти инструментов» В. Лютославского: реинтерпретация жанра // Donatio Musicologica: Сб. статей. Петрозаводск, 1994. С. 8.

90 Последующее изложение композиционных идей Лютославского дается по указ. выше статье Ю. Кона (с. 7–28).

91 По словам Лютославского, сочиняя темы, он думал о понимании интервалов не только по вертикали и горизонтали, но и по диагонали, что становится возможным благодаря микрополифонии и ритмическим канонам с минимальным временным вступлением голосов.

92 Цит. по: *Петрусёва Н.* Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. М., 2002. С. 308.

93 То есть формы, опирающейся на принципы *риторической диспозиции*, что стало характерным для классического музыкального искусства.

94 На это обращает внимание также Д. де ла Мотт, представляя вокальную мелодику Новой музыки в своей книге о контрапункте (1981, известна пока в итальянском переводе: Dietner de la Motte. Il Contrappunto. Un libro di studio e di lettura. Milano, 1991. P. 391).

95 *Веберн А.* Лекции о музыке. Письма. С. 34.

96 Цит. по: *Шульгин Д.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. М., 1993. С. 54. Аналитическое описание «Потока» Шнитке см.: *Катунян М.* Статическая тональность // Laudamus. М., 1992. С. 128.

97 *Холопова В., Чигарёва Е.* Альфред Шнитке. М., 1990. С. 45.

98 Цит. по: *Савенко С.* О стилистических тенденциях творчества Лигети. С. 43.

99 По замыслу автора, «здесь нужна очень необычная звучность, <...> *необычная звуковая раздвоенность* музыкальных красок как бы на два мира — реальный и сюрреальный». Цит. по: *Шульгин Д.* Признание Эдисона Денисова. По материалам бесед. М., 1998. С. 79.

100 Звуковой образ, обозначаемый самим композитором как символ смерти (Там же. С. 218).

101 Цит. по: *Шульгин Д.* Признание Эдисона Денисова. По материалам бесед. С. 151.

102 *Кузнецов И.* Теоретические основы полифонии XX века. С. 97.

103 См. об этом: *Шульгин Д.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. С. 72–73; *Холопова В., Чигарёва Е.* Альфред Шнитке. С. 99–101.

104 См. об этом подробнее в изложении автора: *Шульгин Д.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. С. 46–47.

105 Подробнее: *Катунян М.* Параллельное время Владимира Мартынова // Музыка из бывшего СССР. Вып. 2. М., 1996. С. 63–64.

106 В этой связи могут быть названы также композиции В. Усачевского и О. Люэнчинга (США) «Поэма велосипедов и звонков для магнитофона и оркестра» и «Рапсодические вариации для магнитофона и оркестра», упомянутые в книге Ц. Когоутека «Техника композиции в музыке XX века» (М., 1976. С. 207).

107 В известной нам авторской схеме хоральной прелюдии «Jesus, deine reifen Wunden» обозначено несколько канонических пластов: «Деревянные: "канон" шуршащих инструментов, "канон" стучащих инструментов. Медные: "канон" позвякивающих инструментов, "канон" трещащих инструментов. Струнные: зеркальный канон».

108 *Петрусёва Н.* Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. С. 310.

109 В результате возникает эффект Klangfarbenmelodie (см. Главу 8).

110 См.: *Boulez P.* Musikdenken heute. Mainz, 1963. S. 114–117.

111 То, что привлекло особое внимание Булеза, и было определено им как ценное качество нового контрапункта — *неопределенность* голосовой структуры. Сравнивая в этом плане контрапункт Шёнберга и Веберна, он говорит: «Веберн тут намного искуснее, ибо вносит неопределенность. У него так много пауз и перекрещиваний, что голоса часто вообще не могут быть прослежены» (Там же. С. 310).

112 Предлагаемый нами термин «*виртуальный слой композиции*» определяет весьма важную сферу современной музыкальной фор-

мы (как, впрочем, и старинной). Он может быть полезным, на наш взгляд, для специальных теоретических исследований данного аспекта. Термин инспирирован философской концепцией Жиля Делёза — выдающегося французского философа (1925–1995).

113 См. схемы серийных структур обеих частей Симфонии ор. 21 Веберна, приведенные в ст.: *Смирнов Д.* О Симфонии Веберна // «И свет во тьме светит». О музыке Антона Веберна. 1945–1995: Науч. труды МГК. Сб. 21. М., 1998. С. 115–116 (схемы 5 и 7).

114 *Смирнов Д.* Возможен ли синтез? Авторские заметки о Симфоническом прологе к опере «Пирогов» // Laudamus. С. 190.

115 *Ценова В.* Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. М., 2000. С. 51–53.

116 См.: *Холопов Ю.* XVI–XX: Палестрина и... Денисов // Русская книга о Палестрине: Науч. труды МГК. Сб. 32. М., 2002. Здесь речь идет, в частности, о варьированной имитационности (ВИ), по наблюдениям автора, вообще свойственной стилю Денисова.

117 Цит. по: *Шульгин Д.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. С. 48.

118 *Холопов Ю.* Каньон. Генезис и ранние этапы развития // Теоретические наблюдения над историей музыки. М., 1978. С. 145.

Глава VIII
Тембрика

Термин *тембрика*, или иначе *тембровая структура музыкальной ткани*, впервые появляется в музыковедческой практике в исследовании Ю. Холопова «Гармония. Теоретический курс» (1988) и трактуется им как равный в ряду таких понятий, как мелодика, ритмика, сонорика. Говоря о *новой* тембрике относительно инструментовки, необходимо уяснить, какими временными параметрами мы будем оперировать и как дифференцировать *«новое»* по отношению к *«старому»*.

Исторически «девятнадцатый век прожил больше положенного — он начался в 1789 году и закончился в 1914», – пишет И. Эренбург в своей хронике «Люди, годы, жизнь»[1]. Граница между музыкальным XIX и XX веком размыта неизмеримо больше, и провести четкую грань, разделяющую «вчера» и «сегодня», вряд ли удастся. Действительно, к *старому* или *новому* времени можно отнести творчество Дебюсси и Равеля, Скрябина и Айвза? «Вывести "формулу единства" по отношению к таким полярным явлениям <...> не представляется возможным», -- справедливо отмечает Г. Григорьева[2]. Приходится признать, что творческое наследие каждого из вышеназванных композиторов не принадлежит к культуре одного определенного временно́го пласта и являет собой некое промежуточное звено, своеобразный мост между романтическим XIX и прагматическим веком XX. Гармонические открытия и тончайшие оркестровые находки французов, удивительное ощущение нового у русского Скрябина, феноменальные футурологические способности американца Айвза, который использовал множество новаций задолго до Шёнберга, Ксенакиса или Берио, ставят этих композиторов в ряд величайших новаторов, интуитивно постигающих завтрашний день и вместе с тем по специфике музыкального дарования, по законам внутреннего мира, по психологии, по нравственным параметрам и даже по своим человеческим качествам крепкими узами связанных со *старым*.

Не является *исключением* сложная и противоречивая фигура Арнольда Шёнберга. Противоречивость и дуализм внутреннего мира композитора проявились в его *стремлении* объединить рациональную систему организации музыкального материла с наиболее естественным для него способом *самовыражения* – со сверхэмоциональной и гипервыразительной музыкой, которая как нельзя более точно отражала его глубоко трагичный внутренний мир. И если его музыку и ее эмоциональный климат, произрастающие из глубин романтизма XIX века, с сегодняшних позиций можно характеризовать как *старое*, то открытый им додекафонный принцип звуковысотной организации на многие десятилетия вперед определил пути развития музыкального *нового*. Равно как и Klangfarbenmelodie – идея систематизации и организации тембров, которая и сегодня остается способной к развитию и порождению *сверхновых* идей.

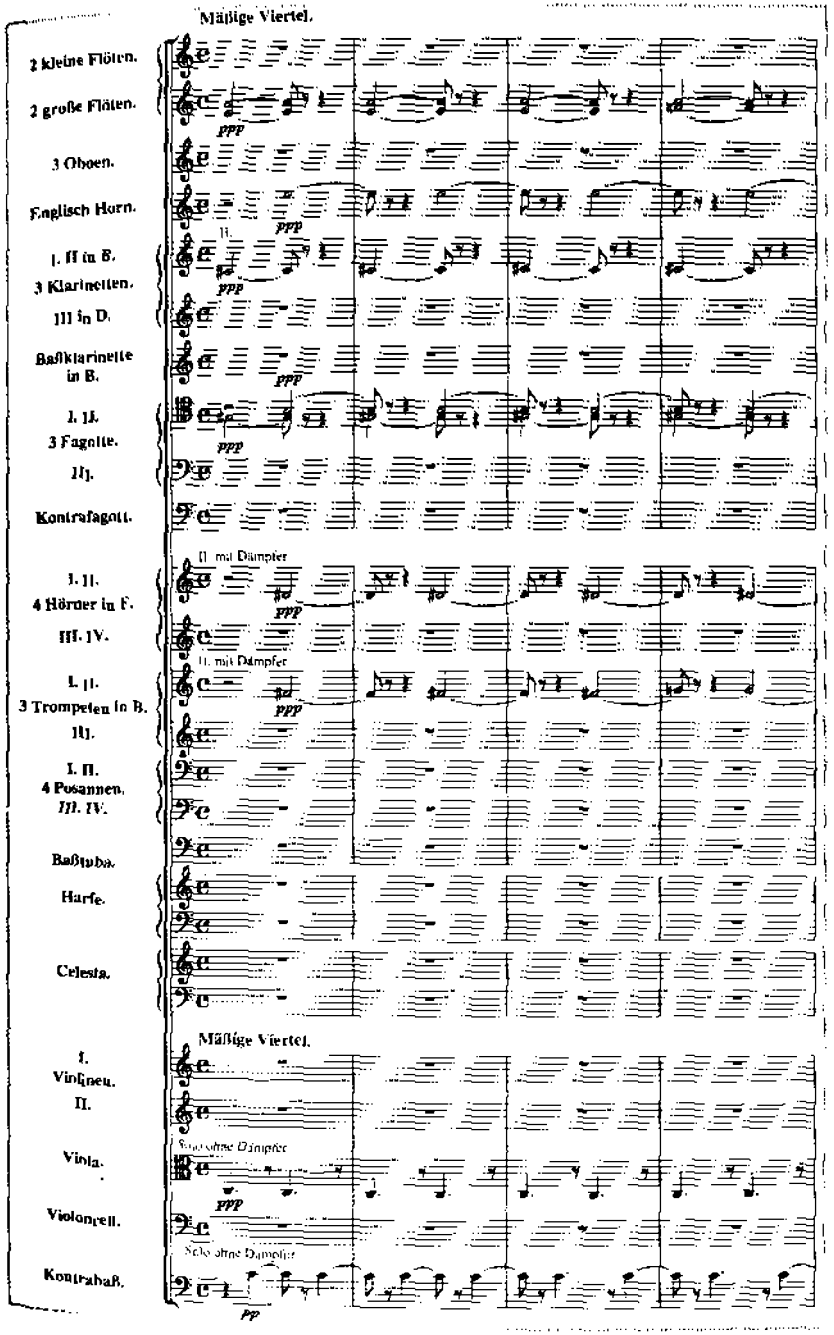
1. *Farben*

Остановимся на этом судьбоносном явлении и проанализируем строение третьей пьесы, «Краски» (Farben) из *Пяти пьес* для оркестра ор. 16 – сочинения, в котором впервые получила свое практическое воплощение идея тембровой структуры музыкальной ткани, *противопоставляемая* композитором *тембру* и одновременно связанная с ним узами непрерывности и преемственности.

Шёнберг, беря за основу гармонический комплекс *c–gis–b–e–a*, создает специфическую звуковую ауру всего произведения. Богатство и разнообразие звукового мира раскрыто исключительно средствами оркестровки и смешивания инструментальных тембров, тогда как набор таких *старых закономерностей*, как экспозиция или развитие музыкального материала, здесь полностью отсутствует. Скрытая пружина всего последующего развития *заложена в* начальных тактах, где два идентичных аккорда оркестрованы принципиально по-разному – первый озвучен двумя флейтами, *кларнетом и фаготом*, второй – английским рожком, фаготом, засурдиненными валторной и трубой.

Контраст между нейтральным тембром первого аккорда и «обогащенным» второго поистине ошеломляющ. Все последующее развитие заложено в этой оппозиции и *проистекает именно отсюда*[3].

Следует подчеркнуть, что основой Klangfarbenmelodie является *именно вертикаль*, каждый раз меняющая свою темб-

Тембрика

1. А. Шёнберг

Пьеса ор. 16 № 3

ровую принадлежность[4], а отнюдь не горизонтальная звуковысотность отдельных различно инструментованных тонов, как могло показаться при первом знакомстве-прослушивании. «...в *Farben* он функционально использует тембр ради тембра» — эта мысль Булеза[5] может послужить комментарием к словам Шёнберга о том, что «отличие, которое по привычке устанавливается между тембром (Klangfarbe) и звуковысотностью, не может быть безоговорочно принято. Лишь благодаря тембру, одним из измерений которого является относительная звуковысотность, звук способен проявить себя»[6].

Совершенно очевидно, что вопрос тембра не сводится единственно к его дефиниции, и дебаты по поводу тембра являются в то же время дебатами по поводу самого понятия *музыки*[7].

Приняв за отправную точку нашего исследования 1912 год, мы в праве задать естественно возникающий вопрос — а возможно ли вообще выстроить четкую иерархию *тембров* от Klangfarbenmelodie до новаций сегодняшнего дня?

После падения тональной системы и тупика сериализма в современном музыкознании предпринимались попытки рассматривать подобную иерархию как спасительную панацею при историческом, функциональном и структурном анализе Новейшей музыки. С одной стороны, эти попытки были связаны с построением некой абстрактной модели, которая, базируясь на историческом опыте, накопленном тональной системой, интерполирует ее функции на область тембра. С другой стороны, велись поиски модели-аналога в различных научных дисциплинах, с риском при этом потерять связь с музыкой как таковой. Вряд ли подобные схоластические изыскания имеют перспективу — лишь конкретика материала порождает свойственную ей индивидуальную организацию, и предварительная задача исследователя состоит в том, чтобы извлечь из этих взаимодействий некую внутреннюю структуру. Именно такой тип отношений между тембром и тематизмом, предполагающий тембровую персонификацию как основной контакт между этими музыкальными параметрами, приобрел определяющее значение в композиторском творчестве начиная с 50-х годов XX века.

2. *Metastasis*

Эволюция языка звуков -- путь от примитивного первобытного стремления извлечь звучания из окружающих предметов до сложнейших электронных и микстовых звукотембровых полей XX века.

В своем исследовании «Хроматика как категория музыкального мышления»[8] В. Барский, схематизируя диалектику степеней напряжения и дифференциации звукового поля, следуя Ю. Холопову, выстраивает хронологический ряд исторически[9] сменяющих друг друга *родов интервальных систем*. Шкала систематизации: ангемитоника -- диатоника — миксодиатоника -- гемиолика — хроматика — микрохроматика, завершается сонорикой -- *новой звучностью*, где в процессе взаимосвязей категорий гармония -- ритм — тембр именно *тембр* становится основным слагающим *нового* музыкального языка.

Первым среди композиторов послевоенного авангарда, кто более пятидесяти лет назад интуитивно осознал определяющую значимость этого фактора и предпринял попытку выхода из прокрустова ложа сериализма, был Янис Ксенакис. Появление подобной фигуры «в историческом плане можно рассматривать как логически необходимый этап в развитии современной музыки», — пишет А. Соколов[10], исследующий истоки творчества этого «одновременно и уникального, и типичного» представителя западноевропейской культуры.

Архитектор по образованию и математик по складу ума, Ксенакис с начала 50-х годов ориентируется на некую высшую Логику, в частности, на «вероятностные (стохастические) закономерности, единые во всех сферах бытия и человеческой деятельности» и скрытно управляющие «всеми процессами, происходящими в природе»[11]. Исходя из этого постулата, сам Ксенакис описывает восемь основных этапов творчества, хотя его работа над собственным сочинением может быть разделена на два основных[12].

Начальный этап (1-6 по Ксенакису), назовем его *интуитивная математика*, представляет собой предварительный расчет математических функций каркаса сочинения с их последующим графическим воплощением; заключительный, *музыкальная интуиция* (7-8), являет собой перенос графика математических функций с «миллиметровки» на партитурную бумагу. Именно таким образом рождается «Метастасис» («После покоя») для шестидесяти музыкантов (1953-1954) – один из опусов на пути освоения новых систем композиции, партитура которого написана для вполне традиционного состава симфонического оркестра.

Сочинение четко делится на четыре раздела. В основе первого лежат многоэтажные статичные кластерные образования струнных, в начале пульсирующие, а затем буквально пожирающие звуковое пространство разнообразными glissandi (см. пример I в приложении).

Ударные и озвучивающие кульминационные такты валторны, трубы и тромбоны лишь пунктирно намечают свою линию, играя второстепенную роль в рождающемся звуковом образе.

Во вступительной части второго раздела (т. 104–109) «рваная» фактура струнных с единовременной вертикальной полиметрией 4/16, 3/8 и 5/16 постепенно наполняется ритмической комплементарностью. В дальнейшем общий звуковой поток превращается в некий подвижный узор, занимающий диапазон от высоких флажолетов струнных до низких звуков контрабасов.

В третьем разделе, организованном наиболее сложно, два оркестровых звукопотока — *Archi* и *Fiatti* — *ottoni* — *batteria*, ритмически строго организованные, — развиваются каждый по своим математически рассчитанным закономерностям. Основная линия состоит из струнных, каждая группа которых (*Vn. I, Vn. II, Vl., Vc., Cb.*) также делится на несколько самостоятельных голосов. Звуковые сгустки сдвигаются по горизонтали за счет изменений длительностей пауз между ними. В кульминации фактура уплотняется и, как следствие, звучность становится все более насыщенной и вязкой (см. пример II в приложении).

Аналогичным образом организована линия духовых и ударных — сдвиги по горизонтали приводят к уплотнению звуковой массы, хотя и не столь насыщенной — приоритет остается у струнных.

Заключительный раздел несет явные черты репризности (!), его основу составляют те же glissandi, те же протяженные во времени многоэтажные кластеры струнных, с которых начинались первые такты сочинения. Духовые и ударные инструменты паузируют, исчерпав свои возможности в предыдущей кульминации.

Подобное традиционное, *старое* построение формы сочинения вполне оправдано с точки зрения композиторской логики: «монотония роскоши» *новых* темброзвучностей может понизить концентрацию слушательского восприятия и нивелировать эффект новизны. Возвращение же к изначальной оркестровой ткани, к уже знакомому материалу дает слушателю возможность вновь сконцентрироваться, освобождаясь от чрезмерного напряжения.

Подчеркнем, что в процессе создания звукового феномена — музыки — для Ксенакиса не существует традиционных и «устаревших» понятий мелодии, гармонии, полифонии, инструментовки; он *не сочиняет, не инструментует* и уж конечно же *не гармонизует* — необычно организованная партитура «Метастасиса» является следствием *нового* отношения ав-

тора ко всем слагаемым композиторского письма. В тотальной организации творческого процесса, когда в момент «изготовления» сочинения независимые параметры звуковысотных, временных, динамических и тембровых констант сплавляются, как в автоклаве, в единое целое, создается новое тембральное поле — звучащий эквивалент математических расчетов. Математически же рассчитанные glissandi стали, по словам Ксенакиса, отправным пунктом идеи архитектурного замысла проекта павильона Philips на всемирной выставке в Брюсселе.

Многие обретения и находки Ксенакиса, выстраданные и вынашиваемые им на протяжении долгого времени, в том числе и прием glissandi, были взяты на вооружение и вскоре стали расхожим приемом, особенно в среде радикально настроенной композиторской молодежи стран Восточной Европы[13].

Но, говоря о роли математической логики в творческом процессе композитора, не следует забывать то обстоятельство, что начальный импульс для рождения замысла дает интуиция. И сколько бы ни декларировал свою творческую позицию сам Ксенакис, ставя во главу угла творческого процесса «тотальную математизацию», сколько ни было бы написано трудов о его «стохастической» музыке, основанной на принципе индетерминизма, лишь интуиция определяет вектор творческих намерений и поисков, лишь она остается краеугольным камнем фундамента, на котором зиждется его талант.

3. *Le Marteau sans Maître*

Весьма интересно проследить изменение взглядов Пьера Булеза на роль тембровых структур в организации музыкального процесса. В начале творческого пути композитор, отдавая приоритет закономерностям звуковысотной и ритмической организации музыкальной ткани, вообще не проявляет интереса к тембру как «строительному материалу». Так, в «Структурах I» композитор выбирает инструментарий, позволяющий ему использовать рациональное движение рафинированных звуковых горизонталей вне зависимости от их тембрального спектра. Далее же его подход к проблемам вертикали становится более радикальным и соответствует тому новому, о чем говорилось выше. В статье «Возможно...» Булез предлагает взять двенадцатитизвуковую серию в следующем расположении: три звука, один звук, два звука, четыре звука, два звука. Применяя к этому ряду принцип транспозиции, получаем пять рядов созвучий; меняя спо-

соб звукоизвлечения или громкость одного или нескольких компонентов и собственно инструментовку, — продолжим мысль Булеза, — «мы можем модифицировать краску этих созвучий <...> Несомненно, для варьирования этих звуковых комплексов открывается широкое и плодотворное поле»[14].

Этапным в этой связи становится для композитора сочинение «Молоток без мастера» (1953-1955). Коренным образом меняя свой взгляд на роль тембра в организации музыкальной ткани, Булез не только приравнивает его к остальным музыкальным параметрам, но и возводит в ранг главенствующего фактора, цементирующего структуру *звукового тела*[15]. В «Молотке без мастера» тембр для Булеза становится едва ли не «самой всеобщей категорией», многозвучные сочетания трактуются им теперь исключительно как *тембр*, он рассматривает их «как наслоение частот, как звуковой блок», независимый от решающего воздействия как «гармонической функции в собственном смысле этого слова», так и иных элементов собственного музыкального языка[16].

Альтовая флейта, ксилоримба, вибрафон, разнообразный набор ударных инструментов, гитара, альт и голос, произрастающий из общего *тембродвижения*, — таков инструментальный состав этого сочинения, используемый композитором в самых разнообразных сочетаниях:

I. флейта, вибрафон, гитара, альт.

II. флейта, ксилоримба, ударные инструменты (звучащие secco), альт.

III. голос, флейта.

IV. ксилоримба, вибрафон, «звенящие» ударные.

V. голос, флейта, гитара, альт.

VI. голос, флейта, ксилоримба, вибрафон, маракас, гитара, альт.

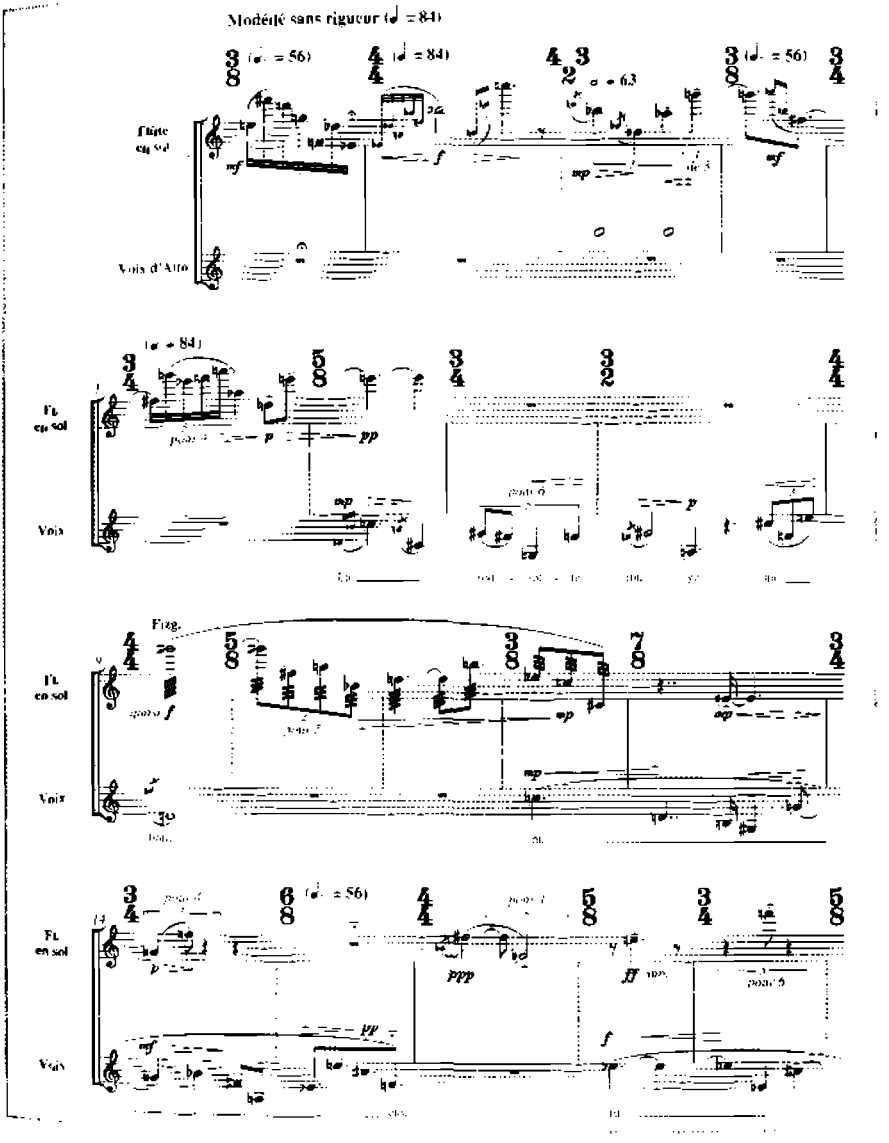
VII. флейта, вибрафон, гитара.

VIII. флейта, ксилоримба, вибрафон, ударные secco.

IX. голос, флейта, ксилоримба, вибрафон, вся группа ударных, гитара, альт.

Комментируя калейдоскоп тембровых сопоставлений и отвечая на вопрос: «Где пролегает связующая нить между инструментами, кажущимися столь несоединимыми?» — Булез выстраивает *темброряд*, в котором любой из инструментов представляет собой «глубоко индивидуализированный компонент разнообразных структур, рассматриваемый в зависимости от конкретного контекста каждый раз по-новому»[17].

Голос — флейта: способность к чисто монодийному выражению.



2. Г. Бугеа

«Молоток без мастера», III часть

В 48-тактовой III части — «Яростные ремесленники» («L'Artisanat furieux») — Булезом используются все возможные варианты совместного музицирования: голос соло (т. 6–9, 12–15, 22–26) и флейта соло (т. 1–6, 9–12, 16, 27–29, 36–39), обусловленные интерполяцией (в т. 6, 9, 12–14, 27, 29, 36, 38–39), и «tutti» (т. 17–21, 30–33, (41)42–48). Балансирование на грани

solo — «tutti» дают определенную разряженность музыкальной ткани, но родственные тембры альтовой флейты и вокального альта даже в двухголосии рождают специфически сонорную звучность (пример 2).

Альт arco — флейта — та же монодия.

Альт pizz. — гитара secco — пара щипковых инструментов.

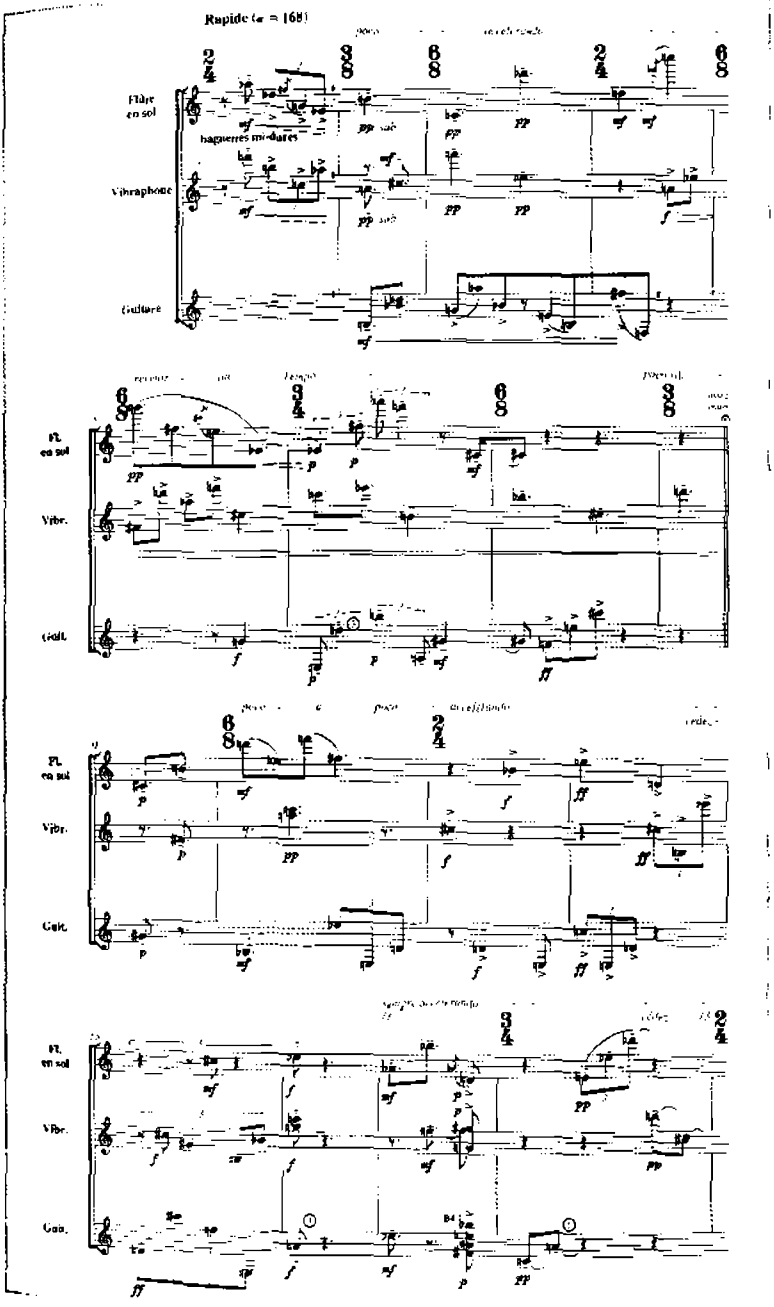
Гитара vibrato и вибрафон — связь характеризуется продолжительной вибрацией струн и металлических пластин.

В VII части (послесловие к «Яростным ремесленникам») три инструмента (альтовая флейта, вибрафон и гитара) находятся в постоянном tutti-движении (пример 3). Несмотря на общую аскетичность изложения и обилие ритмических унисонов (редкие исключения: флейта — вибрафон в т. 5-6, 22, вибрафон — гитара в т. 13, флейта — гитара в т. 32) и почти полное отсутствие многозвучных комплексов (всего лишь один восьмиголосный аккорд в т. 15, набранный из звука флейты, трех звуков вибрафона и единственного во всей пьесе четырехзвучного аккорда гитары), специфика темброзвучащих инструментов позволяет говорить о целостности и стабильности звуковой ткани. Способностью флейты к чисто монодийному выражению, вибрацией гитарных струн и «повисанием» звуков вибрафона синтезируется специфическая сонорная «темброкрасочная звучность, выступающая в роли самостоятельной единицы музыкальной ткани»[18].

Вибрафон secco — прямое родство с пластинами ксилоримбы[19].

Таким образом, все сочинение как бы пронизывается единой смысловой горизонталью, связывающей диаметрально противоположные по своей тембровой выразительности параметры — от звучания secco (ксилоримба) до звучания vibrato (человеческий голос). «И какой бы абсурдной на первый взгляд ни казалась эта связь, — замечает Булез, — ее объединяющими звеньями становится каждая из общих характеристик звукоизвлечения»[20].

В финальной IX части («Прекрасное строение и предчувствия», «Bel édifice et les pressentiments») смена регистров, темпов, динамика и способы звукоизвлечения монтируются по-кинематографически резко, «в стык», образуя многотембровую палитру. Общее движение libre de récit свободно прерывается ферматами, напряженно-разряженная музыкальная ткань то разрастается до пуантилистического или аккордового tutti, то истаивает до двухголосной речитации sans rigueur или флейтового соло. Создается специфический тембральный климат, ко-



П. Булез
«Молоток без мастера», VII часть (т. 1–16)

гда звучания отдельных инструментов, растворяясь в многомерном звуковом потоке, воспринимаются как тембр однородный, исходящий из единого звукового источника (см. в IX части т. 10–12, 34–36, 68–71, 88–95)[21].

В заключительных тактах сочинения (с т. 164) Булез максимально использует выразительные возможности солирующей флейты, поддержанной двумя тамтамами и большим барабаном. Динамика в крайних регистрах от крикливого *fff* – *g* третьей октавы до матового *mp* – *g* малой перемежается с разнообразной динамической шкалой в области наиболее выразительной игры инструмента (пример 4).

Эпизод далеко не однозначен, как может показаться на первый взгляд. В нем, как в misterial mirror, сфокусировались многие находки партитуры — разнообразные приемы звукоизвлечения, такие, как более привычное flatterzunge и frapper – своеобразное флейтовое pizzicato, смена темпов, агогик, калейдоскоп динамических оттенков. Ритмическая изощренность соло (сравним с II частью, т. 103–113) соседствует здесь со стойкой ритмической вертикалью, характерной для VII части, пуантилистическая фактура в духе VIII части – с вокальной кантиленой «Яростных ремесленников».

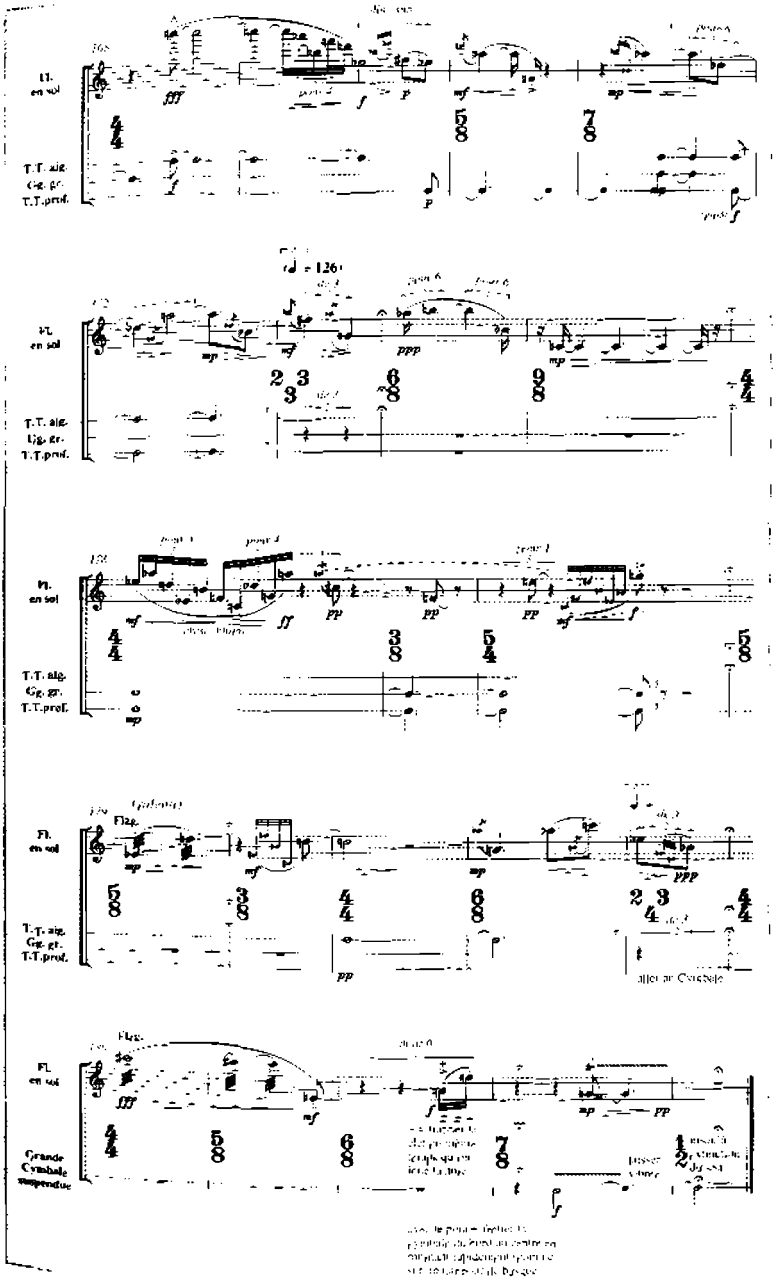
Так почему же мы заострили свое внимание на отнюдь не характерном и даже загадочном для «Молотка без мастера» одноголосии?

Слова самого Булеза дают разгадку: «Тембр – это не только <...> совокупность колоритов, <...> но еще и скорость, артикуляция, фразировка и многое другое»[22]. Многоуровневые структуры звуковысотности и ритма по-новому сконцентрированы во флейтовом соло, которое, будучи по своей природе монодийным, «опирается на сонорные свойства материала».

Вводя в позднее написанной книге «Мыслить музыку сегодня» понятия «постоянная густота вертикали» и «переменная густота вертикали», Булез указывает на возможность возникновения сложных многозвучных образований, в звучащей массе которых растворяется звуковысотность отдельно взятого тона. А отсюда уже один шаг до кластерного потока.

4. *Atmosphères*

Рождение первых опытов по созданию конкретной и электроакустической музыки привнесло в искусство новую звуковую материю, которая кардинальным образом повлияла на дальнейшее развитие инструментальной музыки. Можно кон-



И. П. Булез

«Молоток без мастера», IX часть (заключение)

статировать, что, освободившись от противоречий электроакустического синтезированного звука, именно сонорное движение берет на себя функцию тембра. Перед композитором, поставившим себе цель освоения новейших возможностей, неизбежно возникает все та же проблема осознания понятия *тембра* и выбора граней его концептуальных возможностей. И каждый композитор решает эту проблему в своем творчестве по-своему, каждый — в силу своего таланта и интеллекта. Интереснейшим примером эволюции мышления в подобном контексте может служить творчество Дьёрдя Лигети.

В конце 50-х годов Лигети — достаточно традиционный композитор-фольклорист, находящийся в русле венгерской бартоковской традиции, резко поворачивает «влево» и под влиянием Штокхаузена радикально меняет свой стиль. Пройдя в конце 50-х годов сложный путь экспериментов в области музыкальной электроакустики, Лигети возвращается в русло «живой» музыки. Перед композитором, обогащенным опытом работы в электронной студии WDR в Кёльне[23], возникают сомнения в жизнеспособности традиционной для авангарда системы координат: материал — композиторское «я» — форма. «Мне казались сомнительными два аспекта сериализма, — писал Лигети в 1957 году, — первый — равноправие целых областей музыкальных элементов, таких, как звуковысотность, метроритмика, *тембр* (курсив мой. — *Ф. К.*), динамика <...> Второе — организация, согласно единой схеме, целостных сфер музыкальных элементов»[24].

Подобное сомнение дало поразительный творческий результат — уже через год было создано оркестровое сочинение «Видения» («Apparitions», 1958-1959), чуть позднее, в 1961 году — «Атмосферы», ставшие классическим опусом Новейшей музыки второй половины XX века.

Новые идеи потребовали новых решений, нестандартность замысла — адекватно-нестандартного использования оркестровых средств. Музыкальный язык «Атмосфер» представляет собой глубоко индивидуализированный способ организации звукового материала, аскетичный облик партитуры поражает при озвучивании обилием новых темброкрасочных возможностей. Сгустки звучащей материи различной толщины и плотности, состоящие из многоголосных кластерных образований, в основе которых, как позже скажет Лигети, «лежит "неслышимая" полифония, *микрополифония*»[25], разделены небольшими интермедиями. Отдельные звуковые зоны, составляющие формальную схему композиции, делятся на две группы, представляя собой либо статично организованные две-

надцатитоновые кластеры[26], либо сложнейшие переплетения отдельных голосов.

Но прежде чем погрузиться в эту тончайшую звуковую паутину, приведем краткий анализ формы этого сочинения, принадлежащий Ю. Холопову.

...«"Атмосферы" Лигети — сочинение целиком сонорное. Форма пьесы сначала непосредственно воспринимается в виде нескольких сонорных "картин", чередующихся как крупные волны нарастания и спада, но различного, развивающегося образного содержания:

такты	1–8	9–13	13–20	21–29	30–39	40–53	53–65	66–75	76–102	103–110
эпизоды	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X

Общий драматургический план пьесы свободно сочинен композитором. Членение на разделы и развитие в целом подчинено выражению психологических состояний и ритму их смен. Парафраз выражения Дебюсси "ритм атмосферы" из авторской программы оркестровых "Праздненств" связан с подобной сонорной образностью едва ли только словесно. Новая непосредственность звукоощущения и полная раскованность чувства и желания, открытые Дебюсси, были закреплены в дальнейшем и стали нормой, более не замечаемой как нечто особенное и даже существующее и служащее плацдармом для дальнейших завоеваний — уже сонорного плана. Поэтому детали программы к Ноктюрнам Дебюсси во многом относятся к пейзажно-пленэрным сонорным образам: "неподвижный образ неба с медленно и меланхолически проходящими и тающими серыми облаками".

В сменах состояний и раскрывается драматургия "Атмосфер" как чередование сцен в кино- или театральной музыке.

Эпизоды:

I. Сразу становящаяся сумрачно застылая звучность, неровной формы, серо-белесоватого цвета и средней интенсивности. Легчайшее "свиристение" высокого кластера sul tasto постепенно растворяет стоящую звуковую фигуру, которая тает и исчезает.

II. Первая интермедия. Нарастание и расширение, в небольших пределах.

III. Как сначала (эпизод I), но звучность более активна и массивна; возникая легким всплеском, она быстро растет в широкой амплитуде, а далее вновь исчезает.

IV. Вторая интермедия (симметричная эпизоду II) и в третий раз протянутое "плоскостное" звучание, на сей раз "зацветающее" трелеобразной вибрацией высокой тесситуры.

V. Новое качество звучания, побочная мысль. Постепенно становящаяся шелестящая, даже свистящая звучность, вздымающаяся ввысь и достигающая степени интенсивной жгучести. Далее теряет силу и иссякает.

VI. Еще новая мысль: удар-гул внизу, которому контрапунктирует легкая шелестящая звучность, словно оставшаяся от предыдущего эпизода, и на том же месте, где тот исчез. Контрасоноры начинают сближаться; сходятся в середине, дают "кашеобразное" уплотнение и нагнетание, результатом чего является следующий эпизод.

VII. "Ромбовидные" фигуры из интенсивности и массы, "плывущие" звучания, напластовывающиеся друг на друга и складывающиеся в плотный "грунт" для незаметно накрывающего его смычкового кластера.

VIII. "Реприза" начальной звучности, сильно измененной, но узнаваемой в своей плоскостной неподвижности и своем характере опадания и растворения.

IX. Квазимузыкальный шум, переходящий в шорохи-шелесты и смычковые "броски". Разрастаясь, многокрасочная звучность затем постепенно теряется и угасает.

X. Легкий гул внизу (напоминающий об эпизоде VI) поэтично удаляется, как серые облака, тающие где-то у сумрачного горизонта.

Каждый из ведущих образов (прежде всего в эпизодах I, V, VI) наделен своим характером, который действует как сонор-персонаж. Головной из них, в эпизоде I, наделен функцией исходного. Все движения и контрасты ориентированы на него так, как если бы он был главной темой. В этом смысле первый сонор выполняет роль центрального элемента сонорно-гармонической системы...»[27].

С этого выделенного Ю. Холоповым центрального элемента и продолжим наш экскурс в партитуру.

Сочинение начинается *pp* многозвучным аккордовым комплексом общим объемом от cis^4 до D, оркестрованного чрезвычайно интригующе.

Скрипки озвучивают хроматический кластер объемом от cis^4 до b^1, причем звуки кластера располагаются на каждом пульте по нисходящей шкале не малых, как это можно было бы предположить, а больших секунд. У первого пульта первых скрипок divisi звучит $cis–b$, у вторых — $c–b$, у третьего — $a–g$ и т. д.

до нижней секунды c–b последнего пульта вторых скрипок. В кажущемся «беспорядке» различных пультов альтов и виолончелей относительно нисходящего хроматического ряда также звучит большая секунда в диапазоне от g^1 до c, причем виолончели «вторгаются» в зону альтов. Подобная тесситурная интерполяция между отдельными группами струнных и, в большей степени, внутри каждой из них создает своеобразную микростереофонию, являющуюся немаловажным элементом в рождении структур *нового* тембродвижения.

Оркестровый пласт от B до Es занимают контрабасы, еще ниже — D контрафагота. Струнными, таким образом, не озвучены лишь a^1 и as^1, которые «накрыты» первым фаготом и вторым кларнетом, и H — единственный звук, вообще отсутствующий в хроматическом кластере.

Деревянные духовые и валторны размещаются в диапазоне от c^2 до as. «Белый» аккорд состоит из звуков a, c^1, e^1, порученных фаготам, и f^2–g^2–a^2–c^2 у флейт. Хроматические звуки от as до b^1 — у валторн и кларнетов.

Облик аккорда завораживает своей выразительностью. Струнные *sul tasto e con sord.* в сочетании с фаготами, играющими в выразительном регистре, флейтами и кларнетами — в нейтральном и валторнами, цементирующими общее звучание, делают начальные такты сочинения поистине гипнотическими.

В следующем многоэтажном кластере (эпизод [B], т. 13–22) чрезвычайно интересно наблюдать противостояние динамик, возникающее между инструментальными группами, что особенно примечательно, внутри каждой из них.

Несмотря на то что к флейтам, кларнетам, фаготам и валторнам добавляются гобои, контрафагот, трубы, тромбоны в высоком регистре и туба, его общий нюанс обозначен как *ppp*. Каждое семейство инструментов выстраивает свой вполне благозвучный аккорд — диатонический у гобоев, труб и тромбонов, недостающие (до двенадцати) звуки добирают флейты, кларнеты и валторны. Контрафагот, вступающий *mglichst unmerklich (по возможности незаметно)*, образует вместе с тубой нижнюю опору аккорда.

Струнные, рассредоточенные в диапазоне от e^4 до As, обволакивают звучание духовых легкой, прозрачной дымкой. Скрипки и контрабасы вступают *ordinare*, альты и виолончели после *sul ponl.* в предыдущем такте — *poco a poco ord.*

В застывшей звуковой массе т. 16–17 возникает намек на движение: повторяя одну ноту на разных долях такта, каждый из инструментов группы тромбонов, фаготов, флейт и труб балансирует на грани между *ppp* — *pppp*.

В т. 16 струнные *tutti* резко форсируют звучность от *ppp* до *f*, в т. 17 — образуют две одновременные линии: пульты, озвучивающие «белые ноты», продолжают *cresc.* до *ff*, инструменталисты, играющие на «черных» нотах, резко снижают динамику от *f* до *pppp*.

Внутри каждой группы инструментов (т. 18–19) продолжает развиваться динамическое напряжение. Гобои и фаготы заканчивают в т. 18 *ff*, флейты и кларнеты продолжают *cresc.* до *ff*, трубы и тромбоны заканчивают нюансом *pppp morendo*. «Опорные» туба и контрафагот продолжают каждый свою индивидуализированную линию динамики — контрафагот *f* — *(sub.) ppp* — *dim.* — *pppp morendo* и заканчивает с примечанием *тянуть, ни в коем случае не раздувая*. Динамическая шкала тубы следующая: *ppp* — *morendo* — *(sub.) pppp* <.

Струнные также продолжают свое движение аналогично предыдущим тактам — «белые» звуки струнных в динамике *ff* > *pppp*, «черные» — от *pppp* до *ff*.

В т. 20 флейты и кларнеты заканчивают *dim.* — *ppp morendo*, валторны — на динамическом оттенке *ff*. Опорный звук тубы *es* — в *f* — *(sub.) pppp*.

Струнные делятся на три группы, имеющие различные нюансы: «белые» звуки — *pppp* < *mf*, «черные» — *ff* > *mf*, последний пульт виолончелей и контрабасы — *ff* > *ppp*.

В т. 22 динамика выравнивается. Туба, последний пульт виолончелей и контрабасы заканчивают вместе. Звучание остальных струнных, с переходом от игры *ord.* к *sul tasto, non vibr.*, истаивает на пути от *mf* к *ppp*.

Подобный динамический «разнобой» в использовании нюансов, одновременное нарастание и спад динамики звукового потока, дифференцированного к тому же как диатоника и хроматика, заставляют пульсировать сонорную массу и «стереофонизируют» звучность, насыщая ее внутренней экспрессией и делая ее более объемной, рельефной и выпуклой.

Эпизод C (т. 22–29), в котором участвуют три оркестровые группы, первая — флейты, кларнеты, вторая — скрипки, альты, виолончели (1–4 пульты) и третья — последний пульт виолончелей с контрабасами. Движение поочередно вступающих инструментов второй группы «разгоняется» от триолей до максимально быстрого: у первых скрипок до ⌐20:(16)¬, у вторых — до ⌐17:(16)¬, у альтов до ⌐13:(8)¬ и у виолончелей до ⌐10:(8)¬. Смена способа звукоизвлечения *sul ponticello* → *ord.* → *sul tasto* подчеркивает общую динамическую направленность: *pp* → *diminuendo* → *morendo*. Движение шестьдесятчетвертыми вступающих флейт и кларнетов постепенно замедля-

ется до триолей в противовес выписанному accelerando струнных, причем большое количество разнообразных ритмических фигур смычковых нивелируется всего четырьмя ритмовариантами духовых (т. 23–25).

Контрабасы и последний пульт виолончелей вступают вместе с инструментами первой группы. Их выдержанные флажолетные звуки играют роль статичной оркестровой педали, на которую как бы нанизывается движение *accelerando — ritenuto* флейт, кларнетов и струнных.

Индивидуализированная темброзвучность этого эпизода представляет собой своеобразно организованный звуковой поток, в котором внутреннее напряжение создается еще одним способом — ритмическим сжатием-рассредоточением сонорной фактуры.

Ярчайший пример лигетиевской микрополифонии — эпизод [H]. Формальное решение в создании звукового поля — 48-голосный канон, имеющий сложное серийное строение (начало канона см. в примере II приложения)[28].

В начальных тактах первые и вторые скрипки, альты и виолончели *sul tasto, legatissimo ppp* — в эпизоде используются только струнные — заполняют четырехоктавную тесситуру. Звуковое мегапространство складывается из изысканного переплетения отдельных нитей-голосов, каждый из которых, как и предполагает строение подобной полифонической формы, самостоятелен и независим. Звук то уплотняется, сжимаясь в плотные сгустки, то подобно сжатой пружине распрямляется, взрываясь и рассредоточиваясь, и заполняет оркестровую вертикаль.

Контрабасы в движении динамики от *fff tenuto* до *ppp morendo*, выдерживают кластер в самом низком регистре, «стереофонически» организуя свое звуковое микропространство. Повторное вступление контрабасов в скрипичном ключе (!) с выдержанным кластером *sul tasto ppp* приблизительно совпадает по времени с *crescendo* и сменой приема *sul tasto* на *ord. — sul pont. — ord. — sul pont.* у остальных струнных. Вторая волна *crescendo* захватывает контрабасы, в игре которых *sul tasto* меняется на *ord.*, общее движение становится все более интенсивным, звуковое поле стремительно сжимается. Кульминация эпизода — fortissimo, зажатое в ограниченном пространстве, границы которого определяет терция *h — des*[1].

Казалось бы, строго организованная полифоническая фактура в итоге должна была дать звучание кристаллически чистое, ясное и четкое. Но сложнейшим образом организованный и безупречно графически выполненный канон при озву-

чивании оказывается иллюзией, миражом, фантомом. Аморфный и вибрирующий, он полностью теряет свое первоначальное предназначение – в недрах гиперполифонии рождается новое тембровое качество.

Каждый из последующих эпизодов сочинения демонстрирует удивительные находки в поиске *новых* оркестровых тембровозможностей – изобретательность и фантазия Лигети поистине безгранична: эпизод [M] – ритмические изыски низкой меди на фоне низкого тремоло струнных; эпизод [N] – застывшая звуковая масса, озвученная флажолетами, фиксированная педаль фортепиано создает эффект резонанса-эха; эпизод [Q] – своеобразная аллюзия на эпизод [C]. Но если в первом случае ритмически прихотливо организованный звуковой поток, поддерживаемый к тому же педальными звуками флажолетов, течет, создавая иллюзию непрерывности, то в эпизоде [Q] каждый из шести «голосов» разорван и изобилует большим количеством пауз. Оркестровая ткань скрепляется комплементарной ритмической организацией и родственным тембром инструментов струнной группы. Здесь же – появление первых звуков фортепиано, извлекаемых щеткой по струнам, – зерно, из которого позже произрастет заключительное соло. В эпизоде [T] уплотнение звуковой массы происходит за счет постепенного сокращения пауз между пассажами натуральных флажолетов. Звуковая масса стереофонична a priori: пятьдесят шесть инструментов разделены на семь изысканно организованных ритмических линий, сложнейшим образом переплетенных между отдельными группами инструментов и живущих внутри каждой из них.

I линия	9 инструментов – 8 Vn. I., 1 Vc.
II линия	7 инструментов – 2 Vn. I., 2 Vn. II., 2 Vl., 1 Cb.
III линия	10 инструментов – 4 Vn. I., 4 Vl. I., 2 Vc.
IV линия	10 инструментов – 8 Vn. II., 2 Vc.
V линия	11 инструментов – 6 Vn. II., 3 Vl., 2 Vc.
VI линия	5 инструментов –1 Vl., 2 Vc., 2 Cb.
VII линия	4 инструмента – 1 Vc., 3 Cb.

Чрезвычайно важную роль, несопоставимую с собственными крохотными размерами, играют в процессе формообразовании лигетиевского опуса интерлюдии. Каждая из них наделяется определенным функциональным значением в общей концепции партитуры и чаще всего представляет собой *связующую зону*, из которой инструментовка заключительных тактов эпизода «перетекает» в начальные такты следующего, являясь своеобразной «творческой заявкой» на его тембровую принадлежность: постлюдия → интерлюдия → прелюдия.

Так, оркестровка т. 22 становится зерном, из которого прорастает движение следующего эпизода C. В свою очередь, из флажолетного аккорда контрабасов и последнего пульта виолончелей (т. 29) развивается полифоническая ткань эпизода E.

В начале интерлюдии J-M (последняя четверть т. 53 — первая половина т. 59) на пассажах четырех кларнетов *kaum hurbar (едва слышно)*, подхватывающих предыдущее движение струнных, звучит педаль трех флейт и валторны; затем поочередно вступающими соло и группами инструментов подготавливается последующее ритмо-фактурное движение.

Разделы M и N-P обособлены друг от друга, между ними пролегает резкая грань. Движение сменяется статикой, низкий, богатый обертонами регистр с ритмическими «ходами» медных духовых сменяется прозрачной дымкой выдержанных звуков струнных в верхнем регистре. Но кластеры медных *ff — fffff > morendo* и кларнетов-фаготов *mp > morendo*, возникающие на исходе M, «врастают» во флажолетный аккорд N и, постепенно истаивая, освобождают зону чистого звучания струнных. Здесь зона интерлюдии как бы накладывается на последующий эпизод, внутри которого и происходит смена тембродвижения.

Последняя интерлюдия, разделяющая эпизоды N-P и T, многоступенчата, способы звукоизвлечения в ней нетрадиционны. Она начинается с шороха первых скрипок (I.) (*...den Bogen ganz ohne Druck ziehen — смычки тянуть совершенно без нажима*), которые в последнем такте эпизода звучат на фоне флажолетов четырех виолончелей — последнего отголоска исчезающего струнного кластера. Шорох скрипок поглощается вступающими *ohne Tonerzeigung (без определенного тона)* валторнами, трубами, тромбонами и тубой (II.); на звуках рояля (III.), извлекаемых движением щетки по струнам в высоком регистре, начинают движение *archi* (IV.). Каждый предыдущий миникластер истаивает с наступлением следующего, четырехзвучие флейтовых флажолетов (V.) служит аркой между интермедийным движением и движением в заключительном эпизоде T.

Можно констатировать, что в пяти микроразделах интермедии сфокусировано многообразие возможностей в использовании отдельных инструментальных групп (I. — *archi*, II. — *ottoni*, IV. — вновь *archi*, V. — *fiatti*) при реализации новых темброзвучностей. Загадочные звуки рояля (III.) являют собой еще одну арку, связывающую этот раздел с кодой.

И еще несколько коротких замечаний о характерных особенностях партитуры.

Определяющая роль струнных инструментов при калейдоскопическом разнообразии приемов их использования; доминирование динамики в диапазоне от *pppp* до *p* — удельный вес звучностей *forte* гораздо ниже; чрезвычайно экономное, если не сказать больше, использование гобоев, инструментов с ярко выраженной тембральной краской — композитор создает единый звуковой мир, замкнутый и стабильный макротембр, сознательно и беспощадно убирая со своего пути все, что может помешать реализации макрозамысла.

Что касается параллелей с партитурами Лигети, то у Ксенакиса и речи не может идти об использовании *макроидей* или прямом заимствовании — Лигети развил и углубил в своем творчестве то, что было пунктирно намечено Ксенакисом. У Ксенакиса — разделы, у Лигети — звуковые поля, и хотя четкую грань провести между ними невозможно, это на грани интуиции, определить сходство по конкретным страницам партитур для исследователя-аналитика не составит большого труда (см. выше схему Ю. Холопова).

Вообще оркестровая фактура у Лигети детализирована и разработана более тщательно и подробно. Партитура же Ксенакиса выполнена достаточно крупными мазками — для Ксенакиса важно само открытие феномена сонорики, тогда как для Лигети важна мельчайшая отделка деталей в каждом звуковом поле, важен монтаж единой структуры из различных звуковых полей различной степени напряженности. Система категорий «поле», «полоса», «звуковое облако», которыми оперирует Ксенакис, могла бы быть озвучена условным термином *мегасонорика*; обобщающее понятие, более соответствующее, на наш взгляд, специфике мышления Лигети, — *макросонорика*.

Так что же первично для Лигети — мысль или материя, темброкраска или нота, цвет или абрис? Тембровое воплощение музыкальной ткани или закономерности открытой им микрополифонии?

Шнитке в одном из своих очерков по инструментовке пишет: «Процесс сочинения у Лигети начинается не с расчета формы, а со вслушивания в звуковой образ будущего произведения <...> Технология <...> является средством реализации звукового миража, а не инструментом построения музыкального здания»[29]. И там же — мысль диаметрально противоположная: «для [Лигети] <...> первым представлением о будущей музыке является ее полифоническая ткань, тембровое же воплощение — производный фактор»[30].

Оба вывода строго регламентированы, противоречивы, взаимоисключающи и как нельзя лучше дополняют друг

друга. Действительно, есть ли между этими постулатами глубинное противоречие? Не связаны ли они накрепко между собой невидимыми нитями, не имеющими ни начала, ни конца, как полоса Мёбиуса, как повторяющийся понятийный ряд *причина — следствие — причина — .. — следствие* и так до бесконечности[31]? И существует ли вообще ответ на подобный вопрос?

Музыка «Атмосфер» позволяет утверждать, что ответ есть, но тайну его разгадки знает лишь мэтр — гроссмейстер «соединения лабиринтоподобных чужеродных чувств и побуждений»; певец «любви, печали, страха»; поэт «ностальгии и идиллии, экзальтации и страдания»; мастер «насмешки, издевки и юмора»; маэстро «логики и абсурда», проповедник «сна и яви»[32] — Дьёрдь Лигети, *enfant terrible* авангарда, одна из ярчайших фигур в музыкальной культуре XX века.

5. *Livre pour orchèstre*

Витольд Лютославский — композитор, не искавший славы и абсолютно равнодушный к ее внешним аспектам, — не родился на Западе, как Булез, и не переезжал туда с родителями в детском возрасте, как Ксенакис, не эмигрировал, как Лигети. Вся его жизнь прошла на родине, в Польше, которой он принес мировую славу. Путь Лютославского — эволюция, истоки которой заложены в самой структуре его личности; путь, предопределенный свыше, неизбежный и фатальный. Его сочинения тонального периода, вершиной которого является Концерт для оркестра (1954), или преддодекафонного — с потрясающей по накалу страстей Траурной музыкой (1958) — и сегодня не потеряли своей привлекательности и для исследователя-музыковеда, занятого скрупулезным анализом технологических процессов, и для самого взыскательного слушателя.

К определяющей роли тембра в организации музыкального материала композитор приходит иным путем, отличным от пути развития *Klangfarbenmelodie* Шёнберга до *Klangfarbenkomposition* Лигети. И генезис его стиля, и трансформация его музыкального языка укладываются в русло традиции Дебюсси — Стравинский — Барток — Варез — Мессиан[33], что неоднократно подчеркивал и сам композитор[34]. В итоге рождается неповторимый композиторский почерк, неразрывно связанный с польским национальным духом, почерк, который является по глубинной сути своей плотью от плоти польской

национальной культуры, почерк, в котором вместе с тем и наличие «французского» не является чем-то инородным.

Этапным сочинением для Витольда Лютославского стала «Книга для оркестра» (1968), которую после «Метастасиса» Ксенакиса и «Атмосфер» Лигети можно, вне всякого сомнения, считать третьим томом Энциклопедии новых оркестровых тембров. Партитура, в которой, по словам самого Лютославского, «на первом плане <...> манипуляции богатыми звукокрасочными комплексами»[35], представляет собой звучащее пространство, в основе которого лежат многотоновые сочетания, развернутые как по вертикали, так и по горизонтали. Каждый из разделов, будь то крошечные «интермедии» или масштабные «главы», насыщен разнообразием тембров; богатство выбора огромно, контрасты поражают, но — никакой анархии, никакого хаоса — весь материал строжайшим образом организован, и слушателя не покидает ощущение порядка и авторской дисциплины.

Одним из феноменов, благодаря которому достигается практическое воплощение и кристаллизация замысла, является отбор темброоркестровых средств из массы возможных.

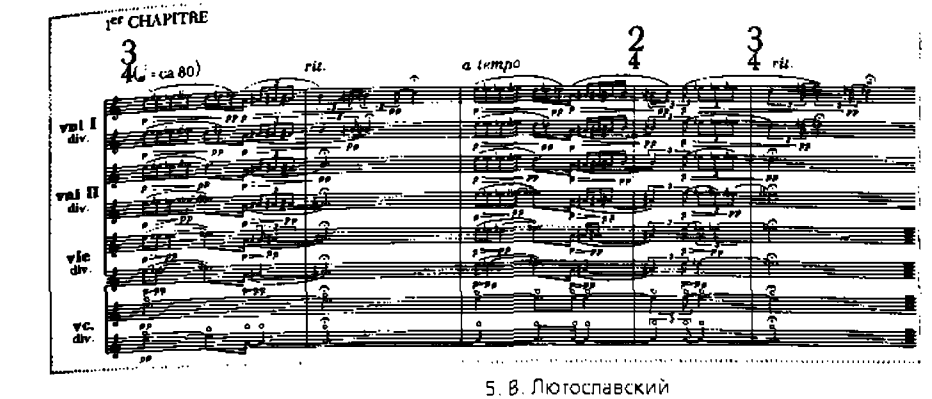
Рассмотрим некоторые из них более детально.

1er Chapitre (первая глава) — *archi*, затем *ottoni, batteria*, из деревянных только *contrafagotto*, низкие звуки *piano... archi — piano.*

Уже в самом начале партитуры можно заметить существенное отличие в использовании *archi* по сравнению с первыми тактами рассмотренных нами партитур Ксенакиса и Лигети, а именно — движение шестнадцатыми, причем в качестве отправной точки принимается единственный (sic!) звук *e*, и использование микрохроматики в развертывании звуковысотной ткани. Два «застывающих» созвучия у *Vn. I. div., Vn. II. div.* и *Vl. div.*, окруженные флажолетной квинтой *Vc.*, состоят из звуков *a* $^{1}/_{4}$ *тона — ais — a* $^{3}/_{4}$ *тона — h — h* $^{1}/_{4}$ *тона — c* во втором и *e* $^{1}/_{4}$ *тона — es — e* $^{3}/_{4}$ *тона — d — d* $^{1}/_{4}$ *тона — des* в четвертом такте (пример 5).

Максимально возможная плотность звучания, рассредоточиваясь в движении, застывает в *Meno mosso* (ц. 102) — первое проявление статично организованного, дышащего glissandi многозвучного аккорда «кластерного» типа.

Его более плотный аналог — восьмиголосный квазикластер (ц. 104) *Lento misterioso* становится основой для эмоционального сдвига по восходящей: *poco accelerando, cresc. > Poco più mosso ma pesante > accelerando > Più mosso* с «дышащими» нюансами *f > p, mf >, f >*.

Волна *archi* неожиданно прерывается двутактовой репликой *ottoni* в ц. 106, организованной ритмически достаточно

5. В. Лютославский
«Книга для оркестра» (т. 1–5)

прихотливо. В первом такте *3 trombe* и *I–II corni a2* начинают одновременное движение от звука *es-dis*: квинтоль, ровные восьмые, триоли и шестнадцатые, и лишь в следующем такте оно подхватывается движением *III–IV corni* и *3 tromboni*.

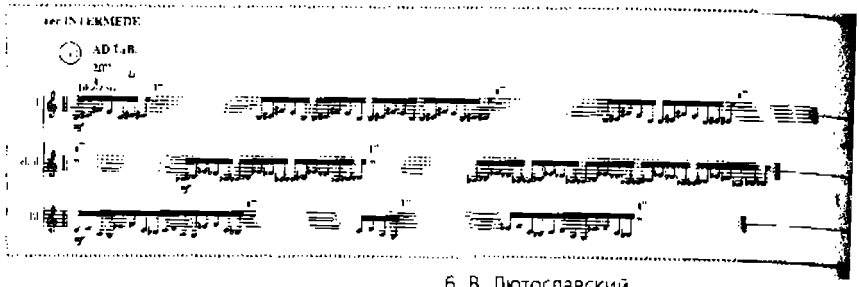
Динамика также неоднозначна и разновременна: начальный звук *es-dis* у инструментов первой группы звучит в нюансе $p < f$, у инструментов второй группы – *fp*, только во втором такте усиливаясь до *f*.

Так в пределах одного движущегося звукового пласта происходит весьма примечательная звукотембровая метаморфоза – унисонное звучание перетекает в кластерное, расширяется, на мгновение аккорд «повисает» в широком расположении и, теряя затем завоеванную звуковысотность, вновь «ужимается» до пределов большой секунды. Звучность становится объемной, осязаемой и вполне материальной, возникает эффект стереозвука, подобный выдержанным кластерам в «Атмосферах»[36].

Последующие вступления отдельных групп развиваются в пределах первичной экспозиции фактурного материала, а вся Первая глава демонстрирует рациональное и экономное использование оркестровых средств.

8 первой интермедии (ц. 110) движение *clarinetti a3* порождает некую зыбкую тембромассу, звучность мерцающую и неустойчивую, которая становится фактурным предыктом, предвосхищающим калейдоскоп движения во Второй главе.

Характер звукоизвлечения здесь совершенно иной, рельефный и жесткий, единое темброзвучание синтезируется из самостоятельных инструментальных линий различных *secco* звучащих инструментов и полностью зависит от ритмической



6. В. Лютославский
«Книга для оркестра», 1-я интермедия (ц. 110)

организации потока. Так, в ц. 205 Tempo primo горизонтальное движение *archi* основано на пяти метроритмических формулах, чередующихся в различном порядке: *Vn. I. 1–2–2–3–5–1–4* и т. д., *Vn. II. 2–1–4–2–3–5* и т. д., *Vl. 3–5–1–4–2* и т. д., *Vc. 4–3–3–5–1–4* и т. д., *Cb. 5–4–5–1–4–3* и т. д. и взаимодополняющих друг друга по вертикали. На движение *archi* накладываются пассажи *piano* ┌9:8┐, *arpa* ┌6:4┐, *celesta* ┌5:4┐┌(4):4┐┌3:2┐ и отдельные реплики campane — vibr. — timp. Ритмические «несовпадения» рассчитаны столь искусно, что в процессе рождения нового темброзвучания — в эпизодах «утолщения» или «истаивания» сонористического потока — создается ощущение непрерывности дыхания и иллюзия его постоянной пульсации.

В ц. 206 основу движения составляют *fiatti* в сопровождении *archi pizz.*, причем *oboi* использованы наравне с *flauti* и *clarinetti*, в отличие от трактовки роли *fiatti* в партитурах Ксенакиса и Лигети, что придает большую определенность всему звукокомплексу.

Третья глава — *archi, ottoni, fiatti, arpa — piano — cb, pizz. … archi*. Текст этой главы набран из еще более разнообразных лоскутов-тембросочетаний. Каждая из групп *archi* со своим внутренним движением делится *div. a3*, *trombe* и *corni* в ц. 302, «скользя» от звука к звуку и заполняя пространство от унисона до большой терции — «классически» по Лютославскому; на движение *arpa — piano — cb.* в ц. 305 наслаиваются *clarinetti — vc.* Движущаяся масса живет, дышит и замирает (один такт до ц. 308), как бы экономя накопленную кинетическую энергию. У *piano — archi — trombe — corni — flauti* возникают репетиции отдельных тонов, а резко звучащие *oboi*, те же *trombe — fiatti* — «деревянные трубы», вместе с *trombe* и *clarinetti — corni* стимулируют дальнейшее развитие тембродвижения. Но процесс вновь стопорится — судорожный переброс звеньев разорванной цепочки от *flauti* к *tromboni gliss. — tutti — archi gliss.* к *flauti* завершается *solo 5 tom-toms* и возвращением к движению *archi*

div. a3 в нижний регистр. скользящему по микротонам с постепенным микшированием звучности до *pp*. Завершающую точку ставит *pizz, cb.* трех нижних звуков — отчетливое *mf* с малоразличимой звуковысотностью.

Содержание третьей интермедии и финальной главы в отношении использования алеаторики организовано гораздо более разнообразно. Не останавливаясь подробно на анализе приемов, хотелось бы заметить, что свободная фиксация звуковой ткани и, как следствие, сама графика партитуры финальной главы резко контрастируют с гораздо более четкой метроритмической организацией предыдущих глав композиции[37].

Piano — arpa, с движения которых начинается третья интермедия, «врастают» в финальную главу, хотя провести четкую грань между двумя разделами невозможно. С добавлением сходных темброзвучностей — *campane — piano — 2 vc. pizz.* происходит *условная* соноризация ткани. *Pizz. vc.* служит связующим тембром с последующим звучанием *archi*, которые постепенно завоевывают звуковое пространство: *2 vn. I soli — 2 vn. II soli — 2 vl. soli — 2 vc. soli → 3 vn. I soli — 3 vl. soli → archi tutti div. a3*. Фактура еще больше усложняется, каждая линия у *archi* и вступающих позднее *fiatti* и *ottoni*, изобилуя динамическими изгибами, доходит до *f*.

В предкульминационной зоне (ц. 412–419) различные сочетания отдельных групп инструментов рождают каждый раз иное темброзвучание: *tutti → fiatti — archi → ottoni — archi → fiatti → tutti> ...→ fiatti — archi*, частота смен темброгрупп увеличивается, квазипассажи чередуются с репетицией отдельных звуков, динамический вектор направлен в сторону интенсификации звучности. Возникает *новое* звуковое пространство, вобравшее в себя самые различные фактурно-тембровые специфики.

В кульминации (ц. 423–446) аккорд *ottoni*, поддержанный *cb. pizz.*, служит своеобразным тембростержнем, из которого в ц. 439 произрастает сеть многозвучных аккордовых комплексов[38]. Десятиголосная *furioso*-речитация *ottoni* (ц. 446) и «повисший» многозвучный аккорд *archi ppp* в заключительных тактах меняют свои темброфункции. Организующая функция *trombe — tromboni* в сонорном движении завершается и переходит к *flauti*, динамика статичного многозвучного аккорда *archi*, приобретающего на какой-то момент характер ритмической пульсации, снижается до *ppp*, количество инструментов постепенно уменьшается с двадцати восьми до двенадцати.

В заключительных абзацах «Книги для оркестра» последние слова-аккорды теряют каждый по два звука — 12–10–

8–6... Следующий, вновь восьмизвучный, организован микроинтервалами — аллюзия темброрепризы (!); завершающий — четырехзвучный. Поставлена последняя точка...

Несколько мыслей в заключение.

«Горизонтально-подвижной контрапункт» Лютославского порождает совершенно иной, гораздо более ёмкий звукотембровый эффект в сравнении, скажем, с аналогичным приемом в «Метастасисе» Ксенакиса или в «Атмосферах» Лигети (эпизод [T]), ибо целиком основан на приемах «ограниченной» или «контролируемой» алеаторики.

Одновременное сочетание *accelerando* и *ritenuto* в различных инструментальных группах и партиях привносит в эффект стереозвучания новые черты по сравнению с одновременным использованием *crescendo* — *diminuendo*, что характеризовало более ранние партитуры Ксенакиса и Лигети.

У Лютославского «вертикальный» принцип мышления, у Лигети — «горизонтальный»; вертикаль Лютославского всегда скрупулезно прослушана.

Если у Ксенакиса и Лигети в основе каждой звукозоны, каждого звукопотока лежит одна-единственная организация темброзвучности, то каждая глава в «Книге» Лютославского членится на множество темброкомбинаций в различных тембровариантах.

Гораздо большее значение придается использованию групп *fiatti — ottoni*, а также *batteria* в отдельности, но не в виде «группы поддержки» или сопровождения *archi*, а в качестве самостоятельной единицы темброобразования.

«Книга» Лютославского — это уникальный документ эпохи, где исследование безграничных возможностей организации музыкального материала с помощью темброзвучностей становится основным направлением в поисках *нового*. Созданная на пятнадцать лет позже открытий Ксенакиса и почти одновременно с экспериментами Лигети, она поражает нестандартностью мышления и глубоко индивидуализированным подходом к практическому осуществлению многих интереснейших идей. А проще говоря, грандиозным масштабом его композиторского таланта. Аналогии бесспорны, но выстроено совершенно не так, как у Ксенакиса, — вся организация материала, весь расчеты выполнены в совершенно иной плоскости.

И «сделано» не так, как у Лигети, и звучит совсем «не так». Ибо во всем слышен Лютославский – звучит музыка мэтра, открытия и завоевания которого стали ярчайшей страницей в книге музыкальных летописей XX века.

Что не оставляет никакого сомнения в реалиях сегодняшнего дня, так это упрочение позиций тембра, при необходимости осмысления его значимости в гораздо большей степени, нежели остальные параметры. Композиторский опыт рассматривает сонорную материю в качестве одного из проявлений музыкального завтра и утверждает необходимость глубоких исследований по поводу того, в каком направлении будет развиваться музыкальный язык ближайшего будущего.

Переписав партитуру «Шехеразады» Римского-Корсакова, можно выучиться правильной оркестровке.

Переписавший партитуру «Атмосфер» Лигети имеет шанс научиться оркестрово мыслить.

Для изучившего «Книгу» Лютославского больше не останется секретов в области выразительных возможностей тембра, но... не исключено и даже вполне вероятно, что и сегодня «никому не суждено полностью реализовать свои идеи»[39].

1 *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь. М., 1963. С. 27

2 *Григорьева* Г. Стилевые проблемы русской музыки второй половины XX века. М., 1989. С. 8.

3 Здесь нельзя не упомянуть о таком достаточно неожиданном и декларативном заявлении Шёнберга, высказанном им в беседе с французским композитором и дирижером Максом Дойчем: «Третья из моих Пяти оркестровых пьес — фуга». Интересующихся более подробным толкованием *Klangfarbenpolyphonie* этой пьесы отсылаем к исследованию: *Douth M.* Das dritte der Fünf Orchesterstücke op. 16 ist eine Fuge // Musik-Konzepte Sonderband Arnold Schönberg. Dezember, 1980.

4 По мысли композитора, смена тембровой структуры аккорда символизирует меняющуюся гамму красок при восходе солнца над озером. Вот еще один пример шёнберговского дуализма, когда романтическое толкование музыки, характерное для XIX века, вступает в противоречие с научной идеей, во многом определившей пути развития музыки следующего столетия.

5 Цит. по: Le timbre, métaphore pour la composition. Christian Bourgois éditeur, I.R.C.A.M., 1991. P. 240.

6 Ibid. P. 255.

7 Здесь будет уместно привести несколько определений самого понятия тембр.

«*Тембр* – окраска звука, один из признаков звука музыкального (наряду с высотой, громкостью и длительностью). <...> Научно обоснованная типология тембра еще не сложилась (sic! — *Ф. К.*)» (Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990. С. 541).

«*Тембр* — место встречи и точка неизбежного разрыва мнений — служит для обозначения понятий в различных, диаметрально противоположных музыкальных эстетиках; многогранное явление, которое находится на авансцене музыкального творчества с начала XX века» (*Jean-Baptiste Barrière*; цит. по: Le timbre, métaphore pour la composition. P. 11).

«*Тембр* потенциально синтетичен, ибо организован такими составляющими, как ритм, высота, артикуляция и т. д., делающими его сво-

еобразным феноменом» (*Marc-André Dalbavie*; цит. по: Le timbre, métaphore pour la composition. P. 303).
Как тут не согласиться с высказыванием французского композитора Филиппа Манури: «Говорить о тембре это то же самое, что деликатно и изысканно спорить о вкусе» (*Philippe Manoury*; цит. по: Le timbre, métaphore pour la composition P. 293).
8 *Барский В.* Хроматика как категория музыкального мышления // Laudamus. М., 1992. С. 118.
9 Это весьма близко веберновскому постулату о додекафонии как логическом продолжении тональной системы.
10 *Соколов А.* Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М., 1992. С. 143.
11 Там же. С. 144.
12 Там же. С. 145.
13 Сделаем здесь небольшое отступление и проведем параллель между партитурами Ксенакиса и графическим обликом партитур К. Пендерецкого. С выходом в свет сочинения «Anaklasis» (1959–1960) «прямые линии» становятся самой узнаваемой приметой, своеобразным фирменным знаком большинства сочинений Пендерецкого этого периода, а прием кластерных glissandi ассоциируется у большинства музыкантов с именем польского композитора. Приоритет в открытии *нового*, принадлежащий Я. Ксенакису, и первые опыты, сделанные им на 5–7 лет раньше, были попросту забыты. Этому есть и объективные, и субъективные причины.
Сейчас уже трудно поверить в то, что еще каких-то пятьдесят лет назад музыкальный Запад был для нас наглухо закрыт, и лишь в период оттепели 60-х годов фестиваль «Варшавская осень» стал, пожалуй, единственным окном в Европу, через которое в Советский Союз проникали новые музыкальные идеи, трудно поверить в то, что музыка Вареза, Ксенакиса, Штокхаузена или Булеза была практически недоступна, а партитуры представителей польского авангарда, и в первую очередь Пендерецкого, воспринимались как глоток свежего воздуха.
Объективный исследователь-музыковед, сравнивая творческий путь двух композиторов и подвергая пристальному изучению их творческое наследие, неизбежно придет к выводу о том, что изучение Пендерецким опыта Ксенакиса стало определяющим в формировании его творческого облика. Открытия Ксенакиса в области новой тембрики и первичны, и неизмеримо глубже, и масштабнее, и планетарно объективнее. Основанные на универсальных математических закономерностях, они подтверждают «чистоту проведенного эксперимента», как принято судить в научной среде о результатах поставленного опыта.
14 В качестве еще большего расширения диапазона возможностей тембровой шкалы Булез предлагает использование четвертитоновой темперации. Цит. по: *Кон Ю.* Пьер Булез как теоретик // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 4. М., 1983. С. 180.
15 Понятие введено Е. Назайкинским.
16 Здесь и далее цит. по: *Курбатская С.* К анализу «Молотка без мастера» П. Булеза // *Курбатская С., Холопов Ю.* Пьер Булез. Эдисон Денисов: Аналитические очерки. М., 1998.
17 Комментарии Булеза из предисловия к изданию партитуры.
18 Ibid.
19 О роли ударных инструментов без определенной высоты звучности (maracas, bongos, claves, gong и др.) мы не говорим намеренно, так как свою роль они играют, по словам Булеза, «на обочине» всех прочих инструментов.
20 Из предисловия Булеза к изданию партитуры.

21 Как всегда удивительно образно охарактеризовал этот тембро-климат Стравинский: «Молоток без мастера» «звучит так, как будто кубики льда звенят, сталкиваясь в стакане» (Диалоги. Л., 1971. С. 159).
22 Цит. по: *Курбатская С.* К анализу «Молотка без мастера» П. Булеза. С. 45.
23 Результатом работы в области электронной музыки стали пьесы «Glissandi» и «Артикуляция» (см. Главу 17, раздел 8).
24 *Ligeti G.* Fragen und Antworten von mir selbst // Melos, 1971, № 12. S. 511-512.
25 Объяснение этого понятия см. в 3-м разделе Главы 7.
26 Лигети «впервые в истории музыки обратил статику из негативного элемента в позитивный» (*Шнитке А.* Klangfarbenmelodie — «мелодия тембров» // Оркестр. Инструменты. Партитура. Вып. 1: Науч. труды МГК. Сб. 44. М., 2003. С. 194).
27 *Холопов Ю.* «Атмосферы» Д. Лигети. Рукопись, 1986–1988.
28 Интересующихся серийным анализом эпизода мы отсылаем к статье: *Болдшвили К.* К проблеме организации пространственно-временного континуума у Лигети // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество. М., 1993.
29 *Шнитке А.* Оркестровая микрополифония Лигети // Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 2. М., 2001. С. 14. См. также: Оркестр. Инструменты. Партитура. Вып. 1: Науч. труды МГК. Вып. 44. С. 194.
30 *Шнитке А.* Klangfarbenmelodie — «мелодия тембров». С. 188.
31 В связи с этим приведем здесь и мнение С. Савенко: «Художественный смысл этого типа письма заключался в открытии звукового микромира <...> и главное здесь — не тембровая красочность», не Дитя, а Мэть-Волшебство «медленная, постепенная трансформация "молекулярного состояния" звука». См.: *Савенко С.* О стилистических тенденциях творчества Лигети (конец 50-х — 80-е годы) // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество. С. 43.
32 Neue Zeitschrift für Musik, 1981, № 4.
33 Другая линия, как это можно заключить из вышеизложенного: Шёнберг — Веберн — Ксенакис — Лигети.
34 См.: *Шалтупер Ю.* О стиле Лютославского 60-х годов // Проблемы музыкальной науки. Вып. 3. М., 1975. С. 262.
35 Цит. по: Витольд Лютославский. Статьи, беседы, воспоминания / Составление, комментарии и перевод И. Никольской. М., 1995. С. 64.
36 Несколько странным может показаться в подобном контексте "школьный" подход к сравнительной силе звукоизвлечения между *Trombe — trombone* и *corni: 2 corni = (?) 1 Tromba — (?) 1 Tr-no.*
37 И хотя композитор неоднократно подчеркивал то обстоятельство, что удобочитаемость его музыки имеет для него первостепенное значение, можно констатировать некоторую переусложненность в нотной записи, где основой метроритма становится единица времени — 1', 2", 5" etc. Напомним, что 1" = 1 четверть = 60.
38 Стоит, кстати, заметить, что нотная графика эпизода выглядит в данном контексте весьма парадоксально.
39 *Шнитке А.* Klangfarbenmelodie — «мелодия тембров». С. 187.

Глава IX
Музыкальная форма

Начнем с главного: как сложение типовой автономно-музыкальной формы было опознавательным знаком Нового времени, так же *переход к индивидуально творимым формам* стал знаком времени Новейшего, — об этом надо сразу сказать совершенно ясно и определенно. И в последующем изложении будет лишь обосновываться и комментироваться этот главный тезис, а параллельно — и концепция формы в Новейшей музыке. Чеканную формулировку С. Губайдулиной — «форма должна быть единичной, соответствующей принципу здесь и теперь»[1] — *разделяют* (и в теории, и на практике) очень многие выдающиеся творцы XX века[2], что не означает, впрочем, будто типовые формы классико-романтической традиции ныне вовсе *сошли со сцены*. Но не им, как уже сказано, будет посвящено последующее повествование.

Хотя уже давно ясно, что понятие формы не сводится ни к «типу» вообще, ни тем более к какой-то конкретной планировке, и так же ясно, что их отсутствие отнюдь не означает «бесформенности», подтвердим еще раз эту «аксиому» мыслями композиторов о том, что́ есть (для них) *форма*, какой смысл они вкладывают в это понятие — не в узкоприкладном значении, но в фундаментальном, философско-эстетическом, а отчасти даже — этическом. Масштаб *явления* — *едва ли* не космический — тогда будет очевиднее.

А. Веберн, находя в музыке прямое подобие природным процессам («музыка есть воспринимаемая слухом закономерность природы»[3]), объясняет этим извечную тягу музыкально-сущего к максимальному единству. Сформулированный Гёте закон «прорастания»[4] действителен, по убеждению композитора, для всего живого: «"вариации на какую-то тему" — первоначальная форма, лежащая в основе всего»[5]. Знаменитая веберновская формула — «всегда другое и все же всегда то же самое!»[6] — отразила общую закономерность жизни и искусства,

из чего следует и универсальная, по сути, сверхзадача: «жить — значит отстаивать некую *форму*»[7].

С. Губайдулина, также подчеркивая смысловую нацеленность на «единое», оценивает процесс формования как восхождение от бренности материального к трансцендентному: «Для меня музыкальная форма есть дух, потому что в ней происходит преображение музыкальной материи в символ[8]. А символ есть откровение высшей реальности — проекция многомерного смысла на пространство с меньшим количеством измерений. Множество становится единством»[9]. К. Штокхаузен же, в своем предельном максимализме — «в конечном счете, я хочу интегрировать всё», и вовсе уподобляет творчество акту Божественного творения[10], а композитора — самому Творцу[11].

Итак, широко понятая форма — это установление (или даже восстановление некогда утраченных) связей, стремление к некоему единству — в высшем смысле, возможному и при внешней «разорванности», подчеркнутой «атомарности» конструкции. Вплоть до приобщения посредством художественной формы к изначально «единому»[12].

Но исходный пункт этого приобщения (в иерархическом, а не в творческо-процессуальном смысле) все же материал или даже вовсе «сырая материя», которые одухотворяются усилиями творца, — отчего и происходит преображение в осмысленную форму (не случайно именно пара «материал — форма» была объектом философского обсуждения еще со времен Аристотеля). Поэтому, хотя движение творческой мысли может быть и противоположным (от общего «видения» целого к его конкретному наполнению, о чем — позже), в нашем, данном, рассуждении целесообразно исходить из характеристики материала.

Условно обозначив названную позицию термином «материал», необходимо, однако, сразу внести уточнение. Рассмотрению здесь подлежит целый ряд взаимосвязанных понятий, собственно к материалу несводимых, а именно: *материя*, *материал*, *тема*, *интонация*. В уточнении соотношения между ними применительно к современной ситуации проще всего обстоит дело с *материей*.

Материя — это звуки, которыми оперирует музыка, но еще до того, как они стали музыкой; это, фигурально выражаясь, содержимое той «кладовой» (ныне, как было показано в четвертой главе, практически бездонной, с нескончаемыми запасами на любой вкус), где ждут своего часа потенциально музыкальные звуки. Или даже так: это звуки музыки, но взятые абстрактно, как бы вне музыки, то есть в отвлечении от той орга-

низации, которая только и делает звуки музыкальными. А коль скоро сегодня музыкой может стать все, что звучит (а в высокой степени и то, что «физически» молчит, а звучит лишь «психологически», см. Главы 4, 5), можно утверждать: звуковая материя ныне практически не знает ограничений, она допускает в свои пределы решительно все — все что угодно. Об этом едва ли не в один голос говорят разные композиторы. А. Шнитке: «Нет никакого музыкального материала, который бы не заслуживал стать таковым»[13]; Д. Лигети: «Вопрос о допустимости и недопустимости какого-либо музыкального материала <...> решает не вкусовая предубежденность, а лишь организация формы»[14]; К. Штокхаузен: «Любое мыслимое звучание становится музыкальным, если оно необходимо в композиционной структуре сочинения»[15]; Л. Берио: «Музыка есть все то, что слушается с намерением слышать музыку»[16].

И именно поэтому данный, прежде неактуальный для формы уровень, стоящий, по сути, за ее пределами (звуковая материя — еще не художественная форма), теперь также приходится учитывать. Он дает предварительную ориентацию, самый общий настрой на то, чего можно, а чего нельзя ждать от той или иной композиции — поскольку от абстрактной материи (электронного или «природного» происхождения, традиционно-инструментальной или «речевой») в немалой степени зависит ее конкретный *материал*. Но чем они — материя и материал — различаются?

Материал, в отличие от всего лишь *звуковой* материи, всегда уже *музыкальный*; это, можно сказать, звуковая материя, приобретшая некое художественное качество, — лишь пройдя сквозь горнило творчества, звуковая материя переплавляется в музыкальный материал. И если при характеристике материи фиксируются преимущественно ее физические свойства, то при характеристике материала на первый план выступает способ (и результат) организации, то есть фактор художественной обработки материи.

В процессе превращения материи в материал объективно присутствуют два этапа. Первый — это «прекомпозиционное» осмысление материи, ее потенциально-музыкальное видение в свете композиционных норм (гармонических, ритмических, фактурных и т. д.) своего времени[17]. Однако применительно к Новейшему этапу музыкальной истории необходима серьезная поправка, обусловленная всеобъемлющим процессом индивидуализации: прекомпозиционные нормы могут быть не только общими, но индивидуальными; это то, как мыслит композитор, — пусть и в своей собственной систе-

ме, но еще вне работы над конкретным произведением. Как говорит англичанин Х. Бёртуистл, «конечно же, я *выработал свой лексикон*, чтобы было от чего плясать»[18]. Есть, однако, и такие радикалы, которые стремятся каждое свое сочинение начинать «с нуля», как бы забыв даже свой личный опыт. Именно такой подход декларирует К. Штокхаузен: «Для каждого музыкального произведения в отдельности я сочиняю свои правила, в соответствии с которыми создается музыкальное произведение в целом. И в каждом новом произведении я иду дальше и сочиняю новые правила»[19]. И к тому же призывает Б. Шеффер: «Художники! Меняйте методы работы! Никогда два раза не повторяйте то же самое»[20].

Но полностью отказаться от своего прошлого не может никто; так или иначе, пусть даже со знаком минус, оно сказывается, в том числе — при поиске должной материальной оболочки для едва брезжущей поначалу идеи, вне материала совсем смутной. Это может быть некое «предчувствие» материала как серийного или сонорного, или его осмысление в категориях тех или иных ладов, или временно́е предоощущение как аметрического либо, напротив, четко метризованного и т. д.[21]. Уже не вовсе бессмысленная материя, но еще и не оформившаяся «плоть» музыкального сочинения, материал на такой предварительной стадии обозначим как *протоматериал*[22]. Обращаясь к копилке общественного или своего личного опыта, как бы «примеряя» к сырым, внехудожественным звукам те или иные «лекала» (часто поставляемые определенной техникой композиции, о которой далее), композитор — с конкретизацией своего замысла — превращает протоматериал (лишь потенциально музыкальный, как говорилось) в уже безусловно *музыкальный материал* конкретной формы[23].

Так каков может быть музыкальный материал современной композиции? Самый разный — притом в разных аспектах. Поскольку музыкальный материал, как уже говорилось, есть организованная звуковая плоть музыки, постольку на его качестве отражается все, что входит в понятие организации. А это и ритм (в широком и тесном смысле), и звуковысотность, и письмо, в Новейшей музыке также и тембрика — то есть все наиболее фундаментальные показатели (рассмотренные в Главах 5–8). И во всех этих аспектах диапазон возможностей практически безграничен: от, казалось бы, «традиционнейших» решений до прежде немыслимых. Почему применительно к современной композиции понятие традиционного большей частью нельзя употреблять без кавычек? Потому что любое «привычное» (все равно, идет ли речь об элементах тональной

гармонии, или о регулярной ритмике, или естественных тембрах, или целых стилевых заимствованиях) сегодня оказывается таковым лишь взятое вне контекста, в отвлечении от своего реального окружения — в масштабе данного сочинения, или — шире — творчества данного композитора, или даже целого — новейшего — этапа музыкальной истории. Непреложный ныне факт: после «авангардного» витка эволюции непосредственное восприятие «традиционного» стало невозможно, в современной среде оно неизбежно «остраняется», оказываясь — в соседстве с изысками последних лет и десятилетий — едва ли не самым диковинным и поражающим — как поразило бы «яблоко на Луне», по меткому сравнению К. Штокхаузена. И в высшей степени показательно, что тот же Штокхаузен, будучи, вероятно, самым крайним новатором нашего времени, констатирует, что помимо собственно «изобретения» нового материала возможно и «открытие» новых свойств в материале унаследованном (или в «протоматериале», по нашей терминологии)[24].

Итак, специфика материала (помимо его физической основы — материи) определяется методами его организации. А это уже есть прерогатива композиционной техники, которая обобщает ведущие при том или ином подходе к материалу методы и приемы. Но прежде чем остановиться на этом важнейшем для современной композиции понятии (не случайно техникам будет посвящен далее целый ряд специальных глав), продолжим «выстраивать» материально-иерархические уровни современной музыкальной формы.

Возникает вопрос: чем ограничивается иерархическая позиция музыкального материала? Где и как совершается переход от материала на более высокий уровень формы? Этот показатель неоднозначен и зависит от общей концепции формы, в частности, от ее тематического решения. А потому рассмотрим теперь в условиях современной музыки следующую пару понятий: *музыкальный материал* и *тема* — в каком соотношении находятся они?

Тема есть порождение определенных функциональных условий, тогда как материал есть в любой музыке вне зависимости от ее функционального решения. Уточним, что сейчас речь идет о теме в привычном (*идущем от традиционной*, тональной по происхождению, формы) смысле — как а) концентрате индивидуального и б) того, что подвергается развитию; сообразно этим определяющим качествам будем именовать ее далее *тема-тезис*. При такой трактовке темы понятие музыкального материала шире, и не всякая форма, повторим, имеет ныне тему в этом смысле (об ином, более широком понима-

нии будет сказано далее). Для ее существования необходимо функциональное неравенство, противопоставление экспонирования темы ее развитию. А это, как будет ясно из последующего, теперь бывает далеко не всегда.

Но если тема-тезис и есть, что само по себе говорит об относительной традиционности формы хотя бы в самых ее основах, это не означает ее изоляции от новых состояний звуковой материи и, соответственно, музыкального материала. Феномен индивидуального «сочинения» формы лишь завершил давний и длительный процесс распространения индивидуального на все аспекты музыки. Мелодия, гармония, фактура, ритм, тембр — все они постепенно и последовательно овладевали этим качеством характерного, и, сообразно тому, резко возрастали их возможности и претензии быть носителем темы, ее ведущим представителем. Но только в XX веке сложилась ситуация, когда каждый из названных аспектов уже не просто важен для облика темы, но в состоянии быть самостоятельным и автономным выразителем тематического начала. Только в XX веке стали возможны в результате разные виды тематизма — с точки зрения основного носителя индивидуального смысла, а именно: тема-гармония, тема-ритм, тема-фактура, тема-тембр (помимо традиционной темы-мелодии). Их новизна — в изменении ведущего тематического параметра, а традиционность — в функции, которую они выполняют в форме. Подтверждением может служить уже тот факт, что XX столетию ведомы вариации[25] не только на традиционно-комплексную тему, но и на любую «автономно-параметровую», как-то: тему-аккорд («Вариации на один аккорд» для фортепиано А. Шнитке, 1965), тему-фактуру (третья из Двенадцати инвенций для органа Б. Тищенко, 1964, озаглавленная «Настойчивая фигурация» и действительно определяющая лицо пьесы, форму которой можно назвать «вариациями на фактуру-остинато»), тему-ритм («Заклятие огня» из хорового цикла «Песни Иванова дня» В. Тормиса, 1966–1967, где в первом разделе песни к неизменно скандируемой ритмической фигуре присоединяются ритмические же, лишенные высотной определенности, контрапункты, так что в целом образуется своего рода ритмическая пассакалья), тему-тембр («Двенадцать взглядов на мир звука» Э. Артемьева, 1969, которые сам автор определил как «вариации на один тембр»).

Однако и такая, «материально обновленная», но функционально сравнительно традиционная, тема-тезис отнюдь не обязательна для современной композиции. Значит ли это, что в случаях ее отсутствия музыка атематична (как о том говорят

нередко и исследователи, и сами композиторы)? Думается, что нет, и негативное определение «атематизма» — сомнительное уже по причине своей «отрицательности» — не вполне точно отражает ситуацию как по форме (терминологически), так и по существу. Просто в подобной музыке обретается иная тема: не в указанной *«нововременной»* трактовке, *а в более ранней* — что в наше время, когда устраняются любые исторические и географические границы, вполне правомерно.

Действительно, в Новейшей музыке совсем не обязательна тема как объект развития и даже как носитель концентрированного смысла. Но подобное значение темы не единственное; известно и другое, более универсальное, актуальное не только для музыки, но и для литературы, изобразительного искусства. Идущее еще от Аристотеля, оно было подхвачено в XVI веке Царлино и разъяснено применительно к музыке. Согласно ему, тема понимается как «интерпретируемый предмет повествования», но не повествование во всей своей полноте (иначе оно сомкнулось бы с законченной формой-содержанием), *а только «остов, скелет* развернутого на его основе художественного полотна»[26]. И вот в таком значении тема есть, без сомнения, в любой музыке, коль скоро она, созданная для передачи некоей информации, всегда о чем-то повествует. К такому обобщенному пониманию темы — обозначим его, по старой традиции, как *тема-сюжет* — похоже, вернулись ныне музыка и музыкальная форма.

Кажется, что именно это отразил в себе «девиз» С. Губайдулиной, гласящий: «"Структура и ее воплощение во времени" вместо "тема и развитие". Если в тематической музыке тема несет основную информацию, то здесь сама структура выполняет роль тематизма»[27]. Комментируя же свои сочинения более позднего периода, Губайдулина постоянно обращается и к самому выражению «сюжет», которое трактует в структурно-смысловом ракурсе. Его главный нерв может находиться в разных сферах: не раз композитор называет «интервальный сюжет»[28], встречается у нее и «сюжет партии цвета»[29], наконец, едва ли не чаще всего в последние годы в ее музыке разворачивается захватывающий «временной» сюжет, который она сама именует «числовым»[30]. Но вне зависимости от питающей его и задающей тот или иной характер почвы, остается главное: *он* — «сюжет сочинения, который *предопределяет форму вещи*»[31]. И Губайдулина не одинока в своих «сюжетных поисках»; о сюжете как направляющей силе своей музыки говорит и англичанин Б. Фернехоу (см. Главу 16), похожие мотивы (не обязательно с использованием самого слова сюжет) нередки и у других авторов.

Объективно «встроенная» в систему формы, тема-сюжет соответственно влечет за собой очередные вопросы. В частности: где композиторы черпают свои конструктивные идеи, составляющие важнейшее (как видно из комментариев Губайдулиной) слагаемое темы-сюжета? Нет ли и здесь чего-то, *находящегося* еще за пределами самого художественного произведения, от чего отталкивается (или «пляшет», как выразился, Бёртуистл) композитор? Если конкретному музыкальному материалу предшествует, как мы видели, «протоматериал», то нет ли чего-то подобного в «сюжетной области»? Не предшествует ли теме (в роли не обязательного, но возможного прототипа) некая *прототема*? Современная практика показывает, что во многих случаях ответ на этот вопрос должен быть положительным. Представляется, что так — в роли прототемы — можно толковать в рамках общей системы формы явление, которое А. Соколов описал под именем «композиционной модели». Определяя феномен модели как «создание под рациональным контролем мысли целостной и абстрактной схемы, логической развертки заранее представляемого процесса развития»[32] с ориентацией на внемузыкальные образцы, исследователь приводит примеры моделей из разных областей — науки, архитектуры, литературы. Реализуясь в сочинении, модель превращается в «несущую» во всех отношениях материально-смысловую конструкцию и непосредственно переходит, таким образом, в тему-сюжет.

Поясним соотношение композиционной модели (как прототемы) и темы-сюжета на примере оркестровой пьесы А. Шнитке «Pianissimo...» (1968). Когда автор говорит, что у него, по прочтении рассказа Ф. Кафки «В исправительной колонии», возникла идея «сделать сетку, которая представляет собой попытку сплести множество вариантов одной и той же мысли», то речь идет именно о композиционной модели как чисто структурной *абстракции*[33]. Когда он же переводит эту идею в музыкальный план: «уплотнение оркестровой фактуры без динамического нарастания, и как результат этого — уже динамический рост»[34], то закладывает основу музыкального сюжета — действительно (слух подтверждает), прежде всего, фактурно-динамического[35]. Его уточнение возможно путем исследования конкретных (в данном случае сериальных) методов работы[36], которые и приводят в конечном итоге к столь впечатляющему экспрессивному результату (субъективно окрашенному, впрочем, у разных слушателей в достаточно разные тона).

Таким образом, если задаться вопросом — какова природа темы-сюжета, структурная или семантическая? — ответ

будет двояким: и структурная, и семантическая, хотя бы потому, что второе невозможно без первого. Тема-сюжет — это некая «выжимка» (с неизбежной потерей частностей), но вбирающая информацию и интонационно-семантического, и структурного свойства[37].

Уточним еще раз: что общего у темы-сюжета с темой-тезисом? То, что обе они несут в себе, хоть и по-разному, главный смысл музыки. Что отличает их? То, что «сюжет» вбирает в себя широко понятое развитие (любого типа, даже с «нулевым» и, более того, «отрицательным» показателем), а не противостоит развитию как чему-то противоположному[38]. Но, поскольку категория *индивидуального* остается и в ведении «сюжетной темы», на нее распространяются те новации в выражении характерного, о которых уже шла речь. Таким образом, в результате выдвижения на первый план того или иного параметра могут различаться:

- временно́й сюжет (К. Штокхаузен, «Меры времени», 1955–1956, см. Главу 5), или уже — ритмический[39];
- пространственный сюжет (К. Штокхаузен, «Группы» для трех оркестров, 1955–1957, см. Главу 7);
- тембровый сюжет (Д. Лигети, «Атмосферы», 1961, см. Главу 8), в том числе — артикуляционный;
- фактурный сюжет (В. Екимовский, «Мандала» для девяти исполнителей, 1983)[40];
- стилевой сюжет (А. Пуссёр, «Фантастическая скачка Фауста», 1964–1965, — как стилевой пробег по эпохам; см. Главу 13);
- конструктивный сюжет (С. Губайдулина, Первый квартет, 1971[41]),

а отчасти и

- динамический (Э. Денисов, «Crescendo e diminuendo», 1965, см. Главу 20).

Та́к понятая тема лишена каких-либо структурных ограничений, она вплотную приближается к тому, что принято называть содержанием или смыслом музыки, и это заставляет нас обратиться к еще одному, тоже пограничному, понятию — *интонации*. И оно в современных — для всех категорий «сейсмических» — условиях не избежало определенных потрясений.

Вспомним, что такое *интонация* в традиционном понимании? С одной стороны, нечто непосредственно и ясно ощутимое: то, по чему мы отличаем музыку одной эпохи от другой, один стиль от другого и т. п. Именно интонация запечатлевает в себе словесно трудно формулируемый, но слухом мгновенно схватываемый «дух музыки». Но, помимо того, интонация

несет и более конкретную информацию, она граничит с семантикой, не зря же к самым ходовым принадлежат словоупотребления типа: «интонация вопроса», «лирическая интонация», «интонация lamento» и т. д. Однако если говорить собственно о «материальном качестве» интонации, то здесь ясности гораздо меньше.

В традиционном искусстве интонация связывается прежде всего с мелодической или, шире, высотной сферой — опять же, не случайно так часты выражения типа «секундовая интонация», «квартовая интонация» и т. д.[42]. В том же, преимущественно мелодическом, плане трактуют интонацию и некоторые современные авторы, например Э. Денисов. Именно звуковысотный, интервальный аспект он имеет в виду, говоря: «Интонационная осмысленность всего происходящего. Интонационная осмысленность каждого элемента (момента) ткани. Также — микроэлемента. Интервал — не "ход", а психологически осмысленная ячейка ткани. Каждый *интервал* должен *говорить* (т. е. быть наполненным информацией)»[43].

Но при всей важности мелодического начала, из этого не вытекает безразличие интонации к другим сторонам музыки, например к гармонии и тембру — даже в классико-романтическом искусстве. Тем более усугубляется ситуация с претендентами на интонационность в новейшей композиции, с ее достижением (многократно уже заявленного) равноправия едва ли не всех параметров музыкального языка. Ведь оно не просто декларируется, но доказывается «делом». Например, превращение некогда «вторичной» инструментовки в самоценную «тембрику» своим основанием имело, в частности, совсем иные «говорящие» возможности тембра в Новой музыке; а это и означает рост интонационного потенциала. И вполне закономерно, что находившийся в самой гуще музыкально-эволюционных процессов С. Слонимский еще 30 лет назад уверенно говорил о возрастающей роли *темброинтонации*[44].

Не менее реальна для «постстравинского» поколения и *ритмоинтонация*: «рваный» ритм («диссонанс ритма» — как в Фортепианной пьесе I Штокхаузена, 1952, см. пример 13 в Главе 10) обладает, без сомнения, иными интонационными токами, чем мягкий и ровный. Ощутима отчасти даже интонация в сфере динамики и артикуляции. Не кажется фикцией, например, «интонация сфорцандо» — оно и само по себе обладает определенным «интонационным тоном», не говоря уже о штрихах, скажем, на струнных инструментах (не случайно исключительно именами штрихов и способов звукоизвлечения назвала Губайдулина все 10 прелюдий для виолончели соло[45], 1974:

для интонации высказывания, для его сокровенного смысла они кажутся здесь всего важнее[46]).

Отыскать реальные «границы» интонации в Новейшей музыке трудно не только из-за расширения «параметровых регистров» ее обитания, но и по причине исчезновения иных, более четких, явлений, с которыми она так или иначе сопрягалась, — мотива и темы (в традиционном смысле, как основы развития). Занявший их место, функционально нейтральный и структурно неограниченный «материал» (так или иначе управляемый темой-сюжетом) не добавляет четкости и понятию интонации. Для пояснения их, материала и интонации, соотношения остается лишь возможность сравнения — вольного, но все же, думается, не произвольного: интонация представляется чем-то вроде «биоэнергии», излучение которой хоть и обусловлено напрямую физической материей, но уже не есть материя как таковая; это как бы ближайший к «материальной поверхности» слой содержания, где и осуществляется переход — через интонацию — от тверди материала к дуновениям смысла, от «вещественности» к духовности (в широком смысле слова); как нижние слои атмосферы, окутывая форму, интонация помогает воспарить от «дольного» к «горнему».

Определенно же сказать, где «начинается» и где «кончается» интонация, затруднительно. Ясно только, что это явление комплексное и как таковое находится под воздействием (косвенным) всего того, что влияет, так или иначе, и на материал. А прямое, организующее воздействие материал испытывает, как уже говорилось, со стороны техники композиции, которая, следовательно, небезразлична и для интонации. Некое, притом глубоко интимное, взаимодействие интонации и техники композиции не вызывает сомнения. Но механизм его не прост. Так, вполне возможна прямая зависимость, то есть полная разность интонации при разной технике (в веберновской додекафонии, например, и в сонорике Лигети). Но возможно и обратное: в иных случаях для слуха «очевидна» интонационная общность той же «свободной» сонорики и насквозь просчитанной сериальности (например, в «Lontano» Лигети и «Pianissimo» Шнитке, что не отрицает и сам автор[47]). Обусловлено это и тем, что само деление на техники не свободно от внутренних противоречий, о чем будет сказано далее.

Но до того как перейти к понятию техники композиции, подытожим сказанное о материи, материале, теме и интонации. Итак:

звуковая материя — это «докомпозиционный» запас из всего звучащего, звуки сами по себе, еще никак не организованные (потенциальный протоматериал);

протоматериал — это материя, организованная согласно «прекомпозиционным» нормам и «витающая» в сознании композитора еще до начала работы над конкретным сочинением (потенциальный музыкальный материал);

музыкальный материал — это материя конкретного сочинения, организованная средствами той или иной техники;

тема-тезис — это музыкальный материал в экспозиционной функции, концентрирующий в себе главнейший смысл музыки и подвергающийся развитию;

прототема (композиционная модель) — это внемузыкальный, интонационно и семантически абстрактный прототип темы-сюжета;

тема-сюжет — это общая структурно-смысловая траектория, по которой движется материал (можно сказать, генеральная идея формы-содержания);

интонация — это «первичное» смысловое излучение музыкального материала.

Теперь надлежит выяснить, что такое *техника композиции* и каковы ее отношения с материалом и через него — с формой.

Еще раз подчеркнем, что понятие техники композиции не только сложное, но и не однозначное. И прежде всего потому, что ныне принятое деление на техники не имеет единого критерия — разные ее виды нередко апеллируют к разным аспектам музыкального языка. Но об этом — чуть позже. А пока дадим самое общее определение понятия.

Техника композиции — это тот или иной метод организации (обращенный к разным аспектам сочинения), под действием которого звуковая материя оформляется в музыкальный материал, перемещаясь таким образом из сферы внехудожественного («сырой действительности») в художественную.

Известен ли феномен техники прошлым эпохам или это достояние только наших дней? Разумеется, техника композиции была всегда. Но прежде, во времена преобладания типизированного, и она была типизированной, а потому не нуждалась — как общепринятый тип — в специальном рассмотрении (а изучалась лишь в плане индивидуально-стилевого преломления у разных авторов, в разных жанрах и т. д.). Ныне же с умножением — в процессе все той же индивидуализации — всех составляющих музыкальной композиции подобное коснулось

и феномена техники, которая разделилась на многие виды. Но, как уже говорилось, виды нерядоположенные, исходящие в своем делении из разных признаков. Приведем основные современные техники композиции, распределив их на группы по преобладающим (хотя и разным) признакам.

Итак, существуют техники:

1) определяющие *звуковысотную организацию*:
   - новотональная,
   - техника центра,
   - модальная,
   - серийная;

2) определяющие *организацию в целом*:
   - сериальная,
   - формульная,
   - спектральная,
   - репетитивная;

3) определяющие *музыкальный материал* (отчасти и целое):
   - сонорика,
   - микрохроматика,
   - электронная музыка,
   - конкретная музыка,
   - коллаж и полистилистика,
   - мультимедия;

4) определяющая *тип изложения*, ткань:
   - пуантилизм;

5) определяющая *степень стабильности*:
   - алеаторика.

Но и сделанные посредством данной группировки уточнения далеко не исчерпывающие, а достаточно приблизительные. Потому что вынесенный в «групповой титул» признак не всегда единственный для нижеследующих техник, но лишь главенствующий. Например, специфика электронной музыки не только в звуках электронного происхождения, но и в особых методах обработки разных (в том числе природных) звучаний; а репетитивная техника отличается не только определенными методами развития, но и в значительной мере — материалом, и т. д. И, видимо, именно из-за отсутствия единого критерия разные техники в каких-то аспектах нередко пересекаются (при том, что сейчас речь не идет о «внешнем» смешении техник, также вполне возможном, см. Главу 19). Например, серийная композиция нередко обладает свойствами и сонорики, и пуантилизма, равно как алеаторика легко сочетается практически со всеми указанными техниками, и т. д.

Кроме того, приведенный перечень далеко не полон: в него не вошли многие «персональные» техники (например, ритмическая техника О. Мессиана или А. Виеру), не говоря уже о только нарождающихся, находящихся в «латентном» состоянии. Ведь создание (или стихийное рождение?) новых техник никак не произвольно. Как свидетельствует А. Шнитке, «все дело в том, что технология, внешний способ изложения мысли является лишь некоей конструкцией, сетью, которая помогает поймать замысел, неким вспомогательным инструментом, но не самим носителем замысла»; каждый автор «пытается прорваться к непосредственному выражению некоей слышимой им прамузыки, которая еще не уловлена. Это толкает композитора на поиски новой техники, потому что он хочет с ее помощью услышать то, что в нем звучит»[48]. И поиски эти продолжаются и будут продолжаться, покуда существует музыка, поскольку, как может судить из своего опыта Э. Денисов, «главная задача техники — дать свободу. Только такая техника помогает услышать неповторимое. Всякая остальная техника мешает этому»[49].

И все же, несмотря на разную «результативность» композиционных техник и тем более условность их систематики, на практике техника композиции того или иного рода имеет огромное, во многом определяющее значение как для музыкального материала (и связанной с ним интонации), так и для формы в целом (а значит, и для общего смысла музыки). Именно поэтому им будет уделено столько внимания в последующем изложении (см. Главы 10–19).

Значение материала (и сопричастных ему категорий) для музыкальной формы переоценить трудно. Не зря об их взаимосвязи говорит едва ли не каждый композитор, анализирующий процесс творчества[50]. По своей «материальной частью» музыкальная форма, конечно, не исчерпывается. И совершенно закономерно, что помимо материала как такового в композиции традиционно выделяются два аспекта: процессуальный и архитектонический (или, по асафьевской формулировке, форма как «процесс» и форма как «кристалл»). Их трактовка может быть неоднозначна, *но главнейший смысл все же незыблем*: любая музыкальная форма, реально существуя лишь в своем временно́м «развертывании» перед слушателем (то есть процессуально), имеет и обязательный «результирующий остаток», фиксируемый в сознании слушателя постфактум, как некая «постройка» с определенными свойствами (то есть архитектоника). Можно сказать, что в ве́дении процессуальности находится «как» — как делается форма, согласно каким закономерностям; а в ве́дении архитектоники — «что», то есть что

получилось в результате. И вот сравнение традиционных и новых форм в этих двух аспектах не менее рельефно, чем в «материальном плане», подтверждает нынешнюю возможность их глубинного, можно сказать *концептуального*, различия.

Начнем с самого принципиального, с того, чем и определяется *общая концепция формы*, а именно: как она *мыслится* — прежде всего в процессе создания, но вслед за тем и в процессе восприятия, — как она мыслится в аспекте соотношения мелкого и крупного? Нововременно́му формообразованию (классико-романтической традиции) известен лишь один подход: от наименьшего смыслового и конструктивного элемента — мотива, к все более крупным единствам — теме и далее, вплоть до формы целого. Этот путь знаком и привычен, он свыше трех столетий подтверждал свою правомерность и целесообразность. Но, как показала практика Новейшего времени, он *отнюдь не единственно возможный*.

Всего логически вообразимы четыре модели, и все они актуализировались в современном формотворчестве. Ныне равно приемлемы:

- движение от малого к крупному, от частного к общему, то есть *индуктивный* подход, соответственно — *индуктивная форма* (сокращенно — индукт-форма);
- движение от крупного к малому, от общего к частному, то есть *дедуктивный* подход, соответственно — *дедуктивная форма* (сокращенно — дедукт-форма)[51];
- видение формы лишь в малом плане — на уровне отдельных моментов, крупный план отсутствует, соответственно — *момент-форма*[52];
- видение формы лишь в крупном плане — на уровне общей концепции, малый план отсутствует, соответственно — *концепт-форма*[53].

Естественно, что общая концепция формы (в четырех названных разновидностях) напрямую связана по принципу взаимозависимости и с характером процессуальности, и с результатом-архитектоникой. Но вначале рассмотрим процессуальность и архитектонику в отвлечении от указанных концепционных «генотипов» и лишь затем — применительно к ним самим.

Прежде всего выделим основные для процессуальности показатели. Это (наименования условны): 1) характер становления формы, 2) векторность движения, 3) логика элементных отношений, 4) иерархия микро/макроуровней, 5) каузальность событий, 6) степень фиксации, 7) «финальность» формы, 8) параметровая процессуальность.

И сразу же, по мере рассмотрения названных показателей, будем соотносить их с архитектоническим результатом в соизмеримом аспекте.

1) *Становление формы*, то есть то, как она увеличивается в объеме, происходит разными путями. Оно осуществляется либо в виде непрерывного «течения», при котором форма *продлевается* как нечто цельное, без «разрывов»; либо как *сложение, составление* целого из отдельных, относительно завершенных «секций». Но и в обоих указанных типах становления есть свои тонкости.

Так, плавное *продление* при всей своей непрерывности может постепенно привести к возникновению нового качества, и тогда становление формы подобно органическому *росту*. Именно такой рост был характерен для классического формообразования, и он встречается также, хотя значительно реже, в Новейшей музыке.

Однако возможно продление и иного рода: не менее связное и столь же текучее, оно крайне постепенно и незаметно меняет заданное качество — настолько, что субъективно оно представляется постоянным, и тогда становление формы напоминает, скорее, *развертывание*. Знакомое прежде всего по барокко, развертывание хорошо прижилось и в наши дни.

Своеобразным ответвлением принципа развертывания можно считать особенно последовательное *пребывание* в изначально заданном состоянии, фактически без какого-либо качественного движения — его европейская профессиональная музыка освоила только в Новейшее время (отчасти под воздействием внеевропейских культур).

Какой материал совместим с продлением на основе роста, развертывания или пребывания? Достаточно разный. Налагающий немало ограничений «рост» (для него, например, жизненно необходим микроуровень, некий внятный, обладающий определенным потенциалом «первоэлемент») склонен к относительно традиционному материалу хотя бы с признаками традиционной «мотивики», поэтому для него предпочтительны высотно ориентированные новотональная, новомодальная и серийная техники (как во многих «мелодических» в своей основе сочинениях Э. Денисова, в частности, в первой из Трех пьес для фортепиано в четыре руки, 1967, которая будет рассмотрена далее, или также во многих сочинениях Б. Тищенко, в частности, в финале Четвертой фортепианной сонаты, 1972).

Более универсальное «развертывание», осуществимое и вне традиционно-мотивного членения, совместимо в материальном плане (помимо той же серийности и модальности) и с

пуантилизмом, и с сонорикой в некоторых ее проявлениях, и с минимализмом (в том числе в условиях репетитивной техники, подтверждением чему может служить «Музыка для большого ансамбля» — «Music for a large Ensemble» С. Райха, 1978, равно как многие другие репетитивно-минималистские творения).

«Пребывание» (если и содержащее движение, то лишь «на месте»), в общем, не очень требовательно к материалу, хотя его природе, скорее, отвечает некая «вязкая нерасчленимость», прежде всего сонорного плана (именно эффект пребывания свойствен почти всем, отдельно взятым, секциям «Атмосфер» Д. Лигети, 1961, см. в Главе 8). Впрочем, перебирать — внешне безрезультатно, как четки, можно и вполне отделенные друг от друга мотивы-бусинки, как то происходит в четвертой пьесе минималистского — из стилевой категории «tintinnabuli», по авторскому определению, — цикла «Modus» А. Пярта, 1977: вся она представляет «связку» из 24 проведений, разделенных долгими паузами, четырехзучия *a–b–c–e*, где лишь переставляются в определенном порядке звуки и меняется регистр одного из них.

В свою очередь, *сложение* раздельного также протекает не одинаково — в зависимости и от характера «слагаемых», и от метода их соотнесения. Конечно, немаловажно, что́ складывается: *однородные* составляющие либо *разнородные* — вплоть до максимально контрастных. Но не только это существенно. Другая сторона проблемы: как происходит сложение? В одних случаях это простое *соположение* элементов (вроде составленных в ряд кубиков или «стройдеталей» иной конфигурации), которые так и остаются каждый сам по себе (например, внутренне порознь существуют различно окрашенные эпизоды известной сонорной пьесы Лигети «Lontano»). В других случаях это столкновение, которое именно благодаря своей резкости приводит к реальному *соединению* элементов в некое целое — пусть и мозаичное, пестрое, а то и клочковатое (здесь уже, если продолжить сравнение, речь идет не о кубиках, а о сборке более сложного «конструктора», допускающего крепление деталей).

Последнее особенно типично для метода *монтажа*. Рожденный, казалось бы, в недрах кинематографии, монтаж (если отвлечься от действительно «киношного» термина) оказался явлением гораздо более универсальным. По существу он отражает специфику современного мировидения (или какую-то, немаловажную, его черту) и в качестве такового проявляет себя в разных областях — не только в искусстве, но и в литературе, вообще в способе мыслить. Прочно и уже довольно дав-

но закрепился монтаж в музыке — как в самой творческой практике, так и в теоретической ее интерпретации[54].

Монтаж предполагает резкое, а то и намеренно грубое, подчас внешне немотивированное, сцепление разнородных (в том числе полистилевых) и обычно не слишком протяженных элементов, которые либо плотно прилегают друг к другу, как бы «склеиваются», либо даже «наплывают» один на другой, а иногда и «врезаются» друг в друга. Известный не только по музыке Дебюсси, но и Стравинского, Хиндемита и прочих авторов первой половины XX века, монтаж получал с приближением к нашим дням все большее распространение (Шнитке сам подчеркивал монтажный подход в Скерцо из своей Первой симфонии, 1972[55]; см. также в Главе 19 анализ финала под названием «Контрасты» из Второго фортепианного концерта Щедрина, 1966, где, несмотря на традиционный «рондовидный остов» формы, в основном действует именно монтажный принцип).

Вообще увеличение формы путем составления (того или иного рода) стало одним из самых употребительных в последние десятилетия. Вероятно, и потому, что такой подход совместим практически с любой техникой и, соответственно, с любым материалом (менее других склонна к элементарно-составному принципу лишь серийность с ее тенденцией к органическому росту). Минималистски-модальные фигуры А. Пярта, электронно-сонорные «экзерсисы» Я. Ксенакиса («Voyage absolu des Unari vers Andromède» — «Идеальное путешествие Унари к Андромеде», 1989), птичьи посвисты у О. Мессиана («Каталог птиц» для фортепиано, 1956–1959), коллажные лоскутки у Р. Щедрина («Мозаика» из «Полифонической тетради», 1972), сериальные «группы» К. Штокхаузена (Фортепианная пьеса I, 1952–1953) – все они легко поддаются «составному формованию», так или иначе трактуемому.

Естественно, что разные методы становления формы оставляют разный отпечаток на ее архитектоническом профиле: «застывая», тот или иной процесс становления отливается в соответствующей форме. При непрерывном *продлении* путем роста, развертывания или пребывания форма и по архитектонике оказывается *континуальной* (на всем своем протяжении, как в «Pianissimo» Шнитке, или в масштабе более или менее значительного раздела, как в «Lontano» или «Атмосферах» Лигети). И напротив: при *сложении* того или иного рода и архитектонически форма *аддитивная*, составная — *гомогенная*, однородная (как в четвертой пьесе из цикла «Modus» Пярта) или *гетерогенная*, разнородная (как в № 9, «Взгляд времени»,

из «Двадцати взглядов на младенца Иисуса» О. Мессиана, 1944, см. пример 2 в Главе 11). Суть последней — при комбинации не слишком больших фрагментов — хорошо отражает первоначально метафорическое определение *мозаика*: его можно встретить и на титулах сочинений[56], и в научной литературе, едва ли не в терминологическом значении[57].

2) *Векторность*, как следующий важный показатель процессуальности формы, характеризует ее по наличию или отсутствию *цели* движения. В этом плане оно бывает *направленным* или *ненаправленным*.

Но что такое направленное? Музыкально-художественный смысл этого понятия не равнозначен обыденному. Так, само по себе движение в музыке — пусть и четко направленное вверх или вниз, имеющее последовательное ускорение или, наоборот, замедление, — еще вовсе не гарантирует направленного становления формы. В приложении к форме направленность выражается в движении к *иному*, она несовместима с принципиальным постоянством, в чем бы оно ни проявлялось. Упомянутое постоянное движение в одном направлении дает эффект стабильности, равно как и постоянное изменение скорости. Это движение в никуда, по шкале, которая не имеет предела. И значит, это движение не имеет *достижимой* цели. Направленность обязательно предполагает момент преобразования, а оно, в свою очередь, требует дозированного (в разных условиях — по-разному) сочетания постоянного и переменного, неизменного и меняющегося. Именно сочетания, потому что, скажем, непрерывное обновление опять-таки есть выражение (только с противоположным знаком) того же постоянства.

Направленность составляла атрибут всего тонального формообразования (всегда устремленного, упрощенно говоря, к так или иначе понятой кульминации), но это не означает ее полного устранения с концом тональной гегемонии. Эффект направленности достижим в разных условиях и в разных сферах, например ритмической (в последней из Трех пьес для фортепиано в 4 руки Э. Денисова, 1967, смысловой вектор формы составляет, по авторской характеристике, движение от ритмической регулярности к ее отрицанию, в процессе которого «конструктивные и деструктивные функции ритма вступают в диалектическое взаимодействие»[58]), стилевой (у того же автора — целенаправленные стилевые преобразования в Вариациях на тему Гайдна «Смерть — это долгий сон» для виолончели с оркестром, 1982) и др. Более того, пожалуй, лишь теперь, когда «ареал» направленной процессуальности объективно сузился,

она может быть прочувствована и оценена в полной мере — лишь теперь, когда наряду с направленной все чаще встречается процессуальность ненаправленная.

Поначалу, скорее, случайное, не преднамеренное — побочный результат (если не сказать, издержки) новых техник, — подобное движение «без цели» постепенно становилось эстетически желанным и планируемым. Оно осуществимо в разных условиях, как «материально-простейших» — заданных репетитивной техникой или «наивной» модальностью, так и сложнейших — сериальных, «стохастических» и т. д. Но вне зависимости от того оно сообщает форме единое архитектоническое качество. Если направленное движение оборачивается *динамикой* формы, то ненаправленное, напротив, — *статикой*. Важнейшие показатели формы — динамика и статика — требуют более подробного рассмотрения.

Прежде всего надо уяснить, что динамика как исторически локальное свойство музыкальной формы не связана ни с динамикой в смысле громкости, ни с динамикой, обусловленной характером движения (быстро — медленно) или типом образности. В обсуждаемом обобщенном смысле *все* тональные формы классико-романтической традиции динамичны — идет ли музыка в быстром темпе или в медленном, принадлежит ли действенной драматической сфере или созерцательной лирической (например, в этом смысле принципиально динамичны все части «Патетической» сонаты Бетховена, включая Adagio cantabile)[59].

Основой динамики, как уже говорилось, являются направленные изменения. Направленные (то есть закономерные, поддающиеся интуитивному обобщению) изменения вызывают в слушателе чувство ожидания: распространяя свойства уже прозвучавшего материала на последующее, слушатель предугадывает (экстраполирует) это последующее — и «чем сильнее и яснее выражены обобщаемые различия, тем интенсивнее вырастающие на основе этого обобщения ожидания и тем острее ощущение динамики»[60]. Подобное «слуховое предчувствие» на основе направленных изменений распространяется на разные аспекты музыки — как высотный («тяготения»), так и временной (механизм «квадратности» при регулярной метрике).

Из сказанного о динамике нетрудно вывести соответствующие основания статики: они те же, но с противоположным знаком. Статика есть результат ненаправленных изменений и, следовательно, отсутствия (или слабо выраженного) ожидания.

В динамике и статике отражаются разные типы миро- и, значит, время-ощущения. «Динамичное время» (то есть «бы-

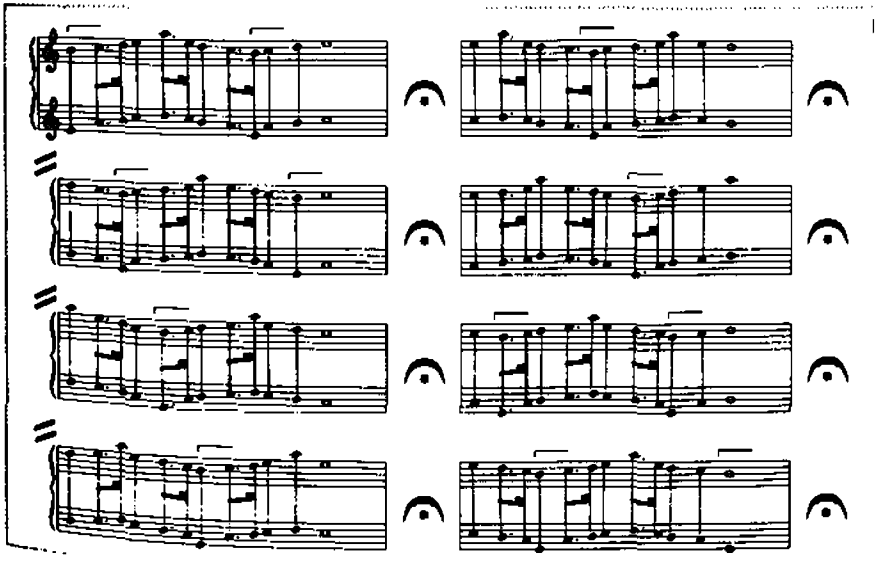
строе», наполненное событиями) есть принадлежность нововрéменнóго европейского мироощущения, при котором человеку свойственно не только осознавать будущее, но и стремиться к нему, более того — активно созидать. Настоящее при таком взгляде на мир имеет ценность лишь как трамплин для последующего: «дальше, выше, больше» — в этом суть «человека деятельного». И в этом же сущность динамического формообразования, в основе которого все тот же «закон превышения» — упрощенно говоря, «чем дальше — тем интереснее».

«Статичное время» (то есть «медленное», бессобытийное) также известно человечеству, но иных эпох и особенно иных, внеевропейских культур. Не устремленность в будущее (которое не осознается и, значит, отсутствует), а растворение в настоящем, самоценность каждого данного момента и, как результат, его «продление» (вплоть до приобщения «к вечности») суть свойства «человека созерцающего»[61]. И они же переносятся на статическое формообразование, которым, соответственно, руководит «закон погружения» — упрощенно, «чем дольше — тем интереснее».

Апофеоз динамических форм являла собой эпоха классицизма; хоть и с очевидным снижением уровня, но динамика не покидала музыкальную форму и позже. Тем не менее уже с начала прошлого века в музыке все чаще стали обнаруживаться элементы статики (столь хорошо известной традиционным внеевропейским культурам). Во второй же половине XX века феномен статического если не количественно, то качественно (что принципиально важно) уравнялся в правах с некогда единственной — динамической — концепцией формы.

Размышляя о музыкальном времени, недвусмысленно заявляет о ценности статического П. Булез: «Наша музыка активна <...> Она устремлена от начала к концу, и *маршрут* ее, пожалуй, значит для нее больше, чем материал, который она использует». «Мне кажется, здесь упущена одна очень важная вещь: музыкальный материал, музыкальный предмет *имеет сам что сказать нам* <...> Возможно другое отношение к музыкальному предмету — его *созерцание*. Вслушиваться в звуки, слышать внутреннюю жизнь звуков, видеть, как они растут, трансформируются, могут даже умирать <...> То, что меня интересует больше всего, — это замена активности созерцанием»[62]. Уточняя, «в каком смысле структура может быть названа статической», Булез также подчеркивает фактор постоянства — статическая «в том смысле, что она представляет, говоря статистически, одно и то же качество и количество событий в процессе их разворачивания»[63]. А это условие, оче-

видно, выполнимо при самом разном материале и при разной технике — серийной и сериальной, сонорной и алеаторной, модальной и даже, при желании, тональной.

Можно сказать, идеальную «мини-модель» абсолютно и принципиально не направленного движения и, как результат, статической формы являет собой вторая пьеса из уже упоминавшегося цикла А. Пярта «Modus». Последовательно выдержанная средневековая техника изоритмии с ее автономией высотного и ритмического параметров (возрожденной к новой жизни вторым авангардом) обеспечивает, казалось бы, четкое поступательное движение; но это движение — по кругу: последовательное смещение ритмического ряда (talea) относительно высотного (color), будучи основанием переритмизации стабильной мелодической линии (здесь — в пределах эолийского пентахорда), должно привести, рано или поздно, к исходному соотношению. Правда, автор искусно отстраняет этот момент путем переменности числа элементов высотного ряда (при ритмическом ряде из 12 элементов высотный включает 8 или 9). В результате возвращение к исходному соотношению color — talea отодвигается за пределы пьесы, но это по существу дела не меняет: форма все равно имманентно принадлежит «циклическому движению», которое есть знак принципиальной неподвижности.

1. А. Пярт
«Modus»

Динамика и статика находят поддержку со стороны еще некоторых аспектов формы, тесно взаимосвязанных; среди них — те или иные отношения на уровне элементов.

3) *Логика элементных отношений* допускает лишь две возможности, но принципиальные для музыкальной процессуальности — отношения элементов формы либо *функциональные*, либо *афункциональные*. Что это значит? Функциональность предполагает наделение неких элементов (неважно каких — звуков, созвучий, как это было показано в Главе 6, или разделов формы) определенным значением, ролью в целостной системе. Но то или иное значение выявляется лишь при наличии *иного* — ведь именно путем сравнения устанавливается качество первоначального. И напротив, при отсутствии иного, то есть при полном логическом тождестве элементов, их персональное качество не выражено и функциональные отношения не складываются.

Каков процесс — таков результат. Функциональная процессуальность в плане архитектоники дает *функционально дифференцированную* форму, тогда как афункциональная, соответственно, — *индифферентную*. Традиционное тональное формообразование немыслимо вне функциональности (главная тема, ход, побочная, разработка — поистине, гимн ей во славу), функциональность — это еще одна ипостась динамического принципа с его отрицанием неизменного. И напротив, функционально индифферентная форма есть коррелят статического. Функционально совершенно тождественны звенья рассмотренной изоритмической миниатюры Пярта, «функциональную равнину» представляют и «Контрапункты» для 10 инструментов К. Штокхаузена (1952–1953), которые, по словам композитора, «появились из представления о том, что многообразные звуковые миры с отдельными звуками и временными отношениями должны быть освобождены от контраста, они должны быть доведены до состояния, в котором остаются только единство и неизменность»[64].

Однако на уровне материала подобной однозначной зависимости нет — как нет практически такой техники, которая априори устанавливала бы тот или иной тип отношений, делала бы форму функционально рельефной или нейтральной сама по себе. Тем не менее определенная предрасположенность все же имеется — постольку, поскольку благоприятствует функциональности все то, что и само по себе, хотя бы потенциально, иерархично и не ограничивается каким-либо одним уровнем отношений. Такова, скажем, серийная техника, которая располагает уровнями ряда, его сегментов, сцепления рядов. Напротив, сонорная

композиция, можно сказать, одномерна: ее принципиально неделимые, «неизмеряемо-безразмерные» звучности существуют — каждая как самодостаточная данность, не склонная к соотнесению с чем-то иным. И все же абстрактная предрасположенность далеко не всегда оказывается востребованной. Например, рудименты (и более чем рудименты) тональности в репетитивной технике вполне уживаются с полным «функциональным штилем», о чем будет сказано далее (в Главе 15).

Но у проблемы функциональности (кроме самого наличия или отсутствия таковой) есть еще одна сторона — ее несводимость к традиционным типам. Как пишет Лигети, «изменился <...> характер функции внутри формы-структуры — она уже <...> свободна и относительна <...> Местоположение звена формы в рамках целого еще не определяет его функцию, и наоборот, функция не связана ни с каким определенным местом: функциональные типы *артикулируют* форму и *создают* связи, но форма целого чаще всего сама по себе не имеет направленности и не развивается, а отдельные моменты в ее границах принципиально взаимозаменимы и по своей функции, и по месту расположения»[65]. Подобная взаимозаменимость проявляется по-разному.

4) *Иерархия микро/макроуровней* — это, по сути, еще одно отражение функционального состояния формы. Иерархия означает соподчинение, и если оно имеется, значит, происходящее на низшем и высшем уровнях формы не идентично, значит, некий «малый кусочек» музыки отличается от «большого куска» не просто длительностью, но информативностью: высшее превосходит нижестоящих не только по размеру, но и по смыслу; таким образом, *часть не равна целому*. Такое положение, незыблемое для классического формообразования, до последнего времени даже не обсуждалось, поскольку представлялось единственно возможным. Но функциональное нивелирование означает нивелирование во всем, в том числе и в отношениях микро/макроуровней; в подобной ситуации они просто исчезают, сведенные к некоему «уровню вообще» (что и равнозначно отсутствию всяких уровней). Из этого следует, что *протяженность становится безразличной* — каждый микромомент уже содержит практически то же, что и любое возможное «макро».

К. Штокхаузен связывает подобное положение с тотальной организованностью в условиях пуантилизма. Его аргументы таковы: «Приближение к совершенству организации подразумевает постоянное присутствие единого <...> Только постоянное присутствие насквозь организованной музыки, ко-

торая не содержит никакого "развития", – только оно одно может вызывать состояние медитативного слушания: пребывания в музыке, которому не нужно предыдущее и последующее для того, чтобы воспринимать единичное (отдельный звук). Следовательно, единичное уже несет в себе все организационные критерии, свойственные целому сочинению»[66]. Среди собственных сочинений, отвечающих указанному качеству, Штокхаузен называет сериальные композиции: «Пункты» для оркестра, 1952–1962, упоминавшиеся «Контрапункты» и др. Но принципиально то же может быть свойственно музыке совершенно иной ориентации, прежде всего репетитивно-минималистской (из уже фигурировавших в данной главе примеров сошлемся еще раз на «Музыку для большого ансамбля» С. Райха, многие другие примеры см. в Главе 15). И каков бы ни был музыкальный материал, равенство микро- и макроуровней влечет за собой очередную проблему новой формы: «что за чем и почему».

5) *Каузальность событий* – это еще один аспект, который не нуждался в рассмотрении (ввиду своей обязательности) применительно к традиционной форме, но который ныне стал весьма актуальным. Именно *причинно-следственная связь* происходящего – когда она имеется – обусловливает закономерный, то есть *детерминированный*, результат, и такова классическая форма. Логическое выведение последующего из предыдущего на основе все той же функциональной иерархии (в классической музыке к тому же типизированной) делает подобную форму предсказуемой и потому понятной (в смысле – воспринимаемой). Напротив, «всеобщее равенство» снимает возможность логического выведения закономерного следствия и оставляет место лишь для простой, беспричинной «очередности». В результате форма лишается «перспективы»: за ежесекундным «сейчас» не просматривается никакое «потом»; а когда оно все же наступает, то выглядит «случайным», неаргументированным – что и означает *индетерминизм* целого. Именно это характерно для алеаторных «мобилей», где стабильные структуры (а заодно и страницы, на которых представлены) свободно перетасовываются исполнителем (см. образцы К. Штокхаузена, К. Сероцкого, Э. Денисова и др. в Главе 12).

И все-таки названные свойства нельзя связать с какой-то одной техникой или одним типом материала, хотя определенная предрасположенность к детерминированному или индетерминированному результату определенно имеется. В этом отношении взаимосвязь очевидна. Цепочка: динамика – функциональная дифференциация – неравнозначность микро/мак-

роуровней объективно ведет к детерминированному результату, и наоборот, статика — функциональная индифферентность — равенство микро/макроуровней «обручены» с индетерминизмом (соответственно, указанные ранее примеры по тому или иному поводу сохраняют свою актуальность и здесь[67]). И продолжим, без промедления, отслеживать уже ясно обозначившиеся основные тенденции формования. Для них не безразличен еще один аспект, который уже и «внешне» отражает ту или иную степень предопределенности.

6) *Фиксация происходящего* теперь возможна не только *полная* (или относительно полная), как в классико-романтическую эпоху и в первой половине XX века, но и *частичная*, что вызвало из небытия новую — впрочем, более по названию, чем по существу (если не забывать о далеком прошлом) — технику алеаторики. Как следствие, помимо привычной, полностью *стабильной* формы, появились формы в той или иной мере *мобильные* (подробнее о них см. в Главе 12). Последнее, особенно при высоком показателе мобильности, может серьезно сказаться, как уже говорилось, на общей закономерности течения формы. И особенно это ощутимо «по краям», то есть в том, как форма начинается и как она заканчивается.

7) *Финальность*, то есть показатель завершенности (с любым знаком — плюс или минус), подразумевает, подчеркнем это, не только как заканчивается форма, но и как она начинается — ведь широко понятая закономерность (или ее отсутствие) подчиняет себе весь процесс. Подтверждение тому — традиционная форма: она закономерно начинается — а не механически «включается» или чисто физически «открывается» слуху; и она так же закономерно завершается — а не «выключается», и не «обрывается», и не «уходит из поля зрения» (точнее, слышания); в ее основе *конечная* процессуальность и как выражение этой конечности — *закрытая* форма. На противоположном полюсе находится процессуальность *бесконечная* (принципиально, разумеется, а не на практике) и ее отражение — *открытая* форма, с произвольным (психологически) началом и концом, с произвольной (по впечатлению) продолжительностью; форма, которая именно «прекращается» (как говорит о Скерцо из своей Первой симфонии А. Шнитке[68]).

Причем идут к этому композиторы совершенно сознательно. И хотя реальная (а не теоретическая) возможность открытой формы оспаривается (см. Главу 12), принципиальная бесконечность входит в намерения многих авторов, в желаемый для них результат. Особенно привержены ей минималисты: но и сонорная техника нередко склоняет к тому же, да и не

только сонорная. Сравним два высказывания (на самом деле их, похожих, гораздо больше). «Минималист» Ф. Ржевски: «Это сочинение [«Дорога» — «The Road», 1995–1998] не имеет ни начала, ни конца, оно — часть чего-то, что началось уже давно и будет еще долго продолжаться — просто отрывок жизни»[69]. Буквально то же говорит и «сонорист» Д. Лигети: «Музыка [таких сочинений, как «Lontano», «Атмосферы», «Видения», Виолончельный концерт, но прежде всего, подчеркивает композитор, — «Kyrie» из Реквиема] создает такое чувство, словно струится непрерывный поток, у нее как бы нет ни начала, ни конца; по сути дела, мы слышим отрывок из того, что уже давно началось и все будет и будет звучать»[70]. И это совпадение не случайно. В нем — отражение нового восприятия не только отдельного «опуса», который перестает быть «отдельным» и, значит, «опусом» (см. примеры разнообразных «мобилей» в Главе 12), но и себя как творца, который тоже включен в некое непрерывное и нескончаемое творчество-творение[71].

Помимо рассмотренных и тесно взаимосвязанных общим «функциональным основанием» аспектов формы, есть еще один, стоящий особняком.

В) *Параметровая процессуальность* — это та характеристика, которую дополнительно требует форма в Новейшей музыке. Традиционная *монопараметровая* процессуальность являла собой некую «ассоциацию», в которой все стороны музыки — высота, ритм, тембр были нераздельны в том смысле, что подчинялись некоей общей, направляющей единое течение «событий» закономерности. Результатом была соответствующая *моноформа*, где совместное действие всех составляющих музыкального языка делало ее особенно рельефной. Новая *полипараметровая* процессуальность (или многопараметровая, как часто говорят) означает «расслоение» формы на «разные планы», ее единовременное существование как бы в разных ипостасях — высотной, ритмической, динамической и т. д., со своим, независимым течением «событий». В результате подобной диссоциации параметров некогда единая моноформа превращается в *полиформу*. Пример элементарной полиформы с разделенными высотным и временным руслами представляет рассмотренная ранее вторая пьеса А. Пярта из цикла «Modus». Однако чаще полиформа бывает результатом применения сложнейших сериальной и постсериальных техник (см. в Главе 10 анализ III части Вариаций ор. 27 Веберна и Фортепианной пьесы I Штокхаузена), и в таком воплощении она требует особого навыка единовременно-разноплановое мышления не только от композитора, но и от слушателя.

Подводя итог сказанному, сведем рассмотренные показатели процессуальности и архитектоники формы — как первопричину и результат — в единую таблицу:

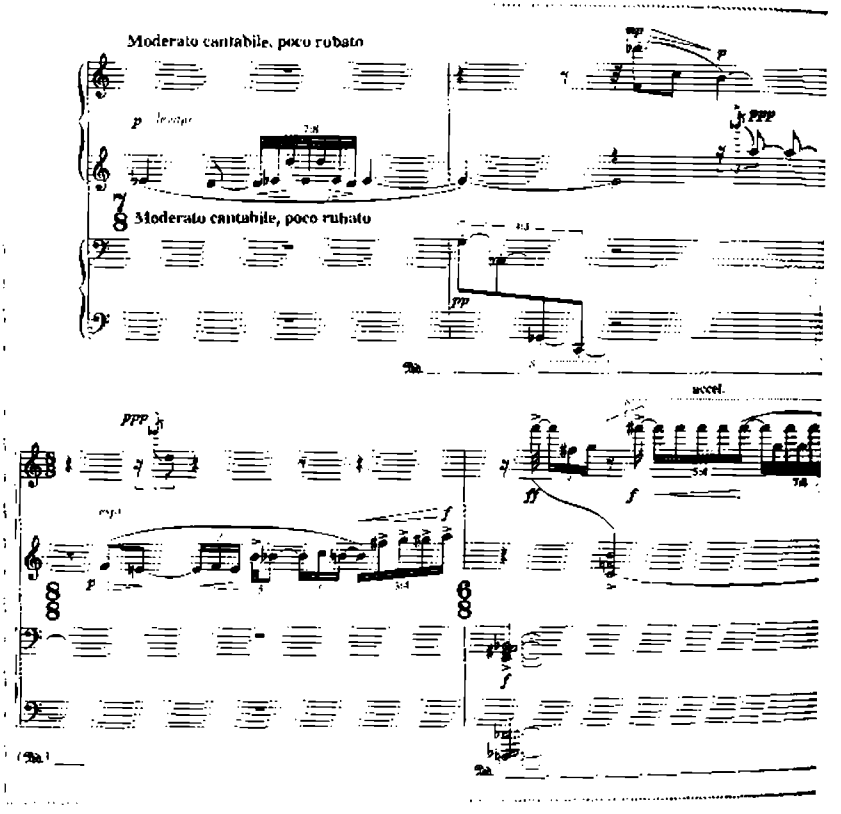
Таблица 1

Процессуальность	Архитектоника
Становление целого: а) путем продления — на основе «роста», «развертывания» или «пребывания» б) путем сложения и монтажа — контрастного или однородного.	Форма: а) континуальная, б) аддигивная — гомогенная или гетерогенная.
Векторность движения: а) направленное, б) ненаправленное.	Форма: а) динамическая, б) статическая.
Логика элементных отношений: а) функциональная, б) афункциональная.	Форма: а) функционально дифференцированная, б) функционально индифферентная.
Иерархия микро/макроуровней: а) присутствует, б) отсутствует.	Форма: а) в своей части не равна целому, б) в любой своей части равна целому.
Каузальность событий: а) присутствует, б) отсутствует.	Форма: а) детерминированная, б) индетерминированная.
Фиксация происходящего: а) полная, б) частичная.	Форма: а) стабильная, б) мобильная.
«Финальность» процесса: а) конечность, б) бесконечность (потенциальная).	Форма: а) закрытая, б) открытая.
Параметровая процессуальность: а) монопараметровая, б) полипараметровая.	Форма: а) моноформа, б) полиформа.

Теперь вновь вернемся к обозначенным ранее четырем видам формы в плане общей концепции и рассмотрим их с учетом заявленных процессуальных и архитектонических характеристик.

Индуктивная форма, напомним, предполагает движение от малого к крупному, и такова традиционная тональная форма с ее движением от мотива к целому. Она сохраняет в себе и прочие качества привычной концепции: материал с доминированием звуковысотного начала (мотивно-мелодический по преимуществу); процессуальность, определяемую более всего идеей роста (направленную, функционально выраженную, с нетождественными микро/макроуровнями, с причинно-следственной зависимостью, по преимуществу фиксированную, с «конечной» ориентацией и монопараметровой событийностью); а отсюда — и соответствующую архитектони-

ку. Обновление подобных форм осуществляется путем использования новых техник, притом тех, что наиболее расположены к подобному традиционному рельефу. Уже говорилось, что одно из первых мест в этом плане принадлежит серийной технике. Рассмотрим в качестве примера индуктивного подхода к форме первую из Трех пьес для фортепиано в 4 руки Э. Денисова (1967)[72].



2. Э. Денисов
Три пьесы для фортепиано в 4 руки, № 1

Написанная в свободно трактованной серийной технике, она вполне отвечает принципиальной для композитора идее роста. «Музыкальная материя должна развиваться и изменяться столь же естественно, как и любой живой организм, а в живом организме мельчайшие изменения происходят незаметно и непрерывно. Это — внутренние изменения, составляющие суть всего живого», – фиксирует композитор в записной книжке важную для него мысль[73]. И именно такие процессы определяют естественно «растущую» форму пьесы. В ее основу

композитор сознательно положил мелодический материал[74], и его источник — серия. Переполненная полутонами, она определяет двуликую «главную интонацию»: «вокально»-прочувствованное малосекундовое lamento и его «инструментальный» антипод — трепещущую, почти как в тремоло, большую септиму. На их причудливое двуединство следует квазиобертоновый отзвук[75], и вместе это составляет вполне традиционную начальную мотивную группу, из которой и вырастает все последующее[76]. Наличие именно роста, с его стремлением к иному, бесспорно: в какой-то момент он приводит к настоящему взрыву (т. 18–21), что особенно впечатляет в соседстве с постепенно оживляющимися, но всегда нежными и певучими, мелодическими сплетениями (знаменитая денисовская «вязь»)[77].

Так что же, традиционная форма? По общей концепции — да, несомненно. Но не по выполнению. И прежде всего потому, что здесь не классически «мягкое», эластичное время[78]. Отражением чего оказывается смягченная функциональность: хоть ясно, что интенсивность развития плавно увеличивается (вплоть до главной кульминации), однозначного противопоставления экспонирования и развития нет, как нет и явной репризы — возврат к исходному состоянию происходит очень постепенно, так что и вся форма, кроме «выдающегося» во всех отношениях центрального «островка» (или вулкана?), оказывается безгранично-текучей (за исключением закономерных, как это всегда бывает при росте, начала и конца)[79].

Дедуктивная форма предполагает противоположный подход — от общего к мелкому. Исходным оказывается взгляд на форму как бы издалека или сверху, когда ее общие очертания просматриваются, но детали неразличимы (да и несущественны). Такое видение композиции отнюдь не умозрительно, оно подтверждается разными авторами; но особенно четко подобную позицию сформулировал К. Пендерецкий: «Вначале я ищу форму, которая выкристаллизовывается постепенно <...> Я начинаю создавать произведение, прежде всего симфоническое, с того, что делаю набросок целого, создаю архитектоническую форму. Никаких деталей — они приходят позже и не слишком интересуют меня <...> Когда такой набросок есть — а он обладает для меня графической логикой, — только тогда начинаю сочинять музыку, ищу подходящие звучания»[80].

О том, каким открытием было для него подобное движение от общего, говорит Я. Ксенакис: «Ведь меня учили, что в музыке все начинается с детали. От мотива или темы, которые, развиваясь по каким-то правилам, создают целое... Идти от "общего" в музыке — значит идти от формы, мыслить формой в

себе. Это нелегко, ведь когда нет составных элементов, нельзя строить целое. Если не хочешь использовать мотивы, темы, мелодии, надо их чем-то заменить. Таким элементом, "заменителем" у меня выступает "звуковая масса". Она выполняет основную роль в построении формы и ее перемещении во временно́е пространство»[81].

К. Штокхаузен связывает такой подход с предельной организованностью, в частности (применительно к своей музыке), материала пуантилистического толка. «Тотальное представление <...> обусловливает возможность выведения единичного из целого. В тотальном порядке все единицы равноправны», — пишет он. И далее: «Организующий дух распространяется на отдельный звук, то есть он подчиняет звуки единому целостному представлению, так как звуки выводятся из идеи. Таким образом, звуки в "тотальной" музыке существуют как необходимое следствие имманентного принципа организации, который вытекает из идеи»[82]. Помимо ранее упоминавшихся пуантилистических произведений Штокхаузена этому принципу отвечает открывающая сериальный период его творчества «Перекрестная игра» («Kreuzspiel» для ансамбля инструментов, 1951).

Но как бы ни был организован материал дедуктивной формы, очевидно, что всего более отвечает ее природе тот, где «единицы» второстепенны, где они суть не первопричина, а следствие — то есть, прежде всего, сонорный[83]. И в принципе дела уже не меняет, будет ли это свободно организованная сонорика (как в тех же «Атмосферах» Лигети), или сонорика на сериальной основе (как в «Pianissimo» Шнитке), или сонорика электронного происхождения (как в Электронном этюде II Штокхаузена), или даже «полистилевая» (как в *I части* «Серенады» для ансамбля инструментов Шнитке), а то и с использованием «конкретных» звуков (как в «Пении птиц» Денисова).

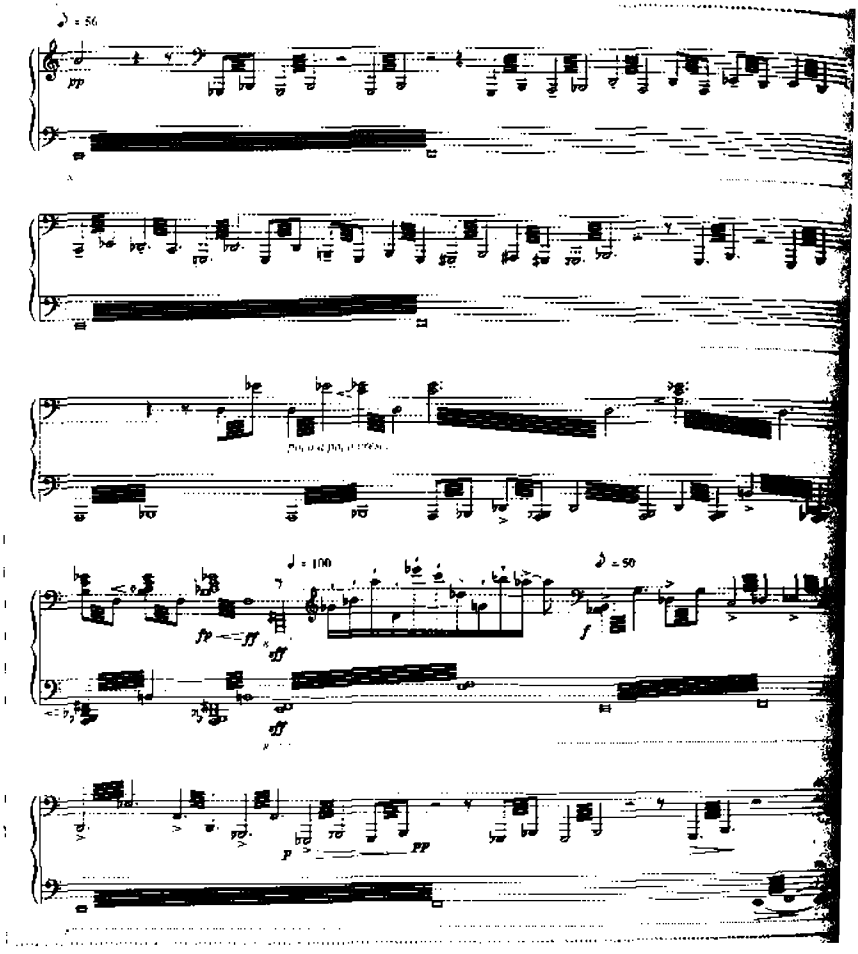
Например, Ксенакис в связи со своими «стохастическими» композициями прямо заявляет о том, что место прежних отдельных звуков в качестве элементарных единиц у него занимают целые «звуковые облака»[84]; а описывая процесс «изготовления», как он говорит, стохастического произведения, выстраивает цепочку действий, где работа над микрокомпозицией находится лишь на четвертом месте: после «исходных интуиций», выбора типа материи (электронной, шумовой, традиционно-инструментальной...) и определения основных законов макрокомпозиции (установление «общего логического остова») — *что и обусловливает* в определенной мере проработку на микроуровне[85].

Каким «эхом» отдается обозначенный подход в процессуально-архитектонических аспектах формы (обозначенных ранее)? Безусловно ясно, что он категорически не совместим с идеей «роста», а соответственно, и с *темой-тезисом*. Отказ от мелкого с его закономерным превращением в крупное склоняет более всего к процессуальности типа «пребывания» или в крайнем случае «развертывания» (а на уровне целого также к любым «составным» процедурам).

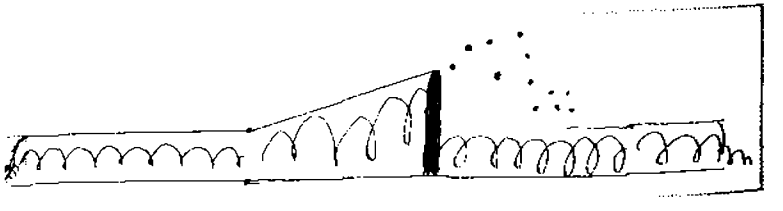
В прочих аспектах дедуктивная форма, однако, не столь однозначна. И вне учета «мелкого» она может быть направленной (то же «Pianissimo» Шнитке, с его постепенным накоплением нового динамического качества) или ненаправленной (как любой из разделов «Lontano» Лигети), а соответственно более или менее динамичной, вплоть до полной статики («Структуры I» для двух фортепиано П. Булеза, 1952, об их организующем «модуле» см. раздел 4.1 Главы 10).

Также не вполне безусловна ее оценка в плане функциональности, соотношения микро- и макроуровней, детерминизма. Например, при том что сонорная форма (как основная база дедуктивного подхода) более расположена к простому сопоставлению разных «темброэпизодов», она не исключает возможности плавного превращения (своего рода, «тембровую мутацию», по определению Ю. Холопова) одной звучности в другую, а значит, обладает определенным, пусть и не всегда востребованным, «разнофункциональным» потенциалом. С прорисовкой же некоего «функционального рельефа» соответственно повышается уровень детерминизма формы. А отсюда следует возможность свойств открытой или закрытой формы при дедуктивном подходе (хотя первое для нее несколько органичнее).

Иллюстрацией может служить вторая из Двух пьес для фортепиано ор. 25 Н. Каретникова (1974)[86].

Хотя и серийная, она имеет чисто сонорную природу. В самом общем плане перекликаясь с рассмотренной (в связи с индуктивной формой) пьесой Денисова, она тоже строится как движение («развертывание») к выдающейся кульминации и последующий спад. Но, в отличие от нее, здесь нет мотивов, вообще нет отдельных единиц. А что же есть? Есть одна, преобладающая, краска — темная, вязкая, глухо бурлящая, и противостоящий ей кульминационный «выплеск» чего-то «жестко-рассыпчатого»[87]. А между ними — подъем (своего рода «ход»?) из глубин контроктавы, из мрачно «рыкающего» пианиссимо, но не к свету и полноте живой звучности, а к сухому стуку неживого — кратковременное преодоление аморфности

З. Н. Каретников
Две пьесы для фортепиано ор. 25, № 2

под натиском грубой силы, и падение в ту же бездну, что тот всплеск породила. Есть, таким образом, общий абрис (почти графической ясности), который, вероятно, и руководил композицией — хоть и сонорной, но динамической, детерминированной, закрытой[88].



Момент-форма существует вообще вне крупного плана, вся она лишь последование отдельных «здесь и сейчас», для которых нет ни прошлого, ни будущего; именно так, с ощущением самодостаточности каждого «события» она должна восприниматься слушателем; и именно смысловая изолированность отдельных музыкально-временных единиц есть основание полной открытости их потока: в него с одинаковым успехом могут вовлекаться (равно как изыматься) и очередные музыкальные «теперь», и воспринимающее их сознание слушателя, которое безболезненно «включается» и «выключается» в любой точке по течению без ущерба для смысла; но постоянное «теперь» означает вневременность — в действительности тот поток внутренне недвижим, и каждый момент граничит с вечностью. Именно это предельно ясно формулирует главный идеолог момент-формы — К. Штокхаузен: «Все происходящее не развивается от определенного начала к неизбежному концу (момент не должен быть просто выводом из предшествующего и источником последующего, частью измеренной длительности): концентрация на "теперь" — на каждом "теперь" — создает словно бы вертикальные срезы, проникающие в горизонтальное временно́е представление, вплоть до вневременности, которую я называю вечностью — вечностью, наступающей не с концом времени, а достижимой в любой момент»[89].

Штокхаузен пришел к идее момент-формы в начале 50-х годов (принципиально к ней относят все сочинения, уже начиная с Фортепианных пьес I–IV, 1952–1953; хотя шире известны в этом качестве более поздние, и прежде всего «Моменты» для сопрано, четырех хоровых групп и 13 инструментов, 1962–1964); но он лишь раньше других осознал и четче выразил то, что постепенно зрело в музыкальном искусстве XX века. Широко распространенная во многих внеевропейских культурах, подобная «теперь-форма»[90] музыкального бытия постепенно внедрялась в европейскую практику уже с начала столетия. Ее предчувствием полнится музыка Дебюсси. А эстетический наследник французского мэтра — Мессиан, как музыкальный первопроходец восточного мира, уже вполне освоил его «время-слышание» и передал его своей музыке[91].

Но не только с Востока перенимали европейские музыканты вкус к мгновению как таковому, вне связи с иными, ведущими в будущее. На определенном этапе эволюции музыкальное время стало тормозиться в силу имманентных причин. Лигети отмечает подобную тенденцию, по существу отменяющую динамическую концепцию формы, у Веберна: «Форма не обнаруживает более характеристик традиционной музыкаль-

ной формы именно из-за сравнительной автономии ее составных частей; форма теперь уже не течение музыки во времени, у нее нет собственного хода, она — сумма и структура из отдельных моментов: музыка как будто стоит, поток времени попадает в затор»[92]. Эстетически желанным такое времящущение оказывается и для его собственного творчества. «Я предпочитаю музыкальные формы, которые имеют скорее предметный, нежели процессуальный характер, — говорит он. — Музыка как заторможенное время, как предмет в воображаемом пространстве, который стимулируется музыкой нашего воображения <...> Заклинание времени, уничтожение его текучести, замкнутость его в настоящем моменте является моим главным композиторским намерением»[93]. И это естественно, коль скоро основным методом мышления Лигети-композитора является сонорика. А она, как отмечает Ю. Холопов, по своей природе склонна к подобному вневременно́му существованию без причинно-следственной взаимообусловленности происходящего: «Сонорика обладает прямотой и "бесцеремонностью" *непосредственного* воздействия, не требующего для своей правильности непременной контекстуальной мотивировки. Исходным является удовлетворяющее действие "здесь и теперь" в каждый отдельный момент, на основе его уже возникает возможное воздействие (не обязанность) по отношению к другим моментам и целому. Если это свойство довести до абсолютизации, можно было бы сказать, что сонорное произведение в каждый момент начато и в каждый момент закончено»[94].

Но и сонорными «картинами» не исчерпывается сфера действия момент-принципа. Он же просматривается в большинстве форм-мобилей (см. Главу 12), и он же составляет основу основ, с одной стороны, репетитивных минималистских композиций (см. Главу 15), а с другой — сложнейших сериально-«групповых» опусов (типа Фортепианной пьесы I Штокхаузена, см. Главу 10, раздел 5.1). Похоже, что постепенно именно такой взгляд на форму становится доминирующим, тогда как «драматический» принцип (с его напряженным движением «от — к...» и закономерной развязкой) заметно сдает свои позиции. А вместе с ним уходят и его непременные составляющие: динамизм, функциональная дифференциация, детерминизм закрытой формы... Момент-форма все это последовательно отрицает и вне зависимости от конкретного материала недвусмысленно утверждает ценность противоположного: индетерминизм, афункциональность, открытость, статика входят в ее природу.

И тому не мешает возможность разного наполнения моментов, из которых складывается форма. В одних случаях это

моменты разные по одному или многим параметрам (см. далее о «Моментах» Штокхаузена), в других же близкие вплоть до полной неразличимости (как в большинстве репетитивно-минималистских сочинений, включая обе рассмотренные ранее пьесы, № 2 и № 4, из цикла «Modus» А. Пярта). Но важно не это, а их цель и назначение — существование ради самого себя (что и предполагает момент-принцип) или ради других (что, видимо, не случайно становится все менее популярным). И как итог (а возможно, напротив, первопричина) — общий эффект пребывания: «пребывания в музыке, которому не нужно предыдущее и последующее», как пишет Штокхаузен[95].

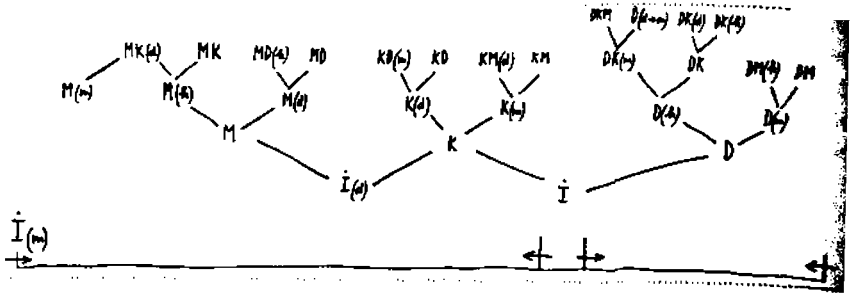
Все сказанное характеризует общую концепцию момент-формы вне зависимости от ее превращения в определенную структуру. Но Штокхаузен не довольствуется подобной обобщенной трактовкой, пытаясь конкретизировать принцип до структурного состояния. И хотя это несколько снижает общезначимость такого принципа, приведем основные соображения композитора ввиду особой важности его работ для теории момент-формы.

Свое «знаковое» для утверждения момент-формы сочинение «Моменты»[96] Штокхаузен комментирует, исходя из заявленных им общих положений о возможных свойствах «момента». Момент — это то, что обладает индивидуальностью, по которой он и опознается («каждую самостоятельную мысль я обозначаю как момент»[97]). Характеры моментов определяются разными качествами, среди которых и продолжительность (бóльшая или меньшая, в зависимости от характера), и степень внутренней слитности или раздельности. Внутри себя момент может быть направленным и, значит, динамическим, или ненаправленным и, значит, статическим (а также, несколько парадоксальным образом, сочетать то и другое). К сущностным свойствам принадлежит также доминирующий в моменте параметр: мелодический, тембро-звучностный или параметр длительности, которые могут так или иначе взаимодействовать.

Момент может членироваться (благодаря одному или нескольким признакам) на «частичные моменты». Если основная характеристика полностью исчезает (сразу или постепенно), это означает наступление следующего момента. Идущие друг за другом и родственные в каких-то отношениях моменты (сохраняющие при этом свою индивидуальность) образуют момент-группу.

Общая конструкция «Моментов» Штокхаузена, согласно авторской схеме, выглядит так[98]: (см. пример 4).

Концепт-форма, как явствует из названия, занята лишь глобальным; любое малое, как следствие конкретизации общей идеи, вообще выпадает из сферы ее интересов: оно, в слу-



4. К. Штокхаузен
«Моменты», авторская схема формы

чае реализации концепта, конечно, так или иначе проявляется, но для концепта как такового вовсе необязательно (поскольку необязательна для него и сама эта реализация).

Одно из выражений такой подход находит в сочинениях «интуитивного толка», руководствующихся лишь вербальными «напутствиями» (образец, принадлежащий К. Штокхаузену, см. в Главе 12). Но в них, по меньшей мере, все же предполагается некий музыкальный материал, пусть и обретаемый исполнителями лишь в процессе музицирования-медитирования. В иных случаях музыки в концепт-формах может быть еще меньше. Принципиально к этому роду формы принадлежат такие явления, как хэппенинг и граничащая с ним мультимедия, где музыка теряется в толпе самых разнородных персонажей (театрализованные действия, кино- и фотофрагменты, цирковые элементы, световое шоу...), а то и вовсе отсутствует. Музыкальными концептами (иногда кажется, по недоразумению) называют и такие акции, где все ограничивается выходом исполнителя с неким изречением (лишь косвенно напоминающим о музыке словом из ее лексикона, например, «соната» или «симфония»)[99]. Почему это относят к сфере музыкального искусства? Вероятно, потому, что происходит в концертном зале, как остроумно заметил кто-то...[100]

Образцовую концепт-форму, примечательную, по меньшей мере, своей новизной, являет знаменитая пьеса Д. Кейджа «4′ 33″» (см. 2-й раздел Главы 5). Надо ли обсуждать в связи с нею ранее заявленные аспекты, такие, как метод становления, векторность, логика элементных отношений, соотношение микро- и макроуровней, каузальность, финальность и параметровая событийность? Воздержимся от этого, хотя с некоторым удивлением отметим, что не все они здесь потеряли актуальность (см. таблицу далее). Чего не скажешь о творениях многих унылых подражателей великого оригинала, которые уже в

XXI веке, спустя полстолетия после оглушившего публику «гимна молчанию», все еще тщатся потрясти мир своими антимузыкальными концепт-проектами.

Теперь, закончив беглый «просмотр» всех возможных концепций формы, соберем в нижеследующей таблице 2 их основные свойства в материальном и архитектоническом аспектах (поскольку связь архитектонических и процессуальных аспектов уже показана в таблице 1, приведенной ранее):

Таблица 2

Свойства	Индукт-форма	Дедукт-форма	Момент-форма	Концепт-форма
Материал				
Материя	акустическая, электронная	акустическая, электронная, конкретная	акустическая, электронная, конкретная	не планируется
Материал	модальный, серийный, формульный	сонорный, сериальный, полистилевой, формульный	сонорный, электронный, сериальный («групповой»), «минимальный»	не планируется
Тема	тема-тезис	тема-сюжет	отдельные «события» сюжета	тема-сюжет
Интонация	соответствующая материалу	соответствующая материалу	соответствующая материалу	не планируется
Архитектоническая форма				
По становлению	континуальная, аддитивная	континуальная, аддитивная	континуальная, аддитивная	континуальная, аддитивная
По векторности	динамическая	статическая, динамическая	статическая	статическая
По функциональности	дифференцированная	индифферентная, дифференцированная	индифферентная	индифферентная
По микро/макро-отношениям	часть ≠ целому	часть = целому, часть ≠ целому	часть = целому	часть = целому
По каузальности	детерминированная	детерминированная, индетерминированная	индетерминированная	индетерминированная
По фиксации	стабильная, частично мобильная	стабильная, частично мобильная	мобильная, стабильная	мобильная
По финальности	закрытая	открытая, закрытая	открытая	открытая
По параметровости	моноформа	моноформа, полиформа	полиформа, моноформа	моноформа

Все сказанное обрисовывает богатейшее поле возможностей, которое открывается перед композиторами в их поисках индивидуальной формы. Но о ней речь пойдет в последней главе, после подробного рассмотрения всех важнейших техник композиции.

1 Цит. по: *Спасов Б.* Систематика методов сочинения в творчестве композиторов социалистических стран. Приложение II. Дипл. работа. МГК, 1975. С. 4.

2 О том же говорит Д. Лигети: «Не существует больше установленных схем формы; каждое конкретное произведение соответственно своему историческому положению дел вынужденно имеет неповторимую, только одному ему свойственную форму целого» (*Лигети Д.* Форма в новой музыке // Дьердь Лигети. Личность и творчество. М., 1993. С. 197), а также П. Булез: «Каждая пьеса должна иметь свою собственную форму, притом не задуманную заранее, но найденную в процессе творчества <...> Сегодня форма творится непосредственно в процессе сочинения» (*Булез П.* Главное – это личность // Сов. музыка, 1990, № 8. С. 34); еще раньше этой идеей проникся Э. Варез: «Каждое из моих произведений само предопределяет свою форму; я бы не смог вставить их ни в одну из исторических структур» (Цит. по: *Шохман Г.* Варез – апостол музыкального радикализма // Сов. музыка, 1988, № 11. С. 122). И даже Дебюсси чувствовал нечто похожее, говоря: «Я ощущаю необходимость изобретения новых форм» (Цит. по: *Денисов Э.* О некоторых особенностях композиционной техники Дебюсси // Э. Денисов. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986. С. 93). Но, конечно, с максимальной резкостью современную ситуацию отражает знаменитая, многократно цитированная формула К. Штокхаузена: «Наш собственный мир – наш собственный язык – наша собственная грамматика: никаких нео...!» (Цит. по: *Worner K.* Stockhausen. Life and Work. Berkeley and Los Angeles, 1976. P. 30).

3 *Веберн А.* Лекции о музыке. Письма. М., 1975. С. 15.

4 В изложении Веберна: «Корень, в сущности, не что иное, как стебель; стебель не что иное, как пест, лист, опять-таки, не что иное, как цветок: вариации одной и той же мысли» (там же. С. 77).

5 там же.

6 там же. С. 81.

7 «так приблизительно говорит Гёльдерлин», – подкрепляет авторитетом поэта-философа дорогую для него мысль Веберн (там же. С. 126).

8 Как «телесный язык духа» характеризует музыку Х. Лахенман (*Лахенман Х.* Музыкальный структурализм // Музыкальная культура в Федеративной Республике Германия. Кассель, 1994. С. 110).

9 Цит. по: *Холопова В., Ресталью Э.* София Губайдулина. М., 1996. С. 64.

10 «Музыка Вселенной – это основание, внутренняя предпосылка, субстрат той маленькой картинки, которую мы называем музыкой» (*Цит. по: Просняков М.* Космическая музыка Штокхаузена // Корневище 2000. Книга неклассической эстетики. М., 2000. С. 257).

11 «Композитор галактики» – так (на вопрос шуточной анкеты о наиболее соответствующей ему профессии) ответил, вовсе не в шутку, композитор, которому «совершенное земное счастье» (о чем спрашивалось там же) представляется «в виде совершенного музыкального произведения» (См.: *Чаплыгина М.* Музыкально-теоретическая система К. Штокхаузена: Лекция по курсам «Музыкально-теоретические системы», «Современная гармония». М., 1990. С. 63).

12 С. Губайдулина, вообще находящая глубинную близость между музыкой и религиозным служением, видит «музыкальный» смысл

даже в самом слове религия: «Re-ligio – восстановление лиги, legato – восстановление связи земного и небесного, материального и духовного. И это восстановление legato, в сущности, является смыслом формы художественного произведения», – полагает она (Цит. по: *Холопова В., Ресталью Э.* София Губайдулина. С. 63).

13 Цит. по: *Шульгин Д.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. М., 1993. С. 67.

14 Цит. по: *Крейнина Ю.* Лигети в зеркале своих суждений о музыке // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество. С. 160.

15 Цит. по: *Савенко С.* Карлхайнц Штокхаузен // XX век. Зарубежная музыка. Очерки, документы. Вып. 1. М., 1995. С. 13.

16 Цит. по: XX век. Очерки и документы. Вып. 2. М., 1995. С. 110. Чтобы представить себе тот предел (а точнее, беспредел), до которого доходят современные авторы в выборе материала, сошлемся, например, на сочинение американского композитора А. Люсье (причисляющего себя к «экспериментальному» направлению) «Музыка для исполнителя соло» («Music For Solo Performer», 1965). Согласно авторскому описанию, «исполнитель на сцене концертного зала надевает наушники с микрофоном, который фиксирует вибрации, исходящие из его мозга, и значительно усиливает громкость этих звуков, что и слышит публика» (Алэин Люсье: О поэзии реверберраций и интерференций // Муз. академия, 1999, № 2. С. 160). В другом сочинении того же автора – «Sferics» (сокращенное от «atmospherics», 1981) в качестве материала использовались сигналы, зафиксированные посредством антенны в атмосфере.

17 См.: *Холопов Ю.* Гармония. Теоретический курс. М., 1988. С. 108; он же. Гармония. практический курс. Ч. II. М., 2003. С. 418. В эпоху классицизма, например, к прекомпозиционному уровню относятся тональная гармония, регулярный метроритм и гомофонный по преимуществу склад.

18 Цит. по: *Смирнов Д.* Паника в Британском королевстве. О музыке Харрисона Бертуистла // Муз. академия, 1999, № 2. С. 149 (курсив мой. – *Т. К.*).

19 Цит. по: *Просняков М.* Космическая музыка Штокхаузена. С. 266. Важным для эстетики и техники композитора является «выведение единичного из целого»; но оно, по Штокхаузену, «исключает обращение к материалу предоформленному, предорганизованному». См.: *Штокхаузен К.* Ситуация ремесла (Критерии «пуантилистической музыки») // XX век. Зарубежная музыка: Очерки, документы. Вып. 1. М., 1995. С. 38.

20 Цит. по: *Никольская И.* От Н.Римановского до Люгославского и Пендерецкого. М., 1990. С. 248. Поразительно, как это близко к «максиме» Ф. Бузони, заявленной им еще в самом начале XX века: «творящий художник должен был бы не понимать на веру никаких традиционных законов и a priori рассматривать свое творчество как исключение из общего правила. Ему следовало бы искать и формулировать для своего личного случая сообразственный собственный закон, а потом, после первого же полного применения этого закона, – снова уничтожать его, чтобы самому не впасть в повторения» (*Бузони Ф.* Эскиз новой эстетики музыкального искусства // Зарубежная музыка XX века: Материалы и документы. М., 1975. С. 28).

21 «Я никогда заранее не планирую, в какой манере буду писать то или иное сочинение, – говорил Э. Денисов. – Это приходит само по себе: я просто чувствую будущий язык – и всё» (*Шульгин Д.* Признания Эдисона Денисова. По материалам бесед. М., 1998. С. 126).

22 Понятие прогомагериала логически соотносимо с понятием *прото-интонация*, которая, согласно В. Медушевскому, есть интонационность, взятая вне аналитической организации, то есть еще пребывающая в более тесном (непосредственном) контакте с жизнью и

культурой, ее породившими (*Медушевский В.* Интонационная форма музыки. М., 1993. С. 6, 259 и др.).

23 Как пишет Шнитке, «его (композитора) внутреннему воображению будущее сочинение представляется <...> как бы готовым, он его как бы слышит, хотя и не конкретно, и по сравнению с этим то, что потом достигается, является чем-то вроде перевода на иностранный язык с оригинала, с того оригинала, который, в общем, оказывается непереводимым» (*Шнитке А.* На пути к воплощению новой идеи // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982. С. 105). О неясности исходного замысла говорит Э. Денисов: «Первоначальная концепция формы обычно бывает крайне расплывчатой, и редко композитор может а priori сказать, в какой форме его замысел будет реализован»; «пока композитор не написал первую ноту (а в электронной музыке – не приклеил к раскорду фрагмент магнитной пленки с записанным на него звуком), процесс сочинения еще не перешел из стадии обдумывания в стадию реализации»; и лишь с выбором исполнительского состава и началом «периода эскизов» происходит конкретизация предварительного замысла и материала, с которым композитор собирается работать (*Денисов Э.* О композиционном процессе // Э. Денисов. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986. С. 11-13).

24 «Изобретение» и «открытие» – выражения самого Штокхаузена, употребляемые им как термины со стабильным значением (не случайно они вынесены в заглавие его важнейшей теоретической работы: Erfindung und Entdeckung // texte <...>. Bd. 1. S. 222–258; см. также: *Савенко С.* Карлхайнц Штокхаузен // XX век. Зарубежная музыка: Очерки, документы. Вып. 1. С. 31, 40–42).

25 Другое название которых – *тема* с вариациями – с полной определенностью указывает на присутствие в форме интересующего нас предмета – темы как объекта развития.

26 *Тарасевич Н.* «Тема» как категория музыкальной теории XV–XVI веков // Музыка. творчество, исполнение, восприятие. М., 1992. С. 86–87.

27 Цит. по: *Спасов Б.* Систематика методов сочинения в творчестве композиторов социалистических стран. Приложение II. С. 4.

28 Например, в связи с «Кватернионом» для 4-х виолончелей (1996) она говорит следующее: «Основной темой является "Драма" интервалов, расширяющихся по ¼ тонам. Ответы на это расширение образуют некий *сюжет*, который завершается объединением всех четырех инструментов в одном едином звуке (ведение смычков по подгрифникам). Звук этот не имеет строгой определенности. Он – как бы есть, но его, в сущности, – нет». Или о концерте для кото, баското, шена и оркестра «В тени под деревом» (1998): «Эта вещь имеет *музыкально-композиционный сюжет*. Исходная его пружина – в следующем: как инструменты солистки, так и весь оркестр разделены на две группы. Одна из них настроена на ¼ тона ниже, чем кото и баското. В оркестре так противопоставлены струнные I и струнные II; у солистки шен настраивается на ¼ тона ниже, чем кото и бас-кото. Эта особенность настройки дает возможность трактовать оба 12-звуковых состава как противоположные звуковые сферы, как "пространство света" и "пространство тени"». В процессе игры с ними открывается: «тень – это та область существования, из которой рождается жизнь и излучается свет». На «*сюжет вещи*» как «драматизацию интервальных отношений» указывает Губайдулина в пресс для клавесина «Ritorno perpetuo» (1997). Из аннотаций Губайдулиной, опубликованных в кн.: *Холопова В.* София Губайдулина. Путеводитель по произведениям. М., 2001. С. 41, 44 (курсив везде мой. – *Т. К.*).

29 В «Четвертом струнном квартете». Там же. С. 44.

30 Эта проблема поднята и тщательно, с привлечением богатейших авторских материалов, исследована В. Ценовой в книге «Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной» (М., 2000).

31 Цит. по: *Холопова В.* София Губайдулина. Путеводитель по произведениям. С. 45 (курсив мой. – *Т. К.*).

32 *Соколов А.* Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М., 1992. С. 92.

33 Сам Шнитке однажды назвал рассказ Кафки «сюжетной моделью» своей пьесы (см.: Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 3. М., 2003. С. 47).

34 Цит. по: *Шульгин Д.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. С. 53.

35 Чему не противоречит следующее высказывание автора: «Здесь речь идет о скрытых формах движения, о формах движения в микромире, <...> о движении внутри организма, о движении мысли, о движении атома и молекулы, то есть о том скрытом движении, которое может дать и механический тон. Подобную задачу я и ставил, то есть задачу показа не столько эмоциональной жестикуляции, сколько сжатой пружины, которая, распрямляясь, дает потом эмоциональный эффект» (Цит. по: *Холопова В., Чигарёва Е.* Альфред Шнитке. М., 1990. С. 63).

36 Очень точные и емкие характеристики В. Холоповой см. там же. С. 63–64, 317–319.

37 Обосновывая понятие *музыкального* сюжета, хотелось бы предостеречь от поспешного «перевода» в словесный: поскольку речь идет о сути музыки, только в музыкальных категориях (и это лишь частично) можно выразить определяющие для музыки события. Сошлемся на мнение П. Булеза, который убежден – сущность музыки «сокрыта в произведении и обнаруживается только в нем»: «Ей трудно найти поэтический эквивалент. Поэтический анализ имеет дурную репутацию, в общем-то заслуженную. Чаще всего он утаивает произведение за ширмой – если не стеной – высшей степени субъективных сравнений. Или же эквиваленты настолько поверхностны, диктуемы настолько примитивной символикой, что с них нет практически никакой пользы. Хотят, конечно, отыскать смысл произведения: что оно значит, и само по себе это похвально. Но таким ли вот способом? Символику произведения, если она не определена автором, если она не соответствует общепринятым кодам, непросто разгадать. С этой (только лишь) точки зрения музыка *ничего* не высказывает; в ней нельзя видеть что-то вроде высшего словаря. Только в формальных средствах, которые она использует, и через них возможно отыскать значения» (*Булез П.* Идея, реализация, ремесло // Homo musicus. Альманах музыкальной психологии. М., 1994. С. 93–94). В сущности, то же имеет в виду Э. Денисов, отмечая, что «нет таких слов, которые могли бы охарактеризовать музыкальные образы, быть им адекватными. Музыка имеет свой язык. И этот язык говорит в гораздо большем, чем любое слово. Перевести язык музыки на язык слов совершенно невозможно. Любое слово <...> является вульгаризацией музыкального образа и его искажением» (*Шульгин Д.* Призвание Эдисона Денисова. По материалам бесед. С. 116).

38 Тема-сюжет категориально шире темы-тезиса: первое есть в любой музыке (и, соответственно, форме), второе – только (несколько огрубляя) в прекратившееся новое время.

39 Сделаем лишь – уже упоминавшийся числовой сюжет С. Губайдулиной, который охватывает как микро-, так и макровремя: ритм в тесном и широком смысле, то есть пропорции, «ритм формы».

40 Знаменитость фактуры, по убеждению В. Екимовского, ныне чрезвычайно велика; по его словам, он даже создал «теорию о том, что только фактура рождает современное произведение» (*Шульгин Д., Шевченко Т.* Творчество – жизнь Виктора Екимовского. Монографические беседы. М., 2003. С. 79).

41 В формулировке автора: «В основе Первого квартета — идея дезинтеграции, разъединения <...> Сочинение исходит из одного звука, из общей точки. Но постепенно разные аспекты музыкального материала — ритмические и мелодические последования, типы артикуляции, динамики — приходят к противоречию друг с другом. Это разрушение звукового материала подчеркивается также наглядно. Вначале четыре инструменталиста находятся в центре эстрады, компактно собранные вместе; затем музыкальные события толкают их на прогрессирующее отдаление друг от друга по направлению к четырем углам эстрады, где каждый участник концентрируется только на собственной игре и уже совершенно не слышит других. Полная изоляция вплоть до сумасшествия» (Цит. по: *Холопова В., Ресталью Э.* София Губайдулина. С. 51).

42 В таком значении интонация близка мотиву, но, во-первых, нередко меньших (а то и минимальных) размеров, а во-вторых, интонация — понятие свободное от каких-либо конструктивных ограничений — и потому менее оформленное и внятное и, по меньшей мере, на уровне логических определений (а не ощущений) — более расплывчатое.

43 Цит. по: *Ценова В.* Неизвестный Денисов. Из Записных книжек. М., 1997. С. 36. Однако сам по себе мелодический подход отнюдь не гарантирует интонационной наполненности: «В современной музыке встречается и такой тип мелодизма, при котором интонационная осмысленность интервалики исчезает, интервалы освобождаются от смысловой и эмоциональной нагрузки, которую они могут нести (и которую они несли тысячелетия), и становятся лишь абстрактными объектами для оперирования» (*Денисов Э.* О некоторых типах мелодизма в современной музыке // Э. Денисов. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986. С. 144).

44 *Слонимский С.* Заметки композитора о современной советской музыке // Современные вопросы музыкознания. М., 1976. С. 270. Добавим к этому, что П. Булез еще в связи с Klangfarbenmelodie Шёнберга (см. Главу 8) констатировал: «Музыкальная эволюция все больше подходит к игре чистыми тембрами, сам же тембр становится наиболее существенной категорией для композиции» (*Булез П.* Музыкальное время // Homo musicus '95. Альманах музыкальной психологии. М., 1995. С. 66).

45 1. Staccato — legato. 2. Legato — staccato. 3. Con sordino — senza sordino. 4. Ricochet. 5. Sul ponticello ordinario sul tasto. 6. Flagioletti. 7. Al taco — da punata d'arco. 8. Arco — pizzicato. 9. Pizzicato — Arco. 10. Senza arco (звук достигается ударом пальца по струне о гриф).

46 Сама автор даже уподобляет их главным персонажам: виолончельные прелюдии, по ее словам, это «маленькие сцены, где героями выступают: 1) отдельные составные части инструментария, 2) способы звукоизвлечения, 3) различные штрихи» (Цит. по: *Холопова В., Ресталью Э.* София Губайдулина. С. 141).

47 См.: *Шульгин Д.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. С. 25.

48 *Шнитке А.* На пути к воплощению новой идеи // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982. С. 105, 106, 107.

49 *Цит. по: Ценова В.* Неизвестный Денисов. Из Записных книжек. С. 48. Но при этом «каждый композитор, для того чтобы его письмо соответствовало его личности, должен обязательно найти свою индивидуальную технику, которая строится, как правило, из других техник. Если нет у вас такого синтеза, то, скорее всего, вы окажетесь подражателем», — уверен Денисов (Цит. по: *Шульгин Д.* Признание Эдисона Денисова. По материалам бесед. С. 117).

50 Например, тот же Э. Денисов: «На музыкальную форму всегда влияет материал. Здесь <...> есть тесная связь: форма обусловливается материалом <...> В процессе сочинения я сначала ищу материал, а по мере овладения им определяется и подходящая к произведе-

нию форма» (Цит. по: *Курбатская С., Холопов Ю.* Пьер Булез. Эдисон Денисов: Аналитические очерки. М., 1998. С. 172). То же отмечает П. Булез, говоря, что «по-настоящему его (материала. — *Т. К.*) качества воспринимаешь, только приступив к работе. И тогда постепенно обретается форма <...> – форма, развиваясь, сама начинает ставить проблемы, диктовать изменения» (*Булез П.* Главное — это личность // Сов. музыка, 1990, № 8. С. 34).

51 Термины «индуктивная» и "дедуктивная форма» в сходном смысле использует Ю. Холопов. См. статью: XVII–XX: Палестрина и... Денисов // Русская книга о Палестрине: науч. труды МГК. Сб. 32. М., 2002. С. 280.

52 Термин К. Штокхаузена. О его систематике см. в Главе 20.

53 Подчеркнем, что во всех этих четырех случаях речь не идет о формах в значении прежних «типов» (вариации, рондо и т. д.), но об общем представлении формы, ее «способе существования» в сознании композитора, а соответственно — и слушателя.

54 Сошлемся хотя бы на работу *композитора* Денисова, где рассматривается *монтажная техника* Дебюсси, а также Мессиана (*Денисов Э.* О некоторых особенностях композиционной техники Дебюсси // Э. Денисов. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники). Метод монтажа изучается разными авторами и применительно к музыке других композиторов.

55 В Скерцо — поясняет композитор — "больше всего стилистических контрастов. Масса обрывков всего и вся — танцев, маршей, стилизаций старой музыки, песен, цитат из моих театральных и киноработ. И все это смонтировано по коллажному принципу. По принципу, типичному именно для кино. Музыкальные мысли сменяют одна другую в сознательной непроизвольности. Происходят резкие "переключения"» (Первая симфония: беседы перед премьерой (7–8.II.74) // Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 3. С. 45).

56 Кроме уже названной «Полифонической мозаики» Р. Щедрина, укажем на «Мозаичный квартет» Г. Кауэлла (см. о нем в Главе 12).

57 Например, Ю. Кон, обсуждая проблему открытой формы, упоминает о «мозаичных формах» Мессиана, особенно частых в его «птичьих» сочинениях (*Кон Ю.* Об открытости формы // Музыка: анализ и эстетика. Петрозаводск; СПб., 1997. С. 122–123). То же сравнение с мозаикой делает Э. Денисов в разговоре об алеаторной форме в пьесе «Людмила» из своего цикла «Силуэты», см. в Главе 12 (*Шульгин Д.* Признание Эдисона Денисова. По материалам бесед. С. 76).

58 Цит. по: *Спасов Б.* Систематика методов сочинения в творчестве композиторов социалистических стран. Приложение II. С. 15.

59 Постулируемое в ряде исследований положение о наличии в классико-романтической музыке «различных типов произведений – более склонных к динамике или, наоборот, к статике» (*Цуккерман В.* Динамический принцип в музыкальной форме // Музыкально-теоретические очерки и этюды. М., 1970. С. 21) справедливо лишь в масштабе данной эпохи, но нуждается в указанной корректировке при более широком взгляде на предмет.

60 *Медушевский В.* Динамические возможности вариационного принципа в современной музыке // Вопросы музыкальной формы. Вып. 1. М., 1966. С. 161.

61 Как пишет А. Гуревич, для подобного мироощущения характерна «идея неподвижности, вечно длящегося настоящего, неразрывно связанного с прошлым» (*Гуревич А.* Время как проблема истории культуры // Вопросы философии, 1969, № 3. С. 108).

62 *Булез П.* Музыкальное время. С. 67, 66.

63 *Булез П.* Форум // Слово композитора: Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 145. М., 2001. С. 15. Приведем также формулу Штокхаузена: «Время переживания зависит от *частоты изменений*: чем боль-

ще происходит внезапных событий, тем быстротечнее время; чем больше повторений, тем оно "докучливее"» (*Штокхаузен К.* Структура и время переживания // Homo musicus '95. Альманах музыкальной психологии. С. 76).

64 *Stockhausen K.* Kontra-Punkte für 10 Instrumente // Texte <...>. Bd. 2. S. 20.

65 *Лигети Д.* Форма в новой музыке // Дьердь Лигети. Личность и творчество. С. 198.

66 *Штокхаузен К.* Ситуация ремесла (Критерии «пуантилистической музыки») // XX век. Зарубежная музыка: Очерки, документы. Вып. 1. С. 38.

67 В дополнение к ним назовем в качестве примера индетерминизма флейтовую пьесу Б. Фернехоу «Superscriptio» (см. Главу 16) и сочинение Ж. Гризе «Partiels» (см. Главу 18).

68 «В конце части духовики во главе с флейтистом покидают сцену <...> Таким образом, эта часть тоже не имеет границ — с уходом музыкантов она просто "прекращается"» (Первая симфония: беседы перед премьерой (7. 8.II.74) // Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 3. С. 45).

69 Цит. по: *Катунян М., Екимовский В.* Поставангард глазами композиторов // Муз. академия, 1998, № 3–4. Кн. 1. С. 124.

70 Цит. по: *Лобанова М.* Музыкальный стиль и жанр. История и современность. М., 1990. С. 85.

71 Это ясно формулирует А. Тертерян, стремительно — как бы не видя границ — переходя от локального (строение симфоний) к глобальному: «Каждая часть есть естественное продолжение предыдущей, и более того: можно сказать, что каждая следующая симфония продолжает предшествующую — композитор всю жизнь, в сущности, пишет одну музыку, а если взглянуть еще крупнее — вся музыка, написанная человечеством, это нечто единое, и каждая эпоха, каждый композитор лишь продолжает ее» (из беседы с автором 8 октября 1982 года). И в этом «глобализме» он не одинок — по сути, о том же говорит Д. Лигети: «Систему музыкальной формы и ее историческое преобразование можно <...> воспринимать как огромную сеть, простирающуюся на протяжении времени: отдельные композиторы с того или другого ее места продолжают ее плести, создавая новые усложнения и узлы, которые затем, в свою очередь, другие композиторы вновь завязывают или развязывают либо вяжут на иной манер» (*Лигети Д.* Форма в новой музыке. С. 195). В контексте сказанного по-своему символично, что последнее сочинение Ч. Айвза, симфония «Вселенная», задумывалось как принципиально незаконченное — автор сознавал не только невозможность, но и ненужность его завершения (*Ивашкин А.* Чарльз Айвз и музыка XX века. М., 1991. С. 14). Несколько неожиданно феномен открытой формы напрочь отрицает П. Булез, который вместе с тем практически и теоретически вполне допускает в форме мобильность (см. Главу 12). Не исключено, что это расхождение, скорее, терминологического порядка, но поскольку соображения Булеза, несмотря на частный повод (вопрос о «спиралевидной форме» его композиции «Répons», «органически растущей» в течение многих лет), имеют общий характер, их целесообразно привести: «Я полагаю, что открытая форма в принципе невозможна, — категорично заявляет он, — то есть то, что кажется открытой формой, на деле ею не является. Это как план города. Можно избирать разные пути, но сам-то город ведь уже построен во всех деталях, вы лишь выбираете направление, чтобы знакомиться с ним и изучать его. Город — это твердая структура, но в нем можно свободно гулять» (*Булез П.* Главное — это личность // Сов. музыка, 1990, № 8. С. 34).

72 Опубл. в изд.: Пьесы советских композиторов. Вып. 5. М., 1980.

73 Цит. по: *Ценова В.* Неизвестный Денисов. Из записных книжек. С. 84.

74 Согласно замыслу, в трех пьесах акцентируется разный аспект музыки: в первой — мелодический, во второй — гармонический, в тре-

тьей — ритмический; композитор даже предполагал соответственно озаглавить пьесы, но затем отказался от этого намерения (*Холопов Ю., Ценова В.* Эдисон Денисов. М., 1993. С. 111).

75 Уже реальнее-обертоновый, он будет одним из главных героев второй пьесы, которая вообще не раз предвосхищается в первой (равно как и третья пьеса во второй), что помогает, помимо общей серии, подлинному единству цикла.

76 В господствующем тоне этой музыки есть нечто общее и с изысканно-блеклыми, почти призрачными в своей утонченной красоте полотнами Борисова-Мусатова, и с печальным очарованием «Пелеаса и Мелизанды» Дебюсси.

77 И все же он случился — просто вырвалось на волю погашенное: прежде редкие репетиции (т. 4) и особняком стоящие, мягко-сдержанные в том положении аккорды (т. 7, 9). Вырвались и показали себя: в поистине оглушающей после прежних *p — pp — ppp*) динамике (*fff*), пронзительно-импульсивном ритме и сверхострой артикуляции они обрушились как безумие, как вакханалия неуправляемых природных сил — слепящий блеск, «уколы» и «удары»... но, выплеснув стремительно и мощно свою энергию, лавина исчезает — лишь тихих капель звуки затопит родное, мелодическое, лоно (т. 21–23).

78 О том говорят «постоянно переменный» размер (7/8, 8/8, 6/8, и т.д.), а также переменное число тактов в построениях (2, 3, 2, 2, 7, 7, 3, 4, 4).

79 По комплексу признаков (в частности, по выдержанной серийной однократности, см. Главу 10, по использованию в начале и в конце одного серийного ряда) можно предположить, что, скорее, экспозиционные первые 9 тактов; далее (т. 10–15) развитие активизируется (серийная многократность как основание непрерывных имитаций, см. главу 7) и приводит к главному «событию» (т. 16–21), после чего следует постепенный возврат (т. 22–24) к состоянию, близкому экспозиционному участку (т. 24–32).

80 *Пендерецкий К.* Мой путь всегда был путем одиночки // Муз. академия, 1995, № 2. С. 215–216.

81 *Ксенакис Я.* О своей генеалогии и творческой идеологии // Культура, художник, общество: Сб. обзоров и переводов Института научной информации по общественным наукам РАН. М., 1992. С. 84–85.

82 *Штокхаузен К.* Ситуация ремесла (Критерии «пуантилистической музыки»). С. 37, 38. Но если общая идея, как главный носитель индивидуального, предопределяет все нижестоящее, то, по логике вещей, это индивидуальное и отпечатывается во всем, вплоть до отдельного звука, что и подчеркивает Штокхаузен: «Для сочинения X существуют только те звуки, которые несут характер организации X, и только как таковые и лишь в этом сочинении они имеют свой смысл». А из этого следует еще один далеко идущий вывод: «Вычленение единичного из общего исключает обращение к материалу предоформленному, предорганизованному» (Там же. С. 38, 39). Декларируемый Штокхаузеном — как следствие исключительно индивидуального подхода, отказ в праве на существование всего предоформленного (то есть протоматериала), логически как будто убедительный, на практике, однако, далеко не всегда бесспорен: в непосредственно-слуховом впечатлении, вопреки генеральной идее, некое общее пуантилистическое качество подчас остается более, чем индивидуально-звуковые свойства данной неповторимой системы.

83 Как пишет Д. Лигети, «первично задан не метод композиции, а конечная для тотальности форма, воображаемое представление о звучащей музыке. Какой бы метод ни применялся, он примыкает к заранее заданному музыкальному результату и разрабатывается в соответствии с требованиями этого результата» (*Лигети Д.* Форма в новой музыке. С. 206).

84 Принципиальное подобие чему Ксенакис усматривает в различных внемузыкальных явлениях, вроде хора цикад, гула толпы или шума дождя: «Эти звуковые явления, — отмечает он, – сделаны из тысяч изопированных звуков; это множество звуков, воспринимаемых в целом, дает качественно новое звуковое явление» (Цит. по: *Соколов А.* Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. С. 147).

85 *Кон Ю.* О теоретической концепции Янниса Ксенакиса // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 3. М., 1976. С. 115, 119.

86 Опубл. в изд.: Современная фортепианная миниатюра. Вып. 2. Л., 1975.

87 Это единственное линеарное изложение серии; все время до того (и после) она собрана в тяжелые, тремолирующие четырех- и более-звучия – вплоть до 12-тонового кластера, который и «вышвыривает» из себя с дикой энергией мелодическую лишь по названию «россыпь».

88 На завершающем участке использована (единственный раз) ракоходная форма серии.

89 *Штокхаузен К.* Изобретение и открытие (доклад о генезисе формы) // XX век. Зарубежная музыка: Очерки, документы. Вып. 1. С. 41. Разъяснению своего понимания момент-формы Штокхаузен посвятил специальную статью с тем же названием «Momentform» (опубликована в первом томе его «Текстов»).

90 Нем. Jetzt-Form — это наименование также фигурирует в текстах Штокхаузена.

91 Т. Цареградская, со ссылкой на американского музыковеда Дж. Крамера, отмечает, что принцип момент-формы действует в музыке Мессиана по меньшей мере с конца 50-х годов и что именно он доминирует в его «Хронохромии» (см.: *Цареградская Т.* Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана. М., 2002. С. 220).

92 Цит. по: *Крейнина Ю.* Лигети в зеркале своих суждений о музыке // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество. С. 154.

93 Там же. С. 111.

94 *Холопов Ю.* Гармония. Практический курс. Ч. II. М., 2003. С. 537.

95 Цит. по: *Савенко С.* Карлхайнц Штокхаузен // XX век. Зарубежная музыка: Очерки, документы. Вып. 1. С. 13.

96 Сочинение зафиксировано в виде аудиозаписи в двух версиях — Донаушенгенской, 1965, и более протяженной Кёльнской, 1972 (что вполне согласуется с положением Штокхаузена о возможности бесконечного продления момент-формы).

97 *Stockhausen K.* Momentform // Texte <...>. Bd. 1. S. 200.

98 См.: *Stockhausen K.* Momente für Sopran, 4 Chorgruppen und 13 Instrumentalisten // Texte <...>. Bd. 2. S. 134. Авторский комментарий: M — момент на основе мелодии, K — момент на основе темброзвучности, D — момент на основе длительности; дополнительная маленькая буква означает «отражение» свойств другого момента; I-момент («информационный», также индетерминированный) нейтрализует три другие группы моментов.

99 Как пишет в связи с русским концептуализмом И. Снигкова, «можно даже говорить об утверждении особого типа искусства — "искусства порождения идей", в котором музыка часто становится побочным продуктом художественной деятельности, а само сочинение изменяет свой статус, обретая свойства некоего концепта – странного опуса незвучащей, "воображаемой" музыки» (*Снигкова И.* Музыка идей и идея музыки в русском музыкальном концептуализме // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее. М., 2002. С. 160).

100 И в этой шутке есть доля правды: для концептуалиста часто важнее оказывается не что, а где: «главным в работе автора является не столько сочинение *текста*, сколько сочинение *контекста*, на основании чего возник даже параллельный термин "контекстуализм"», — отмечает И. Снигкова (Там же. С. 164).

Часть III

КОМПОЗИЦИОННЫЕ ТЕХНИКИ, НОВЫЕ ФОРМЫ

Глава X

Двенадцатитоновые техники серийность, сериализм, постсериализм

Двенадцатитоновая музыка отождествляется обычно с «додекафонией Шёнберга». Это верно только в том смысле, что додекафония относится к 12-тоновости и притом представляет собой ее «чистый вид». Неточно же это потому, что помимо додекафонии к 12-тоновой музыке относится еще много других видов композиторской техники XX века. В действительности проблема двенадцатитоновости подразделяется на несколько областей, пусть и без очень строгого их размежевания.

1. Понятие и систематика двенадцатитоновости

Под двенадцатитоновостью подразумевается особое качество звуковой системы XX века. В более широком смысле это качество можно определить термином *гемитоника* (от греч. hemitónion — полутон) в том случае, если система действительно предполагает наличие и непрерывное использование двенадцати *автономных* звукоступеней.

Основополагающее изобретение музыки XX века — додекафония — состоит из двух органических компонентов: 1) двенадцатитоновости звукоряда и 2) принципа серии-инварианта. Сами по себе оба компонента могут существовать и отдельно друг от друга. Так, в первой из Багателей А. Веберна ор. 9 (1913) в чистом виде представлена веберновская гемитоника без серии, а третья из Пяти пьес для фортепиано ор. 23 А. Шёнберга (1923) вся от начала до конца сочинена с помощью пятизвуковой серии.

С учетом некоторого вынужденного упрощения терминов и понятий можно закрепить за компонентами додекафонии пару терминов:

гемитоника (= двенадцатитоновость) и *серийность*.

Гемитоника в области звукорядов тогда будет сопрягаться с термином *диатоника* и обозначать двенадцать самостоятельных звукоступеней вместо семи. Термин же *хроматика* будет относиться к усложнению диатоники и обозначать двенадцатиступенную систему звукоряда на основе диатонической семиступенности, либо с опорой на ее элементы, что так часто встречается в музыке XX века, даже в додекафонно-серийной.

Строго логическая научная систематика всей области двенадцатитоновой и серийной музыки затруднительна. Назовем ряд наиболее важных явлений, расположив их в порядке нарастающего удаления от генетически им предшествующих:

- комплементарная полиладовость;
- сложные виды полимодальности симметричных ладов диссонантной основы;
- дополнительный конструктивный элемент (ДКЭ) как созвучие сложно-диссонантного состава;
- ДКЭ как микросерия линейной формы;
- «лады Яворского» (симметричные);
- 12-тоновые поля;
- 12-тоновые ряды, 12-тоновые мелодические темы;
- 12-тоновые аккорды;
- полутоновые кластеры;
- синтетаккорды Рославца;
- тропы Хауэра;
- модусы с диссонантным центральным созвучием;
- свободная 12-тоновость;
- различные виды серийной 12-тоновости;
- додекафония;
- сериализм;
- сонорика;
- ряд особых новейших техник XX века (алеаторика, стохастика, пуантилизм, индивидуальные методы); на 12-тоновость как совокупность основных ступеней («диатонику») опираются четвертитоновая система и другие виды микрохроматики[1].

2. К эволюции двенадцатитоновости в XX веке

Новая музыка XX века в ее наиболее радикальном, новаторском ключе идет под знаком овладения двенадцатитоновостью и серийностью, которые служат трамплином для перехода к еще более смелым завоеваниям в искусстве звука. Обозначим контурно вехи этого процесса[2].

Первый авангард

1905	Во вступлении к квартету А. Веберна нащупывание принципа серии, пока еще только с тремя звуками *cis-c-e* (микросерийность).
1909–1910	Микросерийная пьеса у И. Стравинского в балете «Жар-птица», сцена «Пленение Жар-птицы Иваном-царевичем» (ц. 22–29).
1912	Техника двенадцатитоновых рядов у А. Берга в пятой из Пяти песен на тексты П. Альтенберга.
1913	Первое додекафонно-серийное произведение: А. Веберн, Оркестровая пьеса № 1 (серия из двенадцати тонов, но в качестве контраста в середине трехчастной песни она не проводится, а разрабатывается).
с 1914	Н. Обухов создает метод «гармонии двенадцати тонов без удвоений» (термин композитора), то есть гемитонику.
1918	Микрохроматика в сочинениях И. Вышнеградского ор. 5, 6, 7: по отношению к микротонам двенадцать звуков-ступеней играют роль «основного звукоряда» своего рода «диатоники».
1919	Й. М. Хауэр открывает «закон двенадцати тонов».
ок. 1920	Ф. Х. Кляйн сочиняет пьесу «Машина – внетональная самосатира» в додекафонной технике (и даже с добавлением ритмической серии).
1921	Микрохроматика во Втором квартете А. Хабы.
1921–1923	А. Шёнберг применяет додекафонию в ор. 25, 23 (№ 5), 24.
с весны 1924	А. Веберн перенимает технику А. Шёнберга (некоторые незаконченные и внеопусные пьесы, «Три народных текста» ор. 17).
1925	А. Берг, Камерный концерт для 15 инструментов: обращение к додекафонии.

Второй авангард

1945	П. Булез, Три рапмодии для фортепиано: поиски многопараметровой музы
1946	П. Булез, «Брачный лик»: гемитоника как начальная позиция, от которой исходит поствеберновское мышление нового авангарда.
1946	М. Бэббит формулирует основные положения «теории рядов» (в диссертации «Функция структуры множеств в двенадцатитоновой системе»).
1949	О. Мессиан, «Лад длительностей и интенсивностей» из «Четырех ритмических этюдов» для фортепиано: концепция сериализма.
1951	К. Штокхаузен, «Перекрестная игра»: предел движения по пути, намеченному А. Веберном, критическая точка, за которой открываются новые пути за пределы гемитоники.
1953–1954	Электроника: I и II Этюды К. Штокхаузена; звук за пределами обычного тона
1956–1957	Фортепианная пьеса XI К. Штокхаузена и Третья фортепианная соната П. Булеза: алеаторика.

В массе явлений музыки эпохи второго авангарда (1945–1950–1965) гемитоника (Веберна) является исходным условием современного музыкального мышления. У конца XX века гемитоника есть одна из основ современной композиции, современного слуха и восприятия.

3. Серийная двенадцатитоновость — додекафония

Додекафонией называется метод композиции, при котором вся ткань выводится из единственного первоисточника – избранной последовательности всех 12 звуков хроматической гаммы, трактуемых как единство. Эта последовательность и есть серия.

Особенность серийного метода додекафонии — привнесение в 12-тоновую гармонию модального и тематического компонентов, что способствует богатству и определенности музыкально-логических связей, а также распространенности способа сочинения музыки с помощью «двенадцати лишь между собой соотнесенных тонов» (оригинальное определение Шёнбергом метода додекафонии).

То, что исходный пункт додекафонии — серия, явление линейно-мелодического плана, характеризует метод Шёнберга как полифонический по своей сущности. В этом традиционно европейские корни серийной двенадцатитоновости. Додекафонию вообще возможно свести к особого рода *контрапункту*, так как вся ткань до последней ноты представляет собой сплетение «ниточек» — проведений серии.

Главный принцип додекафонии — беспрестанное проведение серийных додекарядов один за другим, один наряду с другим — носит общий характер. Поэтому додекафонная музыка допускает весьма различное содержание, как и, скажем, полифония.

К додекафонии обращались композиторы, совершенно несхожие друг с другом по своим идейно-образным и стилевым установкам: нововенцы А. Веберн, А. Шёнберг, А. Берг, Х. Эйслер, также — П. Булез, Р. Либерман, Л. Даллапиккола, Л. Ноно, И. Стравинский, Э. Денисов, А. Шнитке, С. Губайдулина, Н. Каретников и многие другие.

Таким образом, нельзя говорить о додекафонии как о единой *системе* — ни идейно-образной, эстетической, ни даже об интонационно-ладо-гармонической. Додекафония есть композиционно-технический *метод*, применимый в рамках *различных* концепций образного содержания, в новых условиях гармонии XX века развивающий один из путей традиционного контрапункта, сомкнувшийся с рядом закономерностей позднеромантической гармонии — модальностью, полиладовостью, ДКЭ, интонационной индивидуализацией гармонической вертикали.

3.1

Серия и ее формы

Серия есть центральный элемент (ЦЭ) додекафонной композиции, средоточие ее интонационных ресурсов, «интонационная база» додекафонного сочинения (Э. Денисов). Так как серия, как правило, охватывает все 12 тонов, то общий ее звукосостав, эти «двенадцать», о которых гласит наименование техники, одинаковы во всех сериях. Индивидуальность серии, ее интонационный облик всецело зависит от *состава интервалов*, связей между ними, возможностей других свойств, приобретаемых серией в других ее формах.

Некоторые образцы:

А. Шёнберг, Сюита ор. 25: *e–f–g–des–ges–es–as–d–b–c–a–b*;

А. Веберн, Симфония ор. 21: *a–fis–g–as–e–f–b–b–d–des–c–es*.

А. Берг, Скрипичный концерт: *g–b–d–fis–a–c–e–gis–h–cis–dis–f*.

А. Берг, Лирическая сюита (всеинтервальная серия Ф. Х. Кпяйна): *f–e–c–a–g–d–as–des–es–ges–h–h*.

Л. Ноно, «Il canto sospeso»: *a–b–as–h–g–c–fis–cis–f–d–e–es*.

Серия может быть и не полной 12-звучной, а состоять из меньшего числа звуков: 11, 10, 8, 5, 4 (как в песне Стравинского «Ты — музыка» из цикла «Три песни по У. Шекспиру»: *h–g–a–b*). Метод остается додекафонным потому, что высотная система двенадцатитонова, каждый звук — самостоятельная ступень и вся ткань выводится из единого источника[3].

Каждая серия имеет четыре формы — *прямую*, *ракоходную* (звуки серии читаются от конца к началу), *инверсионную* (все интервалы серии откладываются по вертикали в обратном направлении) и *ракоходно инверсионную* (звуки инверсии берутся от последнего назад к первому).

Четыре формы серии обозначаются сокращенно по первым буквам соответствующих латинских слов:

Прима – P, лат. Primus – первый, первоначальный;

Ракоход – R, лат. Retroversus – обращенный назад;

Инверсия – I, лат. Inversus – перевернутый;

Ракоходная инверсия – RI, комбинация R и I.

При анализе помимо формы серии указываются также первый и последний звуки ряда. Например, P*a–c*, а ракоходная форма — R*c–a*.

Некоторые серии (например, Веберна) сами устроены зеркально-симметрично, то есть ракоходны в себе, и поэтому не имеют обеих ракоходных форм — в них есть лишь P и I. Например, в Симфонии ор. 21 R*es–a* = P*es–a*. В Вариациях для оркестра ор. 30 R*as–a* дает не приму серии, а ее инверсию I*as–a*,

но соответственно этому тоже не имеет самостоятельной ракоходной формы.

Если ракоход точно воспроизводит интервалы серии, но лишь только в обратном порядке, то инверсия дает более глубокие изменения. Например, мажорное трезвучие *c-e-g* в инверсии дает минорное *c-as-f*. Именно поэтому к додекафонным формам неприменим термин «обращение» серии, так как это слово может приводить к ошибке; у *c-e-g* обращение — это *e-g-c*, а не *c-as-f*.

Таким образом, ЦЭ (серия) везде остается инвариантом структуры, так как сохраняется ее сущность — совокупность и определенный порядок интервалов. Взятые же в реальном звучании четыре формы серии дают важные варианты интонационности при ракоходных формах, если они используются.

С точки зрения общей теории гармонической структуры прима есть главный элемент (ГЭ), а три производных от нее ряда R, I и RI-производные элементы (ПЭ).

3.2 Интонационное содержание и структура серии

Интонационное содержание серии сложно и многообразно. Ее исследование практически лучше рассредоточить на несколько этапов. Начальный — знакомство с теми интонационными особенностями, которые «лежат на поверхности», схватываются слухом непосредственно.

Важнейшие методы анализа следующие:

1. Прослушивание интонаций по группам: из двух звуков (1 + 2, 2 + 3, 3 + 4, и т. д.), из трех (1 + 2 + 3, 2 + 3 + 4, и т. д.), из четырех, пяти, шести, семи. Причем каждая группа излагается при этом в двух основных формах — мелодической (последовательно, с учетом возможного размещения звуков в разных октавах и различной произвольной ритмизацией) и гармонической (одновременно, также в различном расположении и регистровке, с возможным арпеджированием или педализацией разными способами).

2. Выявление повторностей внутри серии, как точных (возможно в четырех серийных формах P, R, I и RI при соотношениях групп), так и вариантных, также в горизонтальной и в вертикальной формах.

3. Деление серии на сегменты в том или ином порядке для угадывания в ней «мотивов» и «фраз», в отличие от пункта 2, по иным признакам, например, по принадлежности звуков к одной диатонике, к одной пентатонике, к одной гемиолике (то

есть по модальному принципу), или по признаку принадлежности к угадываемому аккорду либо аккорду с апподжиатурой, или по признаку сходства (совпадения) сегмента с каким-либо известным «мотивом», вроде популярного в XX веке BACH, или *Cis–C–E*, или *Cis–His–E–Dis*, или *D–S–C–H*, или *E–D–S* и т. п., или еще по какому-либо.

Приведем пример. Серия из Концерта Веберна ор. 24 составлена из четырех троек, звукосостав которых — 1.3 или 3.1, то есть «Веберн-группа». Совершенно поразительно, что все четыре «Веберн-группы» образуют строгую и исчерпывающую систему четырех додекафонных форм P (*h–b–d*), RI (*es–g–fis*), R (*gis–e–f*), I (*c–cis–a*).

Строгость и сквозное структурирование внутри серийных отношений несомненно отражают стилевые черты музыкального мышления Веберна. Однако не следует ожидать от серий непременной стилевой выдержанности. Серия столь многолика, что по-настоящему своеобразие стиля композитора проявляется только в реальной звуковой ткани, а не в серийных рядах. Но нередко стилевые черты так или иначе проступают и в интонационной структуре серии, как, к примеру, в «Canticum sacrum» Стравинского. Вопреки «абсолютной хроматике» каждой серии здесь, видимо, сказывается неискоренимый *диатонизм* Стравинского: почти вся серия состоит из диатонических полей: *a–gis* | *gis–ais–his–cis* | *cis–h–e–dis–fis* | *d–f–g*. При желании все эти поля можно уложить в cis-moll, кроме последних двух звуков. Но не будем и преувеличивать: Стравинский вовсе не имел в виду никакого до-диез минора. Это возможность, которая *противоречит* стилевой установке композитора позднего периода, и было бы ошибочно пытаться что-либо подобное отыскивать далее в сочинении. Но совершенно достоверно интенсивное влияние диатонических отношений. И именно оно в первую очередь придает интонационное своеобразие додекафонии Стравинского в частях «Canticum sacrum», основанных на этом ЦЭ, и отличает от интонационности ткани Шёнберга и Веберна, где роль диатонизма сведена к минимуму.

3.3

Серийный модус

Для тонального композитора XVIII века был *прекомпозиционно* (то есть до всякого сочинения) заданный интонационный комплекс — сам аккордо-гармонический тонально-функциональный лад, общий для всех. В XX веке такого общего

комплекса нет. «Лад» задается индивидуально. В додекафонии серия и является этим прекомпозиционным инвариантом. По свойствам его трудно назвать «ладом», но возможно — термином «искусственный (индивидуализированный) *модус*». Индивидуализированность и есть принцип серии — ведь она избирается конкретно для данного сочинения. О модусе же, как можно было видеть на примере серии Стравинского из «Canticum sacrum», в сущности можно говорить, имея в виду не столько абстрактный вид инварианта, сколько его реализацию в сочинении в связи с его замыслом (то есть не столько как ЦЭ, сколько как ГЭ и ПЭ, с учетом изменений в инверсионных формах).

С некоторой осторожностью можно говорить о серийном модусе и в приме, имея в виду, что существенные интонационные элементы повторяются во всех формах. Как в совокупности серийных форм есть инвариант ЦЭ и конкретные четыре формы (прима-ЦЭ и три производных от нее ГЭ), так и внутри самой серии-примы есть незыблемая последовательность интервалов — ЦЭ и составляющие ее внутреннюю структуру части — ГЭ. Их совокупность и есть остов модуса, допускающий всевозможные перетолкования ввиду многообразия заключенных в серии связей. Например, в серии из Скрипичного концерта Берга это четыре трезвучия: g-moll, D-dur, a-moll, E-dur + четыре звука целотоники: *b–cis–dis–eis*. Модус серии из «Лулу» Берга (*c–e–f–d–g–a–fis–gis–b–ais–dis–cis*) представляет собой два диатонических гексахорда: *c–d–e–f–g–a, fis–gis–ais–b–cis–dis*. А модус Концерта ор. 24 Веберна может быть понят как два симметричных лада — *b*-1.3.1.3.1 и *e*-1.3.1.3.1: *b–h–d–es–fis–g*, *e–f–gis–a–c–cis*.

3.4

Серия и тематизм

Одна из главнейших структурных функций серии — оправдание всей ткани и по горизонтали, и по вертикали, и в смешанном измерении, единым интонационным материалом. В этом – принципиальное сходство додекафонии с имитационно-канонической полифонией, а серии — с полифоническим тематизмом. Для додекафонии типична необыкновенная концентрация в ткани произведения тематических элементов, пронизывающих не только горизонталь, но также, благодаря свободе диссонанса, и вертикаль. В созвучиях свернуты вертикализованные мотивы. Новое развитие принципов полифонии в додекафонии прежде всего и заключа-

ется в двухмерности действия тематического фактора (по горизонтали и вертикали), а не только в одномерности, как было раньше.

Отсюда и внутренняя реорганизация самой сущности новой полифонии XX века: она не только линеарна, но и свернута в вертикаль. Полифонию видоизменяет новый принцип унификации горизонтали и вертикали, как изменяет он и существо модальности, тональной гармонии.

Изменения касаются и носителя тематического начала – самой серии. Возможность ее звуковой реализации во всех направлениях, в том числе и по вертикали, придает ей как тематическому ядру новый статус.

Серия – *больше, чем тема*, ибо в произведении нет ничего, кроме проведений серии, нет никакого нетематического материала, который оттенял бы основной как тематический. Но серия и *меньше, чем тема*, так как обычно тема – это уже сформировавшийся музыкальный образ, воплощенный с помощью ритма, метра, темпа, фактуры, динамики, артикуляции; серия же – всего лишь «полуфабрикат», интонационный звуковысотный материал, из которого еще только предстоит «вылепить» образно выразительную живую музыкальную ткань.

Серия является *темой* в том случае, если ее додекаряд функционирует наподобие полифонической темы, как целостная единица, узнаваемая при повторении в качестве автономной тематической единицы. Пример – Шёнберг, Сюита для фортепиано ор. 25, трио менуэта (двухголосный бесконечный канон на 12-тоновую тему).

Серия является источником *мотивного* материала, если ее сегменты используются для сочленения мотивов, где форма целого не определяется расположением серийных рядов, а управляется общемузыкальными закономерностями (формой периода, структурой текста в вокальном сочинении и т. п.).

Серия может быть общим *интонационным источником*. Встречается у Берга, в поздних стилях (Денисов и др.).

Серия может быть источником *структурных* идей (Веберн, Булез, Ноно).

3.1

Серийные ряды

Следует четко разграничивать понятия:

– серия (1),
– серийные формы (4),
– серийные ряды (48).

Серия есть инвариант структуры. Она одна.

Серийных форм как линейно-пространственных положений серии всего четыре.

Серийный ряд есть конкретная звуковысотная реализация серии в какой-либо из ее четырех форм в какой-либо из двенадцати высотных позиций. Поэтому серийных рядов всего $4 \times 12 = 48$.

Различия между серией и серийным рядом обнаруживаются в практической работе. Например, неверно было бы сказать: «одновременно проводятся две серии», если серия – одна. Правильно выражение: «одновременно проводятся два серийных ряда».

3.6 Серийное родство

Серийные ряды содержат группы различного состава, различной структуры. В разных серийных рядах могут встречаться одинаковые звуковые группы. Наличие таких групп, число звуков в них, степень точности повторения, их значимость определяют большую близость друг к другу одних серийных рядов или, наоборот, отдаленность их, иначе говоря, ту или иную степень родства между ними. Родство серийных рядов важно и потому, что оно отражает внутреннюю структуру самой серии: наличие и степень точности явных и скрытых *повторений* внутри серийного ряда становятся фактором родства между сериями.

Например, если взять такую изощренно структурированную серию, как в Концерте Веберна ор. 24, то можно ожидать особенно густых связей среди сорока восьми серийных рядов. И в самом деле это так. Рассматривая внимательно родство рядов с точки зрения модуса серии – ее четверки форм на «Веберн-группу» типа 1.3 или 3.1, мы обнаруживаем местами нечто более близкое, чем родство, а именно – *тождество групп*, отличающихся лишь порядком их следования. Это похоже на то, как в позднескрябинском ладу тритоновая позиция тоники функционально тождественна самой тонике, а не просто близка ей. Родство объясняется системой внутренних повторений в структуре серии. Так, группы *b–b–d* и *gis–e–f* в серии *Pb–a* одинаковы по составу (1.3), но находятся на расстоянии тритона. Из этого следует, что при транспозиции примы на тритон обе тройки появятся вместе на тех же звуковысотах, но только поменявшись местами.

Родство менее разветвленное может представлять для музыки не меньшую ценность как повторение измененное, варьированное, подобно тому как мотивы при повторении меняют свою интервалику.

3.7 Выбор серийных рядов. Серийная диспозиция

Додекафонная композиция своим основным структурным слоем имеет трудно выявляемое в деталях, но определяющее интонационный фундамент пьесы *сцепление* всех примененных в ней серийных рядов. Их совокупность и распределение по горизонтали и по вертикали образует *серийную диспозицию*. По существу это костяк собственно серийной композиции в общей структуре произведения. В масштабе всего сочинения серийная диспозиция рассматривается вместе с анализом его формы. В связи с предполагаемой целостной диспозицией, охватывающей все сочинение, создается и серийная диспозиция частей формы по определенному замыслу. Серийная диспозиция данной части формы также есть ее серийный фундамент. Этот вопрос рассматривается со стороны проблемы выбора серийных рядов как системного интонационного материала сочинения.

Возможно выделить несколько часто встречающихся принципов выбора серийных рядов, хотя всегда это для композитора вопрос, свободно решаемый в зависимости от индивидуального замысла его произведения:

- ограничение только одним серийным комплексом — либо лишь одним серийным рядом, либо данным серийным вместе с его ракоходом, ибо он воспроизводит те же элементы, только в обратном порядке;
- ограничение базовым серийным рядом вместе с близко родственным ему, либо с небольшим числом близких рядов;
- установление строго определенного порядка серийной диспозиции частей произведения и всего его в целом;
- свободный выбор серийных рядов в зависимости от желанного слуху композитора в том или ином месте интонационного материала;
- какой-либо особый замысел серийной диспозиции, несводимый просто к строгости или свободе структуры.

Например, в первой из «Трех сатир» Шёнберга строго выдержано ограничение примой и ее ракоходом. Смысл этого — стремление к броскому эффекту, юмористическому обыгрыванию интонационного упрощения. То же — в «Детской пьесе» для фортепиано Веберна (1924): вся пьеса построена на шести проведениях *Pes–f*.

Вся Сюита ор. 25 Шёнберга от начала до конца выдержана в серийной диспозиции, ограниченной вступлениями серийных рядов только от двух звуков — *e* и *b*. По-видимому, это

ограничение на уровне серийной диспозиции есть подражание однотональности клавирной сюиты времен Баха. Сходно построена песня Веберна «Спасение» ор. 18 № 2, где перемены серийных рядов определяются содержанием текста.

3.8

Колейность

Выбор и диспозиция серийных рядов связаны с тем, сколько серийных рядов излагаются одновременно. Колейность (от слова «колея») есть функционирование того или иного числа одновременно излагаемых *серийных голосов*.

Виды колейности:

- *одноколейность*: все время излагается только один серийный голос; за одним додекарядом следует другой, за другим — третий и т. д.;
- *двухколейность*: одновременно излагаются два серийных голоса;
- *трехколейность*: одновременно три серийных голоса;
- *четырехколейность*: одновременно четыре серийных голоса.

И так далее. Впрочем, число серийных «колей» редко превышает четыре.

Главная тема I части веберновского Концерта ор. 24 (т. 1–10) одноколейна. Его же I часть Квартета с саксофоном ор. 22 основана на чередовании двух- и трехколейности, в точном соответствии с членением музыкальной формы. Первая из «Трех сатир» Шёнберга четырехколейна, где голоса вступают канонически последовательно один за другим.

3.9

Додекафонный склад. Голоса серийные и фактурные. Серийная мелодика

Возможно говорить о додекафонном складе как об особом, обладающем специфическими свойствами, которые отличают додекафонию и от гомофонии, и от полифонии, облик которых обычно приобретает додекафонная ткань. Отличия эти состоят в следующем.

От гомофонии, с ее складом мелодией с сопровождающими аккордами, додекафония отличается пронизанностью вертикали мотивно-тематическими единицами, «имитациями». Поэтому гомофония в додекафонии всегда фиктивна, это квазигомофония.

От полифонии отличие не столь принципиально, природа додекафонии полифонична. Во многих случаях это просто чистая полифония. Но в большинстве случаев различие есть. Оно в отсутствии выдерживания определенного числа голосов, отсутствии «классического» (барочного) триединства высоты, ритма и линии, в принципиальном распределении тематических элементов равно в горизонтальном и вертикальном измерении. Поэтому серийные имитации, каноны и ракоходы часто не воспринимаются как таковые, в отличие от ренессансной и барочной полифонии. Из-за отсутствия повторения ритма и линии при высотном каноне ткань не воспринимается как полифоническая, не являясь и гомофонной. Это и есть типично додекафонный склад фактуры.

Важно учитывать и принципиальное различие между голосами серийными и фактурными, обусловленное двойной природой додекафонной формы: *базовой серийности* в виде проведения додекарядов и *вторичного формирования*, придающего базовой серийности облик предложений, периодов, канонов, аккомпанированных речитативов и других общемузыкальных форм. Последние подобны тем вторичным формам, которые, как правило, придаются базовой вариационности в классических вариациях.

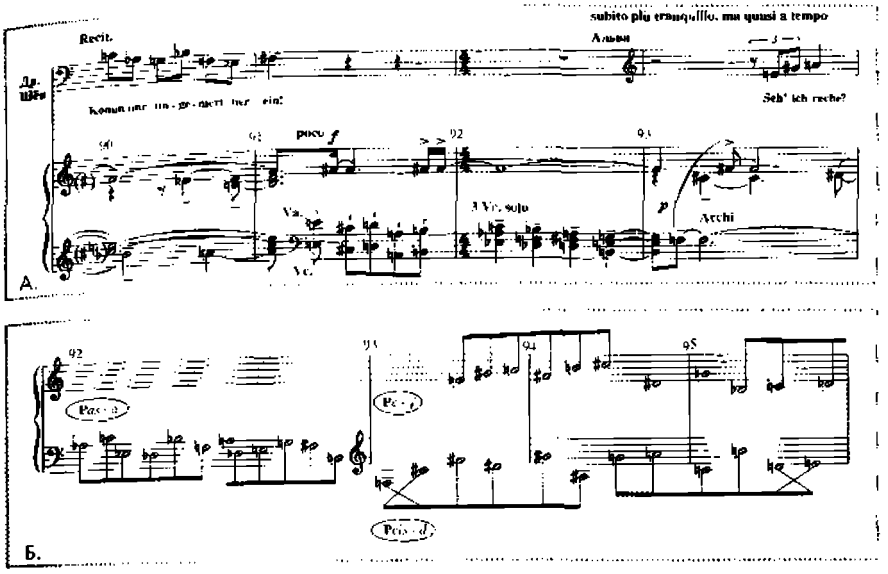
Серийные голоса образуются чередованием серийных рядов, уложенных одноколейно или двухколейно, и т. д.

Фактурные голоса — это обычные голоса полифонической либо гомофонной ткани, облик которой обычно придается и додекафонной музыке.

Разница состоит в том, что серийные колеи и фактурные голоса могут сильно расходиться друг с другом. Например, одноколейная серийная диспозиция может иметь облик фактурного двух- или трехголосия, или смешанного склада. Или наоборот: две серийные колеи, в каждой из которых идут последования серийных рядов, могут укладываться в одну мелодию.

Расхождение между тем и другим хорошо представлено в следующем примере 1. В т. 92 три солирующие виолончели имеют каждая свою партию. Это и есть три фактурных голоса (пример 1 А). Но в серийной диспозиции все они принадлежат одному серийному голосу (пример 1 Б).

С этим же связана и проблема додекафонной мелодии. Основной принцип ее — трактовка мелодии как полифонической темы, заимствующей свой интонационный материал из некоего прекомпозиционного источника. В этом есть аналогия с мелодикой строгой фуги, где каждый голос не свободен, а так или иначе зависим от избранного основного тематического материала.



1(А–Б). А. Берг
«Лулу», I акт, 1-я картина

Это не исключает, впрочем, возможности и свободного сочинения новой мелодии, однако с обязанностью соотнести ее с серийным материалом, заключающим в себе большие возможности для этого. Либо даже введения «инородного тела», цитаты из произведения иного стиля (Берг, Скрипичный концерт; Шёнберг, III часть Сюиты ор. 29 с мелодией народной песни «Аннушка из Тáрау»).

Неверно представление о том, что в додекафонии композитор принужден все время черпать мелодические элементы из серии, а не сочинять свободно. Дело в том, что серию композитор сочиняет сам, в расчете на использование именно этих интонаций в данном произведении. И кроме того, оперирование серией допускает необозримые возможности выводить из нее все новые и новые мелодические образы. Серия играет роль установленного композитором единого тематико-мотивно-интонационного источника.

3.10 Трансформация и производные ряды

Помимо простого последования звуков какого-либо серийного ряда, в додекафонии широко используются и приемы варьирования серийного порядка, то есть производные ряды.

1. *Ротация* (лат. rota — колесо) есть «колесообразная» перестановка звуков полного серийного ряда или его сегментов по следующему принципу (при четырех данных звуках):

модель	ротация
1–2–3–4,	2–3–4–1, 3–4–1–2, 4–1–2–3

2. *Перестановка* (лат. permutare — менять) тоже есть перестановка, но с изменением серийного порядка. Например:

модель	пермутация
1–2–3–4,	1–3–2–4, 3–1–4–2, 1–4–2–3

3. *Интерполяция* (лат. interpolatio — изменение, искажение) — вставка между тонами серийного ряда посторонних звуков: Веберн, Симфония ор. 21, II часть, партия валторны в т. 23–33.

4. *Интерверсия* (лат. inter — посреди, в середине; по аналогии с инверсией) — «обращение изнутри наружу»; с шестью единицами:

модель	интерверсия 1-я	интерверсия 2-я
1–2–3–4–5–6	3–4–2–5–1–6	2–5–4–1–3–6

(у Мессиана в четвертом из «Ритмических этюдов»).

5. *Трансформация* (лат. transformare — превращать, преображать) — превращение данного ряда в другой путем сложного преобразования, перестановок. Классический пример — выведение из серии «Лулу» тем-серий как характеристик двух действующих лиц — композитора Альвы и доктора Шёна. Берг берет *Pb–b* и начинает многократно ее повторять. Из бесконечного ряда берется или каждый первый из семи звуков, или каждый первый из пяти звуков.

В технике сериализма (Булез и др.) трансформации привели к угасанию первоначальной идеи серийного пантематизма.

3. Организация гармонической вертикали

Организация додекафонной вертикали также родственна полифонической. Но если полифония баховской эпохи так или иначе базируется на функциональной гармонии своего времени, то додекафонная вертикаль принципиально

чужда сколько-нибудь спланированному процессу последования тонально связанных друг с другом основных тонов.

Серийные созвучия, полностью или почти полностью лишенные обычной гармонической функциональности, в наибольшей мере заслуживают наименования «конкорды». Додекафонная вертикаль не является случайным объединением пришедшихся на данное место звуков развертывающихся серийных рядов. Вопреки расхожему мнению, додекафонная вертикаль не произвольна и не случайна, а всегда обнаруживает искусство гармонии. Но только это не функциональная гармония, где есть тяготеющие диссонансы и правильно разрешающие их линейное стремление консонансы, а свободно *избираемые композитором полифонические созвучия*. Именно потому, что вертикаль не предустановленна, как раньше, выбор созвучий полностью предоставлен вкусу композитора, его умению строить гармоническую вертикаль. Некоторые часто встречающиеся методы гармонической вертикали при одноколейной диспозиции:

- вертикализация сегментов серии, например, тоны серии 3–4–5 звучат одновременно, образуя специально расположенный аккорд, — *тематическая гармония*;
- вертикализация несмежных тонов серии; по аналогии с производными сериями — *производная гармония*, например, из тонов серии 2–5–6–7;
- *свободно-серийная* гармония, интонационно-мелодически окрашенная звуками серии, но с нетематической вертикалью;
- *свободная вертикаль*, произвольно устанавливаемая согласно слышанию гармонии композитором.

Определенный принцип обычно выдерживается на небольшом участке, величина которого свободно избирается композитором. Двух-, трех-, четырехколейность свободно комбинирует эти методы, прибавляя к ним сочетание гармонических элементов, принадлежащих разным серийным рядам. Вертикальные комплексы набираются из очередных звуков, предоставляемых серийными рядами, а их выбор и совмещение в вертикали, тем или иным способом, предоставляется гармоническому мастерству автора.

3.12 Модальность и тональность в серийной гармонии

Будучи самостоятельным методом композиции, резко отличным от модальности и от тональности, додекафония как явление музыкально достаточно широкое заключает с ними

нечто существенно общее и находится в сложных отношениях. Не будет преувеличением утверждать, что серийная 12-тоновость сохраняет в себе некоторые важнейшие принципы генетически предшествующих ей методов модальности и тональности в «снятом» виде.

Общее с модальностью состоит в некотором сходстве формы материала, а именно звукорядной формы, излагаемой обычно линейно-мелодически. Сходно также формование, обходящее формообразующий фактор тяготения к основному тону. Во множестве случаев формой главных элементов модуса данной серии является звукоряд, гамма, как в модальности, либо какие-то родственные элементы. Сама принципиальная тотальная 12-тоновость серии может рассматриваться как 12-й, особый, парадоксальный тип *симметричного лада*, а именно с ЦЭ 12:12. Отсюда и распространенность типичных симметрично-ладовых отношений — тритоновых («шестерок»), большетерцовых, малотерцовых, целотоновых, также бесконечных симметричных отражений, по вертикали и по горизонтали (отсюда и две пары симметричных друг другу основных форм серии). Например, в «Лулу» Берга (акт II, т. 1022–1023) излагающие серию трехзвуковые аккорды прочерчивают симметричные звукоряды:

b–as–g–f–e–d–cis–b
es–des–c–a–g–fis
ces–b–as–ges–f–e–d–c

Да и определяющие облик серии ведущие звукоотношения составляют некий *искусственный модус*, выполняющий роль, сходную с характерностью того или иного лада.

Общее с тональностью коренится в происхождении серийной 12-тоновости из недр позднеромантической гармонии. Связующее звено между ними — эмансипация дополнительного конструктивного элемента (ДКЭ), превращающая его в микросерию или Grundgestalt — основной образ (наименование серии в 20-е годы, когда еще не установилась терминология 12-тоновой музыки). Такими микросериями были в «преддодекафонных» техниках мотив *cis–c–e* во вступлении раннего квартета Веберна, пятизвуковая серия в считающейся недодекафонной пьесе Шёнберга ор. 23 № 3. Настоящая 12-тоновая серия в Сюите ор. 25 Шёнберга на протяжении всего цикла функционирует как сумма трех четырехзвуковых микросерий. Из одного шестизвучия-аккорда (то есть тоже микросерии) выведена почти вся ткань сцены гибели Воццека в опере Берга. Предформой серии является «синтетаккорд» скрябинского «Прометея», ибо служит источником выведения всей звуковы-

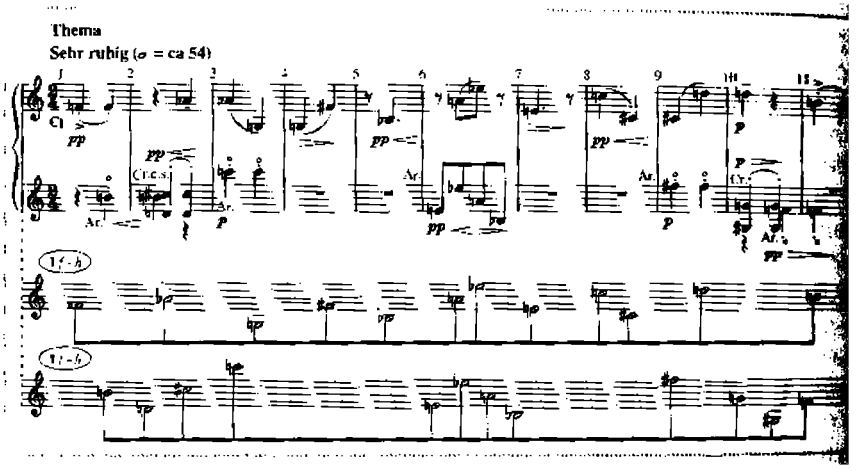
сотной ткани сочинения. Будучи превращенной формой классической тоники, «прометеевский аккорд» показывает пути ее эволюции к типу серии: 1) трезвучие заменяется диссонантным многозвучием, требующим постоянного повторения в разных видах; 2) дальнейшее движение по этому пути приближает многозвучие к 12-звучию, а повторность – к выведению всей ткани из этого ЦЭ-источника. На путях этой эволюции центр тяготения – основной тон – превращается в *центральный тон*, то есть в звук, являющийся центром звуковой структуры и ориентиром движения в данном модусе, но не ощущающийся как тоника. Вокруг центрального тона (интервала, созвучия), обычного в додекафонной пьесе, складывается индивидуальная иерархия отношений, функционально аналогичная сложной иерархии звуковых связей вокруг тоники. Наконец, в составе серии нередки терцовые аккорды, имитирующие сложноладовые последования позднеромантической музыки, раннего Шёнберга или Веберна.

В классической тональности точно и однозначно установлены формы ЦЭ: это основной тон и тоническое трезвучие, притом единотональность является обязательным правилом. В додекафонии же формы многозначны. Это определенный основной тон, какой-либо интервал или аккорд, а также, притом едва ли не в первую очередь, *весь ряд целиком на основной высоте*. Во многих случаях кажущаяся разомкнутость структуры при более внимательном вслушивании обнаруживает замкнутость, но только в начале мы слышим первые тоны серии на основной высоте, а в конце – последние. Для правильного определения необходимо учитывать модус серии и ее целостность: все 12 звуков данного ряда являются *единицей* гармонической структуры. Если для тональной музыки это звук и трезвучие, то для додекафонии – *весь комплекс главных элементов на главной высоте*.

3.13 Индивидуальные формы

Так как в двухслойной по своей сущности додекафонной форме соблюдение какого-либо классико-барочного прототипа в большой мере является «изображением» его, вторичной формой наподобие формы второго порядка над слоем вариационной основы, то формы индивидуальные, свободные имеют ровно такое же право на применение, как и завещанные XVII–XIX веками. То что композиторы, пишущие инструментальную музыку, так последовательно обращаются к старым струк-

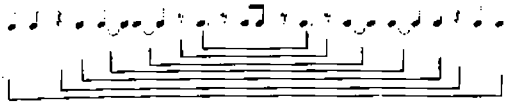
турным прототипам, отчасти объясняется страхом перед внезапно разверзшейся пропастью и отсутствием ответа на вопрос: «а как же можно писать, если все возможно?». В инструментальной музыке Шёнберг и Берг продолжали, каждый по-своему, писать, в общем, в «добрых старых» классических, барочных, романтических формах. Веберн, формально придерживаясь той же традиционной концепции, по существу изнутри коренным образом обновил ее, и во многих случаях его формы на деле имеют совершенно новый облик, независимо от того, совпадает их определение с общеизвестными названиями или нет. Покажем это на небольшом примере.

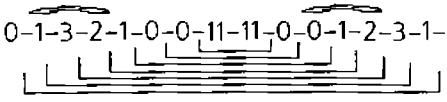


2. А. Веберн
Симфония ор. 21, II часть

Формально это особого рода период из двух предложений, с ракоходным отражением первого во втором; также серийный ракоходный канон. Но мы не слышим ни периода, ни канона. Что же это в действительности?

Благодаря тому, что сложно структурированная серия один раз развертывается в виде мелодии кларнета, структура серийного ряда становится формой темы. А именно — зеркально ракоходное движение и пронизывающая серию симметрия служат исходной идеей для различных параметров формы. Не только краевые тоны, первый и двенадцатый, но и все прочие попарно «кольцами» охватывают все шесть шестиполутоновых отношений:

Зеркальной симметрии подчинен и ряд ритмических длительностей:

Вслед за ними зеркально симметричны ряды артикуляции и динамики. Зеркальная симметрия распространяется на склад фактуры сопровождения. Если проследить числа одновременных взятий звуков в сопровождении, получится следующее:

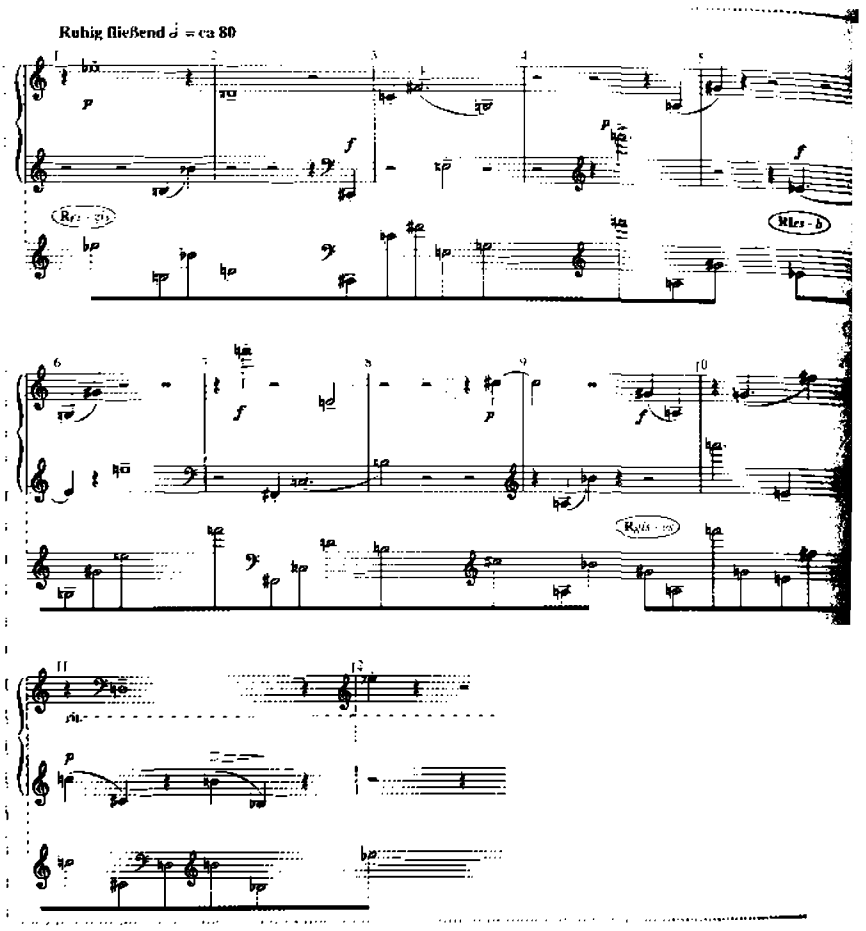


Аналогичная картина – при соединении ткани с мелодией. Даже чисто гармонический параметр, качество возникающих созвучий, подчиняется принципу зеркальной симметрии. Набираемые созвучия образуют два поля гармоний типа тон-полутон, чередующихся – по классическому принципу вопросно-ответной структуры А В – В А. Исключительная чистота, нежность, острота и изысканность гармонии в сочетании с логикой вопросно-ответной структуры и с таинственными симметриями придают абсолютную ясность, естественность и убедительность этой индивидуализированной *многомерно-зеркальной форме*.

3.14

Путь к сериализму – многопараметровость музыки Веберна

Веберн имеет особое отношение к додекафонии: он первым написал додекафонную пьесу (1913); приняв метод додекафонии, он ни разу и ни в чем не отступал от него; переход к додекафонии не вызвал у него никакой стилевой ломки, в отличие от Шёнберга; применение серии у него – наиболее последовательное и «классичное» сравнительно с другими нововенцами; именно у Веберна произошли такие метаморфозы 12-тоновой техники, которые подготовили ряд новаций второго авангарда.

Среди основных художественных открытий Веберна – *многопараметровость* композиции. Одно из главных понятий

А. Веберн
Вариации ор. 27, III часть, тема вариаций

следующего послевоенного поколения композиторов, *параметр*, есть область измерений (от греч. рага — около, рядом, и metron — мера, измерение). Если классико-романтическая гармония обходится двумя измерениями (горизонталь, вертикаль), то новизна мышления Веберна связана с разработкой как бы третьего измерения — глубины, где помимо горизонтальных групп мелодики и вертикальных групп аккордики выявляют себя и начинают активно формировать композицию структурные компоненты других параметров, заходя подчас в новые глубины свойств музыкального звука.

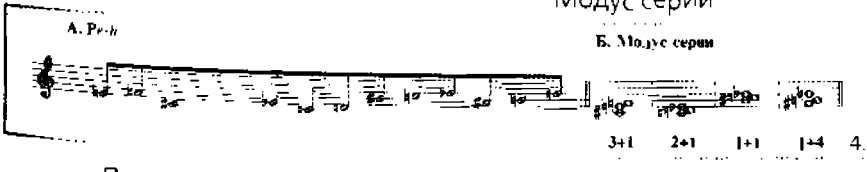
Современная теория музыкальных параметров оперирует пятью свойствами звука (а не традиционными четырьмя). Отсюда пять параметров:

- громкость;
- длина;
- высота;
- тембр (краска);
- пространство.

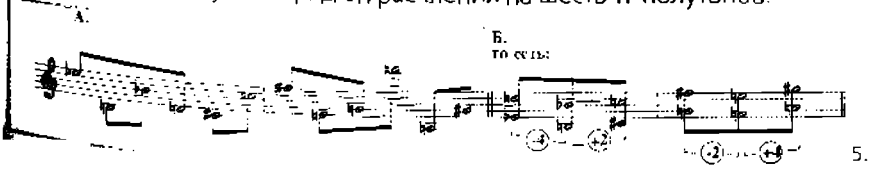
Нововведение Веберна — «контрапункт» «мотивов» громкости (*отдельных* от высотных), ритма, различных структур внутри одного высотного параметра (например, регистрового, направления высотных движений), «мотивов» артикуляции звука (также из параметра краски). Все это внутренне обогатило эстетическое содержание музыки, прибавив музыкальной мысли неслыханную ранее глубину экспрессии. Многопараметровость явилась еще одним шагом к *сериализму*.

Экспрессия музыки предыдущих эпох, как правило, воплощается в синкретизме различных параметров. Так, последовательность высот у Баха или Бетховена, как правило, не действует автономно, отдельно от рисунка линии, а линия — отдельно от ритма (правда, разъединение параметров иногда встречается у поздних романтиков). Образ мы и воспринимаем в этом единстве. Додекафония принципиально работает с последованием высот. Но никто до Веберна не сделал отсюда столь далеко идущие выводы. Уже в Симфонии ор. 21 он применил новый тип музыкальной экспрессии, при котором образуется *полифония параметров*, то есть раздельное (конечно, согласованное) действие экспрессии в различных параметрах. Ощущается это и в приведенной выше теме II части. В Вариациях для фортепиано ор. 27 Веберн пошел еще дальше (пример 3).

Модус серии многозначен и может быть понят в первую очередь как стилистически характерные группы с полутоном. Они образуют, с перестановкой, простую систему 1+1, 1+2, 1+3, 1+4.

Ре–*b* Модус серии

4.

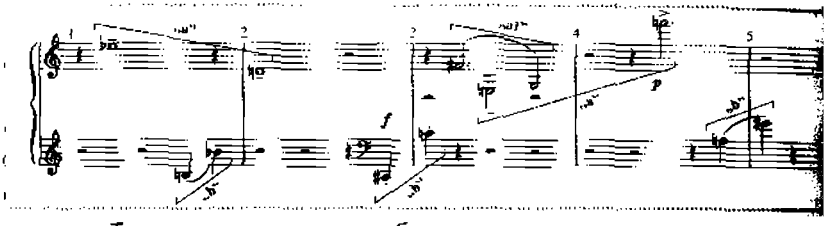
Поразительно, что для II части Вариаций композитор переосмыслил модус, услышав в нем совершенно иную интонационную структуру. Весь ряд он расчленил на шесть 11-полутонов:



5.

Новизна формы Веберна и состоит в том, что вместо *простого прилаживания* старотонального структурного типа он находит основу формы, ее идею в самой *структуре серии*. Если здесь между серийной диспозицией и вторичной формой классического типа часто есть «зазор», то при веберновском формообразовании он полностью устраняется, форма становится абсолютно органичной, собственно *серийной*.

Вслед за интонационным ядром серийные элементы дифференцируются *по ритму и артикуляции* (способам звукоизвлечения).



Теперь они наделены образно-выразительным характером, разделяются на медленные, задумчивые, с оттенком sospiratio (фигура «вздоха» со специфическим разрывом паузой мотива, и без того предельно краткого), см. «а»; и быстрые остро соскальзывающие при legato и остро «встряхивающие» при staccato. Среди медленных есть и «средний» («a^1»), более близкий быстрым типа legato.

Артикуляция и динамика действуют также относительно автономно. Так, начальная четверка, т. 1–2, при повторении в т. 5–6 по параметрам серийным, мотивным, артикуляционным повторяется, а динамика меняется на противоположную. Вторая и третья группы при повторении остаются в той же динамике. Показательно, что динамика почти везде террасообразна: площадка piano – площадка forte – площадка piano; она образует восьмичленную симметрию, действующую автономно (не совпадая с членением формы *по проведениям серии*):

$$p\text{–}f\text{–}p\text{–}f \quad f\text{–}p\text{–}f\text{–}p$$

Ввиду равноправия медленных и быстрых мотивов и те и другие можно принять за основной уровень пульсации. Отсюда фактическая *полиметрия*: когда мы слушаем медленные мотивы, темп медленный, когда быстрые, вдруг врывается темп скорый. Так как никакого ритмического пульса нет, то мы слышим разделенные паузами либо накладывающиеся один на другой два временных потока сразу, как если бы играли два произведения – медленное и быстрое[4]. Соответственно и метр, выставленный композитором, конечно, объединяет целое, но так, что реально мы слышим другие членения времени, чем объявленные $^3/_2$. Мед-

ленный мотив — на $^5/_4$, и далее пауза. Быстрый противоречит медленному, но не устанавливает собственного такта. Так они и остаются наплывающими друг на друга временными величинами, на фоне призрачной сетки на $^3/_2$. При отсутствии метрического пульса действуют иные метрические пропорции, словно «плавающие» в свободнометрическом континууме. Они и составляют таинственный нерегулярный метр, относительно единый для всей темы.

В результате возникает неслыханное до сих пор *уплотнение* структуры. Особенность ее — в одновременном действии элементов выразительности в различных автономных параметрах. Здесь серия имеет одну структуру, используются одновременно с этим и другие, не совпадающие с модусом серии структурные ее элементы. Ритм и артикуляция имеют собственную линию и логику, переплетаясь в своем действии с автономной же динамикой. При восприятии произведения необходимо слышать эти прямо-таки вросшие друг в друга экспрессивные элементы (например, в т. 1–2 — «стретту» из двух мотивов, совершенно различных по выразительному характеру, всю эту микроскопическую, но тем более сложную полифонию постоянно меняющихся звуковых образов). Условно говоря, то, что обычно заняло бы две страницы музыки (экспозиция контрастных характеров), у Веберна уложено в четыре такта.

Таким образом, многопараметровая аналитическая партитура рассмотренного примера в самых общих чертах выглядит так:

В *высотных* параметрах

- *Серийные ряды*;
- *Группы* в сегментах серии (их четыре);
- Серия как *комплекс полутонов*, независимо от сегментных троек, 6 двузвучий;
- Параметр регистра: частичное *закрепление высот* за определенными октавами;
- *Направление высот* (сколько вверх, сколько вниз в каждом из проведений ряда).

В параметрах *ритма и темпа*

- Три вида *длительностей* (четверти, половинные, целые);
- Соответственно, три *темпа* движения одновременно;
- Длины *медленных* нот (в четвертях: 5876, 5877, 3453; Форма: «тема» с повторением плюс заключающая стретта).

В параметре *динамики* (громкости)

- Два вида *единиц* (динамики *p* и *f*);
- *Тема* динамик: *p* (4) + *f* (5) + *p* (3); ритм динамик = 4±1 (в параметровом контрапункте с титульным метром $^3/_2$);

– *Форма темы* вариаций в параметре динамики: тема (4+5+3), вариация (4+5+3) и заключение (6+6; «разрешение» диссонанса метров в титульный метр = 6/4).

В параметре *артикуляции* (краски):

– см. структуры из трех единиц -- legato, staccato и portato.

и т. д.

Полифония параметров, открытая Веберном, проложила дорогу к более систематическому использованию многомерной структурности композиторами послевоенного поколения, ссылавшимися на его опыт. Развитие этих идей породило *сериализм* -- многомерную многопараметровую серийность.

3.1 Двенадцатитоновость после Веберна

Техника серии оказалась достаточно широкой благодаря предоставляемой ею возможности вносить разнообразное интонационное содержание в серийный модус. В руках несхожих друг с другом по эстетическим установкам художников серийный метод дает различные, иногда поразительно разнящиеся результаты. Каждый композитор стремится по-своему трактовать композиционные методы серийности, регулируя результаты ее применения собственным слуховым ощущением лада, мелодики, гармонической вертикали, функциональности.

В условиях свободы и разнообразия применения серийно-двенадцатитонового метода художественные результаты в отношении роли двенадцатитоновости могут предельно расходиться. Например, 12-тоновое фугато из Четырнадцатой симфонии Шостаковича (ц. 91 и далее), не будучи додекафонным, дает бо́льшее сгущение полутоновости, чем иная додекафония, и именно потому, что нет темоподобной повторяемости серийных рядов. Э. Кшенек в хоре «Плач пророка Иеремии» (1940–1942) применяет метод ротации половин-шестерок (*f–g–a–b–des–es*, *h–c–d–e–fis–gis*), названный, по идее одной из форм средневековой провансальской поэзии, *сестиной*.

Одна из линий развития -- более свободное распоряжение 12-тоновым серийным рядом, с отступлением от обязательного доведения ряда до конца, с чередованием серийной и несерийной структуры. Подобное отступление от серийного порядка в неустойчивой части формы – возобновление метода Веберна в его внеопусной Оркестровой пьесе № 1 (1913). Другой путь эволюции додекафонии, по идеям Веберна, при-

вел к сериализму (Э. Денисов, «Пять историй о господине Кёйнере», см. далее в этой же главе).

Еще один из 12-тоновых методов, применяемых современными композиторами, заключается в игре двумя типами структур – строго серийной и ее растворением в свободной разработке элементов серийного модуса (то есть вне обязанности проводить беспрестанно полные 12-тоновые ряды). Таким образом написаны, например, некоторые сочинения Денисова («Осень» на слова В. Хлебникова, «DSCH», Виолончельный концерт, «Романтическая музыка»). Этот метод может быть назван: «*серия – интонационный источник*» композиции (термин Денисова).

В связи с индивидуальной разработкой 12-тонового метода необходимо упомянуть и имя американца Милтона Бэббита, посвятившего 12-тоновости всю свою жизнь и к тому же создавшего оригинальную «Теорию рядов» (1946, авторское наименование Set-theory Analysis)[5].

Математика по образованию, Бэббита в большей степени интересовали формальные аспекты 12-тоновой техники. При объяснении общих принципов серийности он использует язык математической логики. Такие термины, как гексахордовая (также тетрахордовая и трихордовая) комбинаторика, матрица, агрегат и некоторые другие, составляют неотъемлемую часть его теории[6]. Основное ее понятие – *set* – это не только «ряд» или «серия», но также и «множество» (из математической теории множеств). Именно подобная техника комбинаторики, основанная на внутреннем структурировании рядов согласно математическим законам, и является для него наиболее типичной[7].

Позже термин *set* расширил свое значение, распространившись не только на 12-звучные группы, но также и на составляющие их элементы. На основе концепции Бэббита А. Форт (его ученик) разработал собственную теорию рядов (не 12-тоновых), способных объединяться в комплексы (set-complex)[8].

4. Многомерная серийность – сериализм

Введение принципа высотной серийности делает закономерной постановку вопроса о сериализации и остальных параметров. *Сериализм* – метод композиции с помощью серий более чем одного параметра. Помимо звуковысотно-

го параметра, серийно организуются чаще всего длина, сила и окраска звука, то есть ритм, динамика (интенсивность) и тембр; к тембру относится и артикуляция – способы звукоизвлечения на рояле, штрихи и другие способы окраски звука на смычковых.

Идея сериализма[9] зарождается одновременно с развитием серии звуковысот. Музыкальная мысль до серийного метода всегда соблюдала изначальное триединство высоты, ритма и линии[10]. При вычленении высот из этой цельности у композитора возникает естественный вопрос: а как же быть с организацией ритма и мелодической линии? Отсюда опыты сериального рода у Н. Рославца (1914), Е. Голышева (1914), Ф. Х. Кляйна (1919–1920).

Сериальность связана с новой организацией музыкального пространства-времени; в частности, по теории К. Штокхаузена, в единую линию вытягиваются некоторые параметры, лежащие на первый взгляд в разных измерениях: тембр как тоны-призвуки, высота как звуки-частоты, ритм как частоты-длины, разделы формы как длины-пропорции (см. Главу 5, раздел 3.5).

Среди первых образцов сериализма – несколько сочинений М. Бэббита, использующих ряды высот, ритма и динамики: Три композиции для фортепиано (1947–1948), Композиция для четырех инструментов (1947–1948), Композиция для двенадцати инструментов (1948).

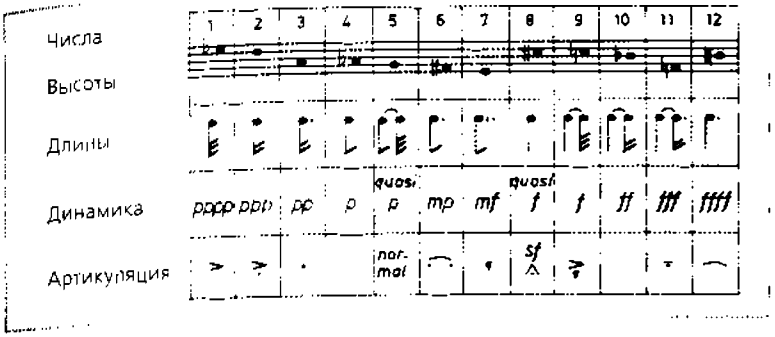
1949 год ознаменован опытом в направлении многопараметровой композиции двух композиторов – Оливье Мессиана и Хермана Хайса. Далее бельгиец Карл Гейвáртс сочинил сериальную Сонату для двух фортепиано (1950–1951), а в 1952 появились знаменитые «Структуры» Пьера Булеза для двух фортепиано.

Рассмотрим далее образцы сериального анализа.

П. Булез, «Структуры» (1952)

Основой «Структур» являются ряды:

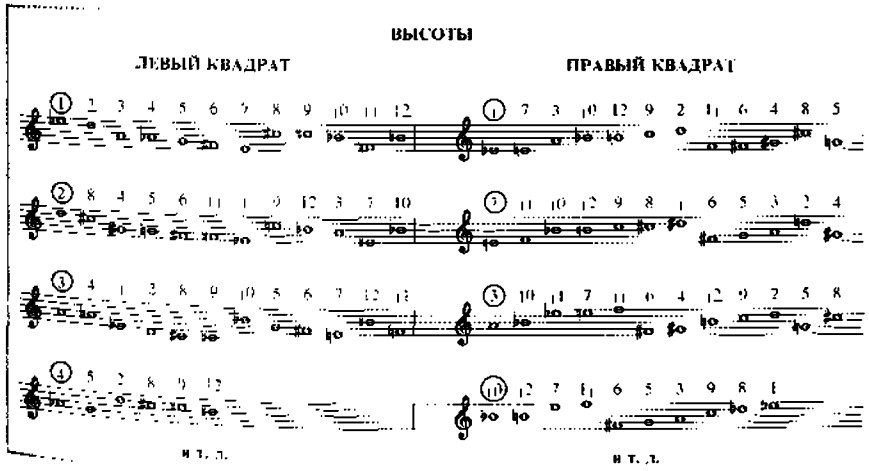
- 12 высот (заимствованы из второго «Ритмического этюда» Мессиана),
- 12 единиц времени, длин (кратных),
- 12 единиц громкости (от *pppp* до *ffff*) и
- 10 единиц артикуляции (нет чисел 4 и 10):

Сериальная таблица

Чтобы сделать из них материал музыкального произведения, избранный Булезом мессиановский ряд превращается в основу *структуры*.

Звуковысоты берутся из серийной таблицы, составленной по методу акростиха. Прима *Pes–b* пишется не только в качестве верхнего ряда слева, но также и по вертикали сверху вниз в качестве двенадцати соответствующих начальных звуков серийных транспозиций. Так:

$$Pes\text{–}b\ es \rightarrow b$$
$$\downarrow$$
$$b$$

Правый, инверсионный квадрат (начиная от *les–g*) пишется аналогично акростихом.



П. Булез
«Структуры Ia»

Цифры при нотах означают высотные классы. Например, цифра 1 везде — звук *es*, цифра 2 — *d*, 3 — *a* и т. д. Ракоходные формы читаются справа налево по тем же нотам.

Числа с их абстрактными пропорциями способны перевести одно измерение музыки в другое. Распределение регулируемых числами качеств распространяет формующие силы высотного параметра на ритмический.

Дли́ны звуков получаются с помощью числовых квадратов, где высо́ты замещены цифрами (см. пример 7). Само собой разумеется, цифры — *порядковые номера* звуков первичного серийного ряда P*es–b* — при превращении в качественно определенные временные величины, по-видимому, полностью утрачивают содержательную связь между параметрами, что равнозначно наложению совершенно свободно избранной ритмической сетки.

Схема 1. Обращение высот звуков в их длины

ЛЕВЫЙ КВАДРАТ

высоты 1 фп.		P → *es*	*d*	*a*	*as*	*g*	*fis*	*e*	*cis*	*c*	*b*	*f*	← R *h*	
	a →	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	
		2	8	4	5	6	11	1	9	12	3	7	10	
	c →	3	4	1	2	8	9	10	5	6	7	12	11	
		4	5	2	8	9	12	3	6	11	1	10	7	
		5	6	8	9	12	10	4	11	7	2	3	1	
		6	11	9	12	10	3	5	7	1	8	4	2	
	b →	7	1	10	3	4	5	11	2	8	12	6	9	
		8	9	5	6	11	7	2	12	10	4	1	3	
		9	12	6	11	7	1	8	10	3	5	2	4	
		10	3	7	1	2	8	12	4	5	11	9	6	← c
		11	7	12	10	3	4	6	1	2	9	5	8	← b
		12	10	11	7	1	2	9	3	4	6	8	5	← a

длительности 2 фп.

ПРАВЫЙ КВАДРАТ

высоты 2 фп.		I → *es*	*e*	*a*	*b*	*h*	*c*	*d*	*f*	*fis*	*gis*	*cis*	← RI *g*	
	a →	1	7	3	10	12	9	2	11	6	4	8	5	
		7	11	10	12	9	8	1	6	5	3	2	4	
	c →	3	10	1	7	11	6	4	12	9	2	5	8	
		10	12	7	11	6	5	3	9	8	1	4	2	
		12	9	11	6	5	4	10	8	2	7	3	1	
		9	8	6	5	4	3	12	2	1	11	10	7	
	b →	2	1	4	3	10	12	8	7	11	5	9	6	
		11	6	12	9	8	2	7	5	4	10	1	3	
		6	5	9	8	2	1	11	4	3	12	7	10	← d
	d →	4	3	2	1	7	11	5	10	12	8	6	9	← c
		8	2	5	4	3	10	9	1	7	6	12	11	← b
		5	4	8	2	1	7	6	3	10	9	11	12	← a

длительности 1 фп.

Порядок действий: берем 1-й ряд высот (верхняя строчка левого квадрата) и наделяем каждый звук длительностью во столько тридцатьвторых, сколько указано на нижней строчке правого квадрата, *читаемой справа налево. Получается:*

высоты:	*es*	*d*	*a*	*as*	*g*	*fis*	*e*... и т. д.
длины:	12	11	9	10	3	6	7

Для 2-го фортепиано: берем 1-й ряд правого квадрата и придаем звукам длительности (в тридцатьвторых), взятые с нижней строчки левого квадрата, читаемые справа налево. Получается:

высоты:	*es*	*e*	*a*	*b*	*b*	... и т. д.
длины:	5	8	6	4	3	...

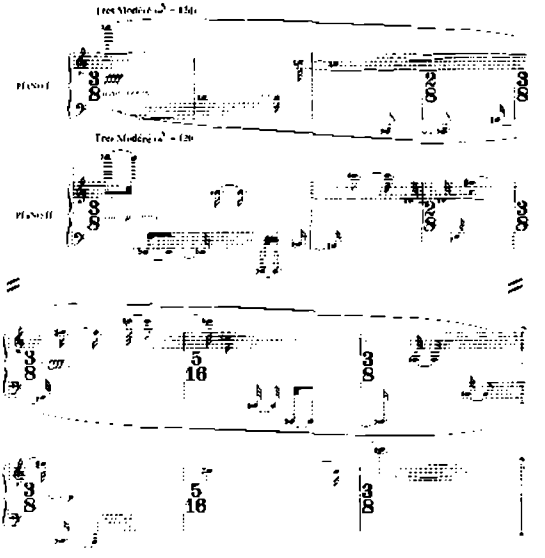
Соединив все вместе, запишем полную секцию двухколейной сериальной структуры (пример 8).

Высотный и ритмический ряды (в тридцатьвторых) приведенных в примере 8 начальных семи тактов:

Схема 2

Pes–b								1-е форгепиано			
es	*d*	*a*	*as*	*g*	*fis*	*e*	*cis*	*c*	*b*	*f*	*h*
12	11	9	10	3	6	7	1	2	8	4	5
les–g								2-е форгепиано			
as	*e*	*a*	*b*	*b*	*c*	*d*	*f*	*fis*	*gis*	*cis*	*g*
5	8	6	4	3	9	2	1	7	11	10	12

Из тех же квадратов извлекается и способ выбора и последования самих серийных рядов. Ряды избираются по номеру первого звука ряда, причем порядок этих номеров для 1-го фортепиано заимствуется от номеров звуков инверсии, то есть верхней строчки правого квадрата (см.: № 1–7–3 и т. д., указано буквами a–b–c), а порядок номеров для 2-го фортепиано берется от номеров звуков примы, то есть верхней строчки левого квадрата (№1–2–3–4, см. a–b–c–d;).



8. П. Булез
«Структуры Ia» (т. 1–7)

Продолжим схему 2 и выпишем проведения шести начальных высотных рядов с соответствующими им ритмическими (т. 1–64):

Схема 3

1-е фортепиано (прима с транспозициями от звуков инверсии):

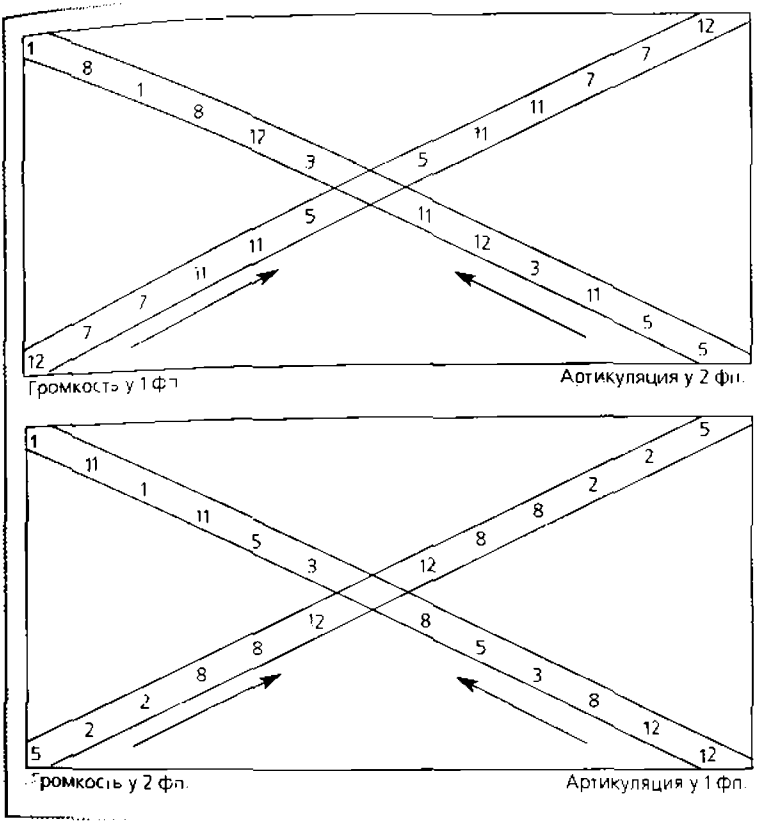
es	*d*	*a*	*as*	*g*	*fis*	*e*	*cis*	*c*	*b*	*f*
12	11	9	10	3	6	7	1	2	8	4
e	*es*	*b*	*a*	*gis*	*g*	*f*	*d*	*cis*	*b*	*fis*
11	12	6	7	1	9	10	3	4	5	2
a	*as*	*es*	*d*	*cis*	*c*	*b*	*g*	*fis*	*e*	*b*
9	6	8	12	10	5	11	7	1	2	3
b	*a*	*e*	*es*	*d*	*cis*	*b*	*as*	*g*	*f*	*c*
10	7	12	3	4	11	1	2	8	9	5
b	*b*	*f*	*e*	*es*	*d*	*c*	*a*	*as*	*fis*	*cis*
3	1	10	4	5	7	2	8	9	12	6
c	*b*	*fis*	*f*	*e*	*es*	*cis*	*b*	*a*	*g*	*d*
6	9	5	11	7	8	12	10	3	4	1

2-е фортепиано (инверсия с транспозициями от звуков примы):

es	*e*	*a*	*b*	*b*	*c*	*d*	*f*	*fis*	*gis*	*cis*
5	8	6	4	3	9	2	1	7	11	10
d	*es*	*as*	*a*	*b*	*b*	*cis*	*e*	*f*	*g*	*c*
8	5	9	2	1	6	4	3	10	12	7
a	*b*	*es*	*e*	*f*	*fis*	*gis*	*b*	*c*	*d*	*g*
6	9	11	5	4	12	8	2	1	7	3
as	*a*	*d*	*es*	*e*	*f*	*g*	*b*	*b*	*cis*	*fis*
4	2	5	3	10	8	1	7	11	6	12
g	*gis*	*cis*	*d*	*es*	*e*	*fis*	*a*	*b*	*c*	*f*
3	1	4	10	12	2	7	11	6	5	9
fis	*g*	*c*	*cis*	*d*	*es*	*f*	*as*	*a*	*b*	*e*
9	6	12	8	2	11	5	4	3	10	1

Числа позволяют распространить цифровые закономерности квадратов высотных рядов на динамику и артикуляцию. Берутся те же числовые квадраты, левый и правый, и из них заимствуются диагональные ряды (для упрощения мы выпишем лишь диагональные числа, опустив «ненужные») (см. рисунки на с. 345)

Громкость в партии 1-го фортепиано равна двенадцати, то есть *ffff*. Громкость у 2-го фортепиано равна пяти, то есть — quasi piano. Артикуляция у 1-го фортепиано равна 12, то есть легато, у 2-го форгепиано – 5, то есть «нормальное» взятие (см. сериальную таблицу на с. 341)[11].



Л. Ноно, «Il canto sospeso» («Прерванная песнь», 1956)

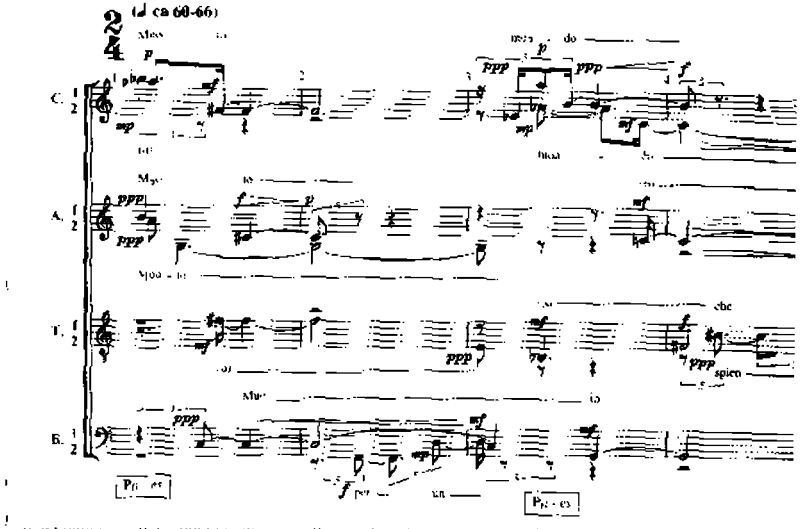
Эта сериальная композиция возникла на гребне подъе ма второго авангарда.

II часть кантаты строится на «веерной» серии *Pa–es* (*a b–as–b–g–c–fis–cis–f–d–e–es*), объединяющейся с ритмически ми рядами, числа (числители дробей) которых заимствован из ряда Фибоначчи:

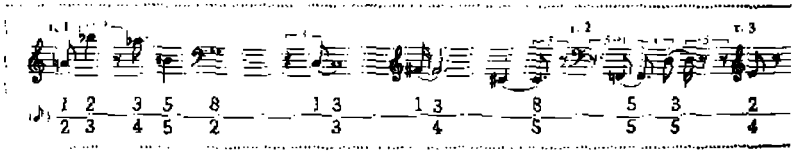
$^{1}/_{2}$ $^{2}/_{3}$ $^{3}/_{4}$ $^{5}/_{5}$ $^{8}/_{2}$ $^{13}/_{3}$ $^{13}/_{4}$ $^{8}/_{5}$ $^{5}/_{5}$ $^{3}/_{5}$ $^{2}/_{4}$ $^{1}/$

(знаменатель означает дробление на разное количе ство частей четверти — основной ритмической единицы, чис литель — количество этих частей).

Соединение рядов двух параметров, высотного и ри мического, дает утонченно-красивые звучности хора a cappell



9. Л. Ноно
«Прерванная песнь»
(в клавирном изложении)

Объяснение длительностей серийного ряда P*a–es* (ряды Фибоначчи):

10. Л. Ноно
«Прерванная песнь» сериализм высот и длительностей

Всего во II части 19 проведений серии, что можно понять также как сумму первых пяти организующих чисел ряда Фибоначчи: 1 + 2 + 3 + 5 + 8 = 19.

Во всех 19 проведениях высотная серия звучит в основном виде от звука *a*. В первом проведении каждому ее звуку соответствует определенная ритмическая единица[12].

В дальнейших проведениях совпадение ритмической серии с высотной нарушается, так как ритмический ряд последовательно перемещается вперед на одну единицу с каждым проведением серии (2-е проведение начинается со второй ступени ритмического ряда, 3-е — с третьей и т. д.), образуя ротацию. Следовательно, в 7-м проведении серии возникает зеркальная симметрия числителей ритмического ряда (13 8 5 3 2 1 | 1 2 3 5 8 13), а в 12-м исчерпываются все возможности. В 13-м проведении Ноно не повторяет 1-е проведение ритмического

ряда, а переходит сразу ко 2-му. Таким образом, 13-е равно второму, 14-е — третьему, 15-е — четвертому. Проведения 16–19 образуют коду.

Во II части кантаты используется также серия динамики: пять стабильных (неизменяемых) оттенков (*ppp, p, mp, mf, f*) и шесть модулирующих (изменяющихся) оттенков, последовательность которых полностью симметрична: *ppp<mf, ppp<f, p<f, f>p, f>ppp, mf>ppp*[13].

4.3

А. Шнитке, Второй скрипичный концерт (1965)

Сериальная техника использована Шнитке в одном из разделов концерта (ц. 21–22), представляющем собой аккордовый эпизод в медленном темпе (фактически это медленная часть слитноциклической формы)[14].

Одиннадцать голосов («антисолист» контрабас не участвует) исполняют основную мелодию и дают точную дублировку верхнего голоса, частью в прямом движении, частью в инверсии. Таким образом все голоса исполняют серийные ряды, причем ни один не дублирует какой-либо другой в унисон или в октаву. Каждая вертикаль содержит в себе полные одиннадцать звуков без повторений, несмотря на то что все многозвучия симметрично идут в противодвижении друг другу:

1	*a–d*
2	*cis–fis*
3	*g–c*
4	*b–e*
5	*fis–cis*
6	*f–b*
7	*c–g*
8	*e–b*
9	*dis–gis*
10	*b–f*
11	*d–a*

Другой секрет музыки состоит в причудливом ритме гармонических смен. Последний и обнаруживает сериализацию ритма, причем серия ритма здесь заимствована от исходной высотной.

Мелодически серия построена на двухголосии с хроматической формулой passus duriusculus, традиционной для барочных образов скорби и страдания: *g–fis–gis–a–f–b–h–e–c–des–es–d*. Она имеет явно намеренно тональный характер, и между цифрами 21 и 23 отчетливо прослушивается мелодическая тоника *D*. Она же поддержана начальным основным тоном *D* (ц. 21, т. 1).

С поступенным понижением и повышением двух линий серий связан и замысел обращения высот в ритм. Общим измерителем является, естественно, число. Превращение высот серии в числовой ряд открывает легкую возможность перевода высотных отношений во временные. Для получения числового ряда служат числовые показатели ступеней хроматической гаммы:

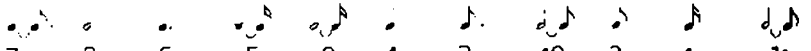
cis = 1; *c* = 2; *h* = 3; *b* = 4; *a* = 5; *as* = 6; *g* = 7; *fis* = 8; *f* = 9; *e* = 10; *es* = 11; *d* =

Затем выписывается серия вместе с номерами звуков из вышеприведенного хроматического ряда:

g–fis–gis–a–f–h–b–e–c–des–es–d
7 8 6 5 9 4 3 10 2 1 11 12

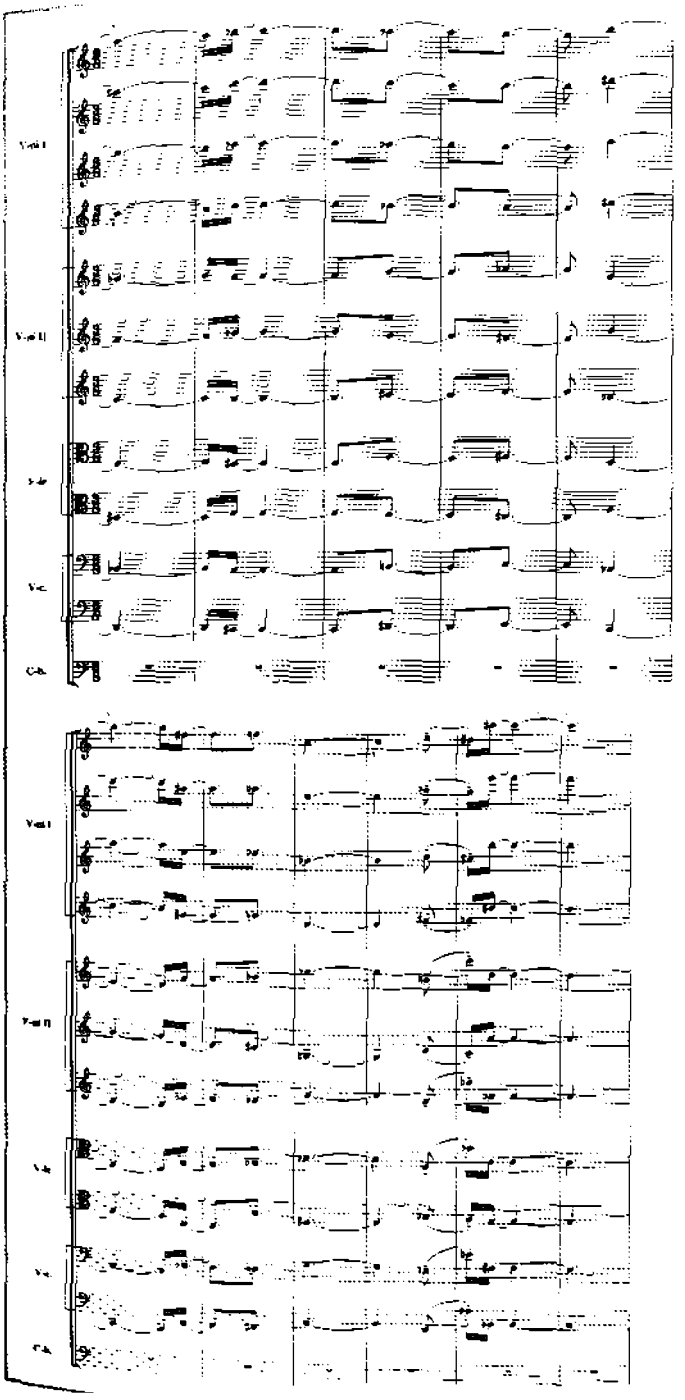
Следующий этап — создание собственно ритмической серии. Здесь композитор применяет арифметическую прогрессию длительностей (мессиановский хроматизм) — от шестнадцатой до половинной с точкой. За единицу композитор принимает величину в одну шестнадцатую. Соответственно семерка — семь шестнадцатых, восьмерка — восемь (то есть половинная) и т. д. Таким образом, мы получаем 12 различных длительностей, каждая из которых также пронумерована по порядку от 1 до 12.

Теперь надо привести в соответствие числовую формулу высотной серии и номера длительностей. Для этого просто подставляем длительности под цифры, соответствующие их порядковому номеру. Так извлекается ритмическая серия:


7 8 6 5 9 4 3 10 2 1 11

Весь ритмический ряд укладывается в ровный время-измерительный такт 3/8. Так как сумма единиц-шестнадцатых 1 + 2 + 3 + 4 + 5 + 6 + 7 + 8 + 9 + 10 + 11 + 12 = 78, *а в такте* шесть единиц, то весь ритмический ряд занимает ровно тринадцать тактов, см. ц. 21–23.

Совершенно индивидуален замысел гармонической вертикали этого фрагмента. Сам по себе *он даже не связан* со структурой серии, хотя и регулируется ритмом ее числового ряда. Пять голосов, следующих линии мелодии, образуют вместе с ней полный шестизвуковой целотоновый аккорд, а пять голосов *противодвижения — другой целотон-аккорд*, комплементарный первому. Так возникает принцип вертикали. Это двуслойный полиаккорд, части которого обладают целотоновой выразительностью. Благодаря геометрической правильности смещений все вертикали будут иметь тот же самый состав. Если верх смещается вниз на четный интервал (на 2, 4 и т. д.), то соответственно и низ смещается вверх на тот же самый интервал, и тогда каждый из слоев остается в той же самой фазе: нижний в гамме $d^{2.2.2.2.2}$, верхний — в $a^{2.2.2.2.2}$ Если же верх смещается на нечетный интервал, то он переходит в противоположную фазу, но и низ тотчас же переходит в противоположную. В результате слои попросту меняются фазами, а тип аккорда остается тем же самым. Поэтому все аккорды



Н. А. Шнитке

Второй скрипичный концерт

фрагмента повторяют свойства ключевого (ЦЭ в ряду аккордов). Отсюда полное внутреннее единство гармонии и единообразие нигде не меняющейся краски двуцелотонового аккордового полилада.

4.4

Э. Денисов, «Пять историй о господине Кёйнере», III часть (1966)

III часть цикла на тексты Бертольда Брехта носит «философски» ироническое название «Форма и содержание». Здесь серийно организованы: звуковысотность, ритм длительностей, динамика. Причудливость возникающей при этом пуантилистической ткани символически соответствует тексту, где говорится о картине, в которой «предметам была придана очень странная форма».

«Очень странная форма» придана и музыке III части. Певец не поет, а декламирует в сопровождении квартета духовых как самых ярких по тембру из семи инструментов цикла.

Высотная серия: *b–es–as–a–d–fis–c–cis–e–g–h–f*. При сочленении высотных рядов используется мост — совладение последнего звука (или звуков) одного ряда с начальным (или начальными) другого. В пьесе проводятся 12 высотных рядов:

т. 1–11	P*b–f*	R*b–e*	I*a–d*	R$_I$*as–es*
т. 11–22	R*es–as*	I*cis–fis*	R$_I$*c–g*	P*d–a*
т. 22–35	I*a–d*	R$_I$*as–es*	P*b–f*	R*b–e*

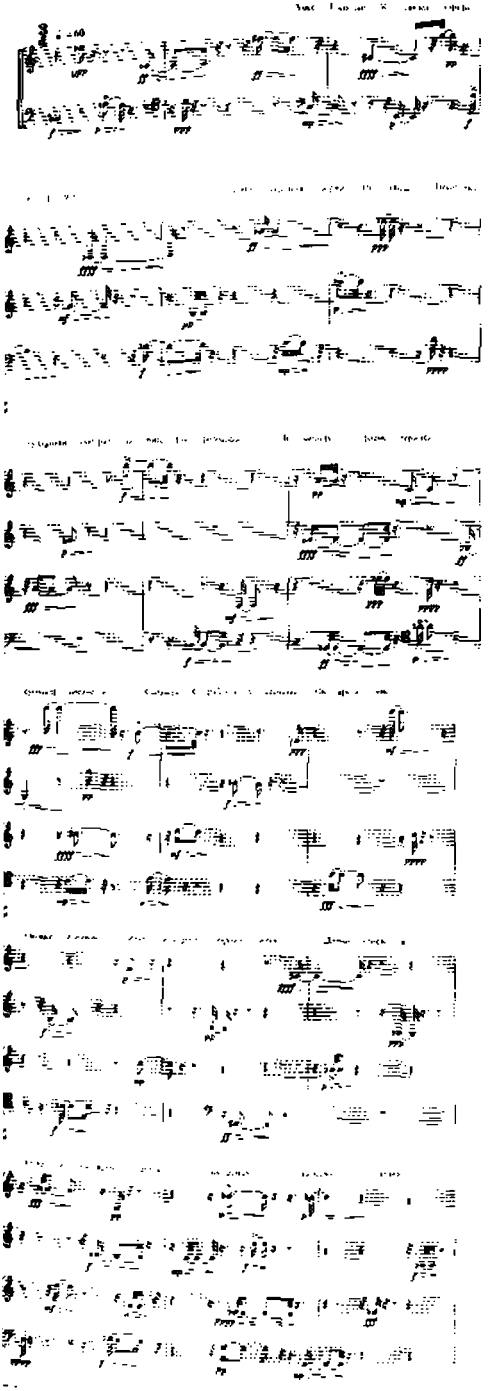
Пуантилистическая ткань странно асимметрична, лишена повторности и ритмических мотивов. Длительности закрепляются за определенными звуковысотами. Так, нота *b* всякий раз имеет длительность четверть, нота *es* — одну шестнадцатую, *d* — одну тридцатьвторую и т. д., каждая звуковысота — свою длительность. Длительности эти получены из серии I части цикла следующим образом: порядковый номер серии становится числом, показывающим, сколько тридцатьвторых содержит каждая нота:

серия I части:	*d*	*es*	*g*	*e*	*as*	*c*	*f*	*b*	*h*	*fis*	*a*
номер тона ряда:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
длительность в 𝅘𝅥𝅯:	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯.	𝅘𝅥𝅯.	𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯.	𝅘𝅥𝅯.	𝅗𝅥	𝅗𝅥.	𝅗𝅥𝅘𝅥𝅯	𝅗𝅥.

Соответственно серия III части получает следующие длительности:

звуковысоты:	*b*	*es*	*as*	*a*	*d*	*fis*	*c*	*cis*	*e*	*g*	*h*
номер тона в серии I части:	8	2	5	11	1	10	6	12	4	3	9
длительность в 𝅘𝅥𝅯:	𝅗𝅥	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯.	𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯𝅘𝅥𝅯	𝅘𝅥𝅯.	𝅗𝅥	𝅘𝅥	𝅘𝅥.	𝅗𝅥.

Двенадцатитоновые техники, серийность, сериализм, постсериализм

Многомерный сериализм, сериацизм

12. Э. Денисов
«Пять историй о господине Кёйнере», III часть

При других формах серии – R, I, RI – и в любой высотной позиции эти длины звуков сохраняются стабильно в каждом из серийных голосов, то есть в последовании звуковысот, принадлежащих данному ряду. Но так как звуки одноколейно идущего ряда распределяются между двумя-тремя-четырьмя партиями инструментов, то возникает проблема расстояния между звуками в ансамбле голосов. Для их регулирования применяются две цифровые таблицы с серийными рядами, записанными в хроматическом порядке от примы и от инверсии (ракоходные формы читаются справа налево); соответственно – первый ряд от *b* (он выписан), далее от *h, c, cis* и т. д. (цифры означают номера звуков согласно приведенному выше ряду I части):

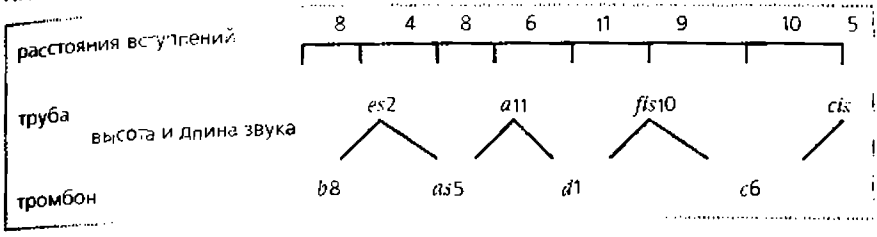
P:

b	*es*	*as*	*a*	*d*	*fis*	*c*	*cis*	*e*	*g*	*b*
8	2	5	11	1	10	6	12	4	3	9
9	4	11	8	2	3	12	1	7	5	6
6	7	8	9	4	5	1	2	10	11	12
12	10	9	6	7	11	2	4	3	8	1
1	3	6	12	10	8	4	7	5	9	2
2	5	12	1	3	9	7	10	11	6	4
4	11	1	2	5	6	10	3	8	12	7
7	8	2	4	11	12	3	5	9	1	10
10	9	4	7	8	1	5	11	6	2	3
3	6	7	10	9	2	11	8	12	4	5
5	12	10	3	6	4	8	9	1	7	11
11	1	3	5	12	7	9	6	2	10	8

I:

b	*f*	*c*	*h*	*fis*	*d*	*as*	*g*	*e*	*cis*	*a*
8	7	6	9	10	1	5	3	4	12	1
9	10	12	6	3	2	11	5	7	1	8
6	3	1	12	5	4	8	11	10	2	9
12	5	2	1	11	7	9	8	3	4	6
1	11	4	2	8	10	6	9	5	7	12
2	8	7	4	9	3	12	6	11	10	1
4	9	10	7	6	5	1	12	8	3	2
7	6	3	10	12	11	2	1	9	5	4
10	12	5	3	1	8	4	2	6	11	7
3	1	11	5	2	9	7	4	12	8	10
5	2	8	11	4	6	10	7	1	9	3
11	4	9	8	7	12	3	10	2	6	5

Получившиеся цифровые диагонали при обращении чисел в длины звуков дают ряды длительностей, определяющие время вступления звуков один после другого поочередно в партиях инструментов. При двух инструментах — в чередовании по два (*Pb–f*):



Цифры при названиях звуков указывают их длительности в тридцатьвторых.

Когда присоединяется третий инструмент, звуки серии равномерно распределяются также поочередно по тройкам, при четырех инструментах по четверкам. Если длина звука и расстояние вступления совпадают (см. первый звук *b*), то следующий вступает сразу после него, как бы legato. Если расстояние больше длины, смежные звуки разделяются паузой; если меньше, то предыдущий продолжает звучать на фоне последующего (см. соединение *a–d* в т. 1–2).

Комплекс длительностей расстояний вступлений, состоящий из четырех диагоналей, становится своего рода «ритмической темой» пьесы, предусматривающей и ракоходные проведения. Различия между ритмическими темами диагоналей примы и инверсии, возникающие по воле случая, однако ощутимы на слух. В приме преобладают более крупные длительности, не короче четверки (одна тройка — исключение), в инверсии много мелких длительностей (одна из них содержит целых пять единиц в одну шестнадцатую, другая — три двойки и две тройки).

Ряды длительностей расстояний вступлений накладываются на высотные ряды, притом, за исключением начала части, не совпадают с их расположением.

Наконец, сериализована и вся динамика пьесы. Как и длина звука, его громкость упорядочена рядом I части:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
d	*es*	*g*	*e*	*as*	*c*	*f*	*b*	*b*	*fis*	*a*	*cis*
pppp	*ppp*	*pp*	*p*	*p>*	*mp>*	*mf>*	*f>*	*f>*	*ff>*	*fff>*	*ffff>*

Оттенки не везде выдержаны с механической точностью. Формообразующее значение имеет радикальная перемена системы динамических нюансов в т. 17. Здесь кончаются первые шесть проведений высотной серии и начинается вторая их шестерка. Динамика звуков определенной высоты меняется на противоположную, происходит ракоход серии динамики: звук *d* получает двенадцатую степень динамики (*fff*), *es* — одиннадцатую (*fff*) и т. д.

Для максимального эффекта от исполнителей требуется абсолютная точность ритма и динамики. Сопровождающий чтеца квартет духовых тогда создает звуковую ткань, завораживающую таинственной логикой вспыхивающих точек.

Сериальная музыка в ее сложнейших проявлениях имеет многообразные формы и концепционно может не заключать ничего общего ни с приведенными примерами, ни между собой.

В результате сериального метода возникает один из трех типов ткани: «*точки*», «*группы*» и «*поля*». Они присущи сериализму точно так же, как додекафонии — голоса. Если «группы» как тип письма есть оперирование аккордами, вертикальными комплексами, а не голосами, как в додекафонии, то «поля» оперируют звуковыми «коврами», «массами», «облаками». Развитие в этом направлении дало новое качество сериальности.

5. Постсериализм

Постсериализм характеризуется предельным расширением идеи многопараметровости, распространением серийной техники на более крупные комплексы-блоки, становящиеся композиционными единицами, такой стадией разработки многопараметровой структуры, при которой упраздняется даже первоначальный показ основой серии. И все это — в наложении на сонорное ощущение музыкальной ткани.

Три примера могут служить образцами постсериального мышления: техника групп, техника мультипликации высот и формульная композиция.

Техника групп: К. Штокхаузен, Фортепианная пьеса I (1952–1953)

Фортепианная пьеса I — показательный пример абсолютно новой концепции двенадцатитоновости и сериализма. Разрабатываемые параметры — звуковысотность, ритм, крас-

ка, динамика, организующее число (как регулятор количества элементов в структурах)[15]. В этом опусе отсутствуют практически все ориентиры традиционной музыкальной композиции: нет мелодии и сопровождения, полифонии, имитации; нет мотивов, фраз, их повторности, нет традиционного тематизма; нет предложений и периодов, нет каденций; нет никаких следов прежних форм; нет лада, тональности, даже серии. Но есть новая форма, где ново все, начиная от ритма и метра, звуков, звучности и кончая высшим структурным уровнем.

На месте тонально-тематической формы здесь — композиция группами. *Группа*, по Штокхаузену, есть «*определенное количество звуков, связанных посредством родственных пропорций в качество переживания более высокого порядка*»[16]. Другими словами: группа представляет особую многопараметровую структуру, объединенную единством пропорций и общим характером. Группы различны по своим признакам, но их можно сравнивать по степени родства.

Подробные пояснения своему определению «родственности пропорций» групп Штокхаузен дает в статье «...wie die Zeit vergeht...», специально посвященной этой проблеме. В самом общем виде родственность пропорций выглядит так:

элементы хроматической темповой шкалы (см. объяснение в разделе 3.5 Главы 5), образованной путем переноса единицы темперированного полутона (корень 12-й степени из двух) на область темпа, нумеруются от 1 до 12;

60	63,6	67,4	71,4	75,6	80,1	84,9	89,9	95,2	100,9	106,9	113,3
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

так же нумеруются звуки хроматической гаммы от *a*:

a	*ais*	*h*	*c*	*cis*	*d*	*dis*	*e*	*f*	*fis*	*g*	*gis*
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12

Далее эти номера подставляются под звуки свободно сочиненного всеинтервального звуковысотного ряда:

cis^3	a	d^1	h^1	ais	c	Fis	e^1	f^2	gis^1	dis^1	g^2
5	1	6	3	2	4	10	8	9	12	7	11

Так образуется числовая формула: 5–1–6–3–2–4–10–8–9–12–7–11;

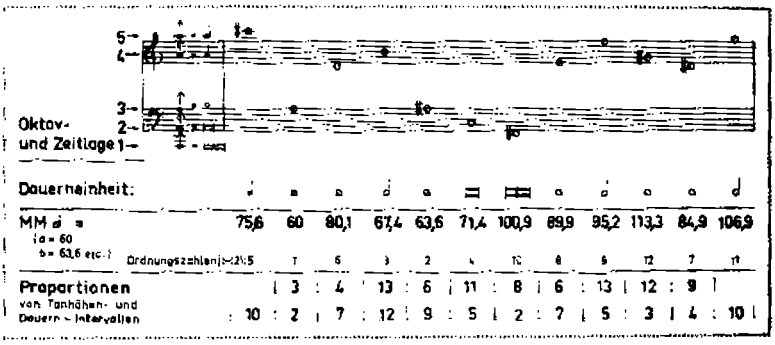
на звуковысотный ряд накладывается шкала темпов, согласно выведенной выше числовой формуле (каждому тону ряда соответствует элемент хроматической темповой шкалы);

тоны звуковысотной серии разбрасываются по пяти октавам (считающимся тоже от звука *a*), каждой из которых соответствует одна из длительностей (в пропорции 1:2) величиной в: A_1 = 16 четвертей, A = 8 четвертей, a = 4 четверти (целая), a^1 = 2 четверти (половина), a^2 = 1 четверть; звуки ряда в той или иной октаве получают одну из этих пяти длительностей;

заключительный этап — подсчет пропорций между звуковысотными и временны́ми интервалами.

Приводим далее схему, составленную В. Гизелером, сводящую вместе отмеченные выше «родственные пропорции» Штокхаузена[17], и ее расшифровку:

Схема 4



Сверху вниз:

соответствия *октав и длительностей* (5 октав = 5 длительностей);

единица длительности (5 видов);

указания метронома (от 60 до 113,3);

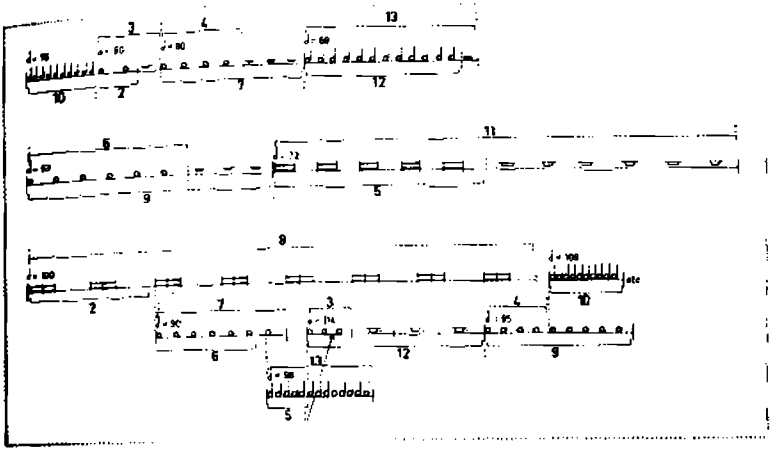
числа по порядку *хроматической шкалы темпов* (от 1 до 12);

пропорции интервалов — высотных (например, 10:2 — это большая терция через октаву — cis^3–a, 3:4 — чистая кварта a–d^1 и т. д.) и временны́х, образованных как горизонтальной последовательностью цифр, так и вертикальной (каждый звук ряда, кроме первого и последнего, образует пропорцию, составленную из двух цифр, расположенных одна под другой, см. два последних ряда цифр, пропорции читаются вертикально: $^3/_2$, $^4/_7$, $^{13}/_{12}$ и т. д.).

В такой последовательности эти пропорции использованы в следующей далее авторской схеме. Ср., в схеме 4: 10 четвертей в темпе 76 (округление 75,6); в схеме 5 пропорция $^2/_3$ образуется следующим образом: в темпе 60 — две целые, не-

достающая третья длительность в такте (временной остаток) выражена паузой той же величины. Далее также — $^{12}/_{13}$: 12 половин в темпе 68, недостающая 13-я — выражена паузой, и т. д.

Схема 5

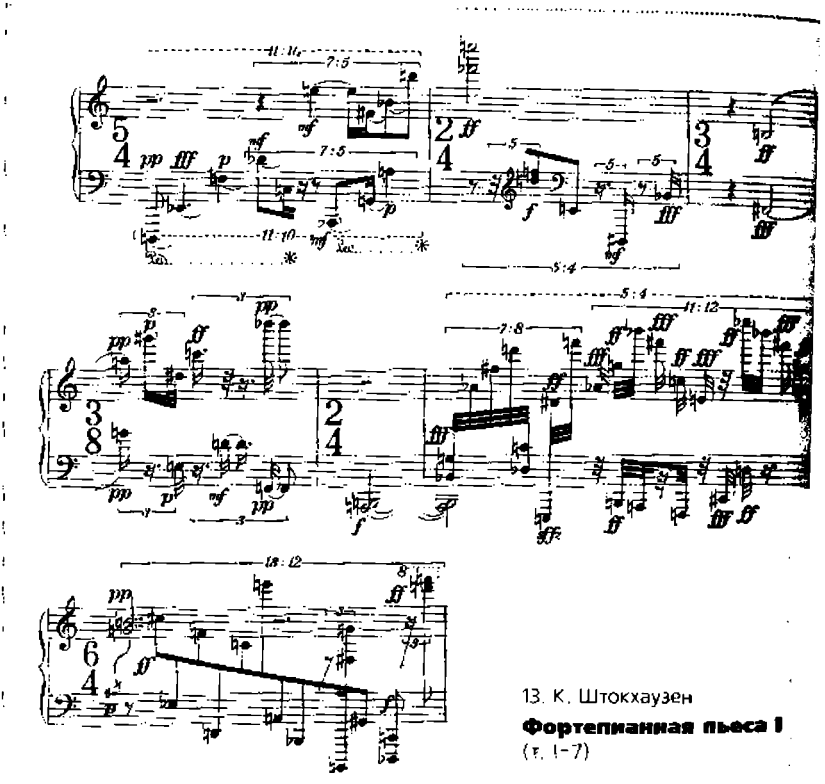


Приведенная выше схема 5, принцип которой применен Штокхаузеном в композиции «Группы» для трех оркестров (1955–1957), опубликована все в той же статье «...wie die Zeit vergeht...»[18], к которой мы и отсылаем читателя за более детальными пояснениями (некоторые уточнения см. также в Главе 5 при описании временно́й концепции Штокхаузена).

Понятие группы имеет значение и широкой гармонической категории, равноправной категории аккорда. В определении группы Штокхаузеном есть отголосок шёнберговской формулировки метода додекафонии — «сочинение двенадцатью лишь между собой соотнесенными тонами». Группа как раз и подразумевает некоторое число звуков[19], связанных посредством родственных пропорций и создающих качество переживания более высокого порядка (отдельные звуки сами по себе значат лишь постольку, поскольку они связаны в определенную группу). Композиционной единицей является, таким образом, не звук и не интервал, а звуковой (также звучностный) *комплекс-характер*.

Техника групп, в основе своей сериального типа, означает радикальный разрыв с прежними методами сочинения и способами восприятия, которое облегчает равнозначность групп отдельным характерам[20]. Вернемся к Фортепианной пьесе 1, где группы поначалу совпадают с тактами: группа 1 — такт 1, группа 2 — такт 2, группа 3 — такт 3, группа 4 — такт 4, группа

5 — такты 5 и 6, группа 6 — такт 7. Совокупность групп кончается, начинается другая, построенная по иному принципу, но также связанная посредством родственных пропорций (здесь учитывается опыт сериальной техники).



13. К. Штокхаузен
Фортепианная пьеса I
(т. 1–7)

Рассмотрим подробнее первую группу (т. 1).

Она выражает характер всплеска неукротимой силы; движение взвивается от низкого D_1 в направлении к c^4. Группа состоит из стереофонического пятизвучия, «загибающегося» к концу, и более плавного двухголосного устремления вверх.

Широчайшее движение снизу вверх осуществляется в два этапа: сначала скачок, затем — отлив и опять подъем. Вторая половина группы (с 7-го звука) начинается тоже снизу вверх; вместе они составляют один порыв, упирающийся в самый верхний звук.

В каждом из звуков группы — новый элемент характера: пять разъединенных контрастной динамикой высот, «торчащих» в разные стороны, сменяются более «тладким» звучанием

с почти одинаковой динамикой (у всех *mf*, кроме звука *a*). Фактически образуются две линии — одноголосная и двухголосная. На месте отсутствующей повторности здесь глубинное родство пропорций, скрытое, в частности, в мелодическом рисунке: вторая половина такта — ракоходное повторение первой:

↑↑↑↓↑ и ↑↓↑↑↑

Есть различия в параметре плотности взятия и артикуляции. В первой половине группы каждый звук берется отдельно на педали (с остаточным звучанием), во второй половине — плотность меняется, семь звуков берутся на педали почти одновременно, а затем внезапно снимаются.

Количество звуковых событий, происходящих внутри всего лишь одной 1-й группы, столь велико и концентрированно, что фактически равнозначно отдельному произведению.

Характер 2-й группы (т. 2) совершенно иной; это гигантские скачки сверху вниз; звуки по динамике выровнены — *ff, f, mf, fff*, преобладают нисходящие интервалы.

3-я группа (т. 3) — без изменения движения, линия сливается в точку — это два «упершихся» друг в друга громких звука с внутренней «мелодией динамик» (*fff* - *ff*).

В 4-й группе (т. 4) шесть ударов и девять звуков (три звука берутся одновременно); направление движения представляет собой подъем — спад — подъем — подъем к высокому регистру и одновременно спад — подъем — спад к низкому, при этом большими скачками. В результате дважды измененное направление движения исходит из среднего регистра, преобладает тихая звучность.

5-я группа (т. 5–6) выделяется благодаря выдержанному двузвучию в более низком регистре, чем в предыдущих группах. Движение устремляется в высокий регистр и затем восстанавливается двузвучие, продолжавшее звучать. Эту группу отличает неопределенность движения, благодаря сильным колебаниям регистров одинаково коротких и сильных звуков (неистовое бушевание fortissimo).

6-я группа (т. 7) - большая терция в среднем регистре *pp* и 12 ударов с регулярными временными интервалами. В конце группы появляется дву- и четырехзвучие. Дважды начинается нисхождение, доводящее группу до низкого регистра, последнее двузвучие достигает предельно высокого звука.

Различия в характере групп усиливаются и их ритмическим строением. Так, в первой группе: размер $^{5}/_{4}$, нот в такте 12, долей в такте 11, то есть такт разделен на 11 равных частей —

пауза на 6 восьмых (половинная с точкой), далее три с половиной четверти, исполняемые как 7/8 вместо пяти. Во второй группе двухчетвертной такт делится на пять равных частей ($^{2}/_{4} = {}^{5}/_{8}$). Третья, трехчетвертная группа начинается с паузы, далее устанавливается абсолютно ровно. В последней группе блока (т. 7) при $^{6}/_{4}$ — 13 долей вместо 12 восьмых, которые по времени играются ровно (см. пример 13). И так далее без повторений до конца пьесы.

6 групп (= самостоятельных характеров) образуют первый блок формы (т. 1–7). Его метрическая формула состоит из шести величин, измеряемых четвертью: $^{5}/_{4}$, $^{2}/_{4}$, $^{3}/_{4}$, $^{3}/_{8}$ (это «такт-триоль», где $^{3}/_{8}$ замещают $^{1}/_{4}$), $^{2}/_{4} + {}^{2}/_{4}$ ($= {}^{4}/_{4}$), $^{6}/_{4}$. Выстраивается арифметическая прогрессия с перепутанным порядком членов: 5 2 3 1 4 6.

Даже из краткого описания начальных групп ясно, что принципиально новым является здесь трактовка звука, характеризующегося «стереофонической» множественностью серийных характеристик. Благодаря скачковой флуктуации динамики, регистра, ритма звук непрерывно меняет свою экспрессию, свой характер, темп. Отсюда снятие традиционных элементов музыки — мелодии, аккорда, контрапункта, тематизма и замещение их сонорными группами.

Например, начальная пятизвуковая группа (первая половина т. 1) стереофонически расслоена: *Es*, звучащий *fff*, стоит на переднем плане, начальное D_1 отодвинуто далеко вглубь, последние два звука находятся где-то посредине. Новый звук образует свои сонорные формы. Отдельные тоны лежат в разных плоскостях и складываются не в аккорд (звуки аккорда соседствуют в одной плоскости, отсюда ак-корд), а в сонорную группу (кон-корд)[21]. Исходное 5-звучие единично по применению только в данной пьесе. Его стереофоничность состоит в восприятии начального *D*, как весьма отдаленного элемента, а следующего *Es* — как крайне близкого. В гармонические отношения вмешивается динамика. Связи между высотой и громкостью заложены в природе звука. Композитор выстраивает свой Klang — искусственный звук, состоящий из созвуков, находящихся в разных областях и собирающихся на педали. Такое стереосозвучие, пребывающее в некоем виртуальном пространстве, нельзя сыграть с ровной динамикой, так как изменится Klang.

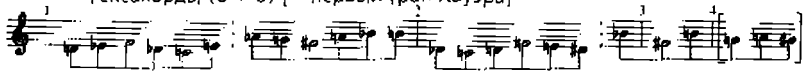
Можно даже усмотреть некоторое несоответствие традиционной нотной записи тому, что она должна передать. Запись делается на плоскости нотного листа, а изображает стереофонический объем; точнее была бы не последовательность

нот, а объемная форма-фигура. Звук является новым именно в том смысле, что он — многопараметровый. Форма звука управляется прежде всего тонко рассчитанной интервалликой — от звука к звуку, регистром (даже октавой выше звучность будет иметь совершенно другой смысл), вертикальной плотностью (педализация конкорда, только однозвуковые взятия), ритмом и громкостью (расслоение звучности, связи между близкими по громкости звуками вопреки их последованию), направлением взятий (здесь: фигура из четырех звуков восходящей линии и одного — нисходящей). Таким образом, звучность, звукоспектр регулируется и динамикой, и ритмом, которые, в свою очередь, регулируют и друг друга.

Столь же индивидуальные принципы формы в данной пьесе связаны с действием *организующего числа* «6»[22]:

- 6×2 = 12 высот в системе абсолютной *гемитоники* (без каких бы то ни было признаков тональности);
- дважды шестизвуковые сегменты, *гексахорды* (пример 14), что совпадает с первым тропом Хауэра; таким образом, гемитонное поле разделено на две комплементарные половинки и вся пьеса основана на чередовании двух шестерок;

гексахорды (6 + 6) [= первый тропХауэра]



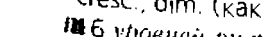
14. К. Штокхаузен
Фортепианная пьеса I

- 6 *групп*-характеров, каждая шестерка метрически сплочена в *блок* групп;
- 6 метрических единств на основе *ряда* четвертей – $^{1}/_{4}$, $^{2}/_{4}$, $^{3}/_{4}$, $^{4}/_{4}$, $^{5}/_{4}$, $^{6}/_{4}$, всегда в пермутированном порядке;
- 6 групп, образующие *блок*, крупную единицу формы (функционально аналогичную теме в традиционной форме, но только функционально);
- 6 *динамик*: 1– 2– 3– 4– 5– 6

  pp– p– mf– f– ff– fff

  (например, в т. 1–2 примера 13 ряд следующий: 1–6–2–3–5–4); формообразующих рядов эти динамики не образуют. Примечательно, что динамики-единицы не имеют «промежутков» — cresc., dim. (как во II части Вариаций ор. 27 Веберна);
- 6 *уровней ритма*, длительности[23]:

1–2–3–4–5–6



Крайняя новация: раздвижение традиционного двухмерного музыкального пространства (горизонталь + вертикаль) и образование *третьего* параметра — глубины, краски, стерео (что поразительно — на однотембровом инструменте, а не только в оркестре или ансамбле): вышеупомянутое стереофоническое созвучие первого такта помимо *линии мелодии* и арпеджируемого *аккорда-гармонии* обнаруживает также действие (функцию) вне этих измерений, *новое сонорное пространство*, а оно и есть *третье измерение*.

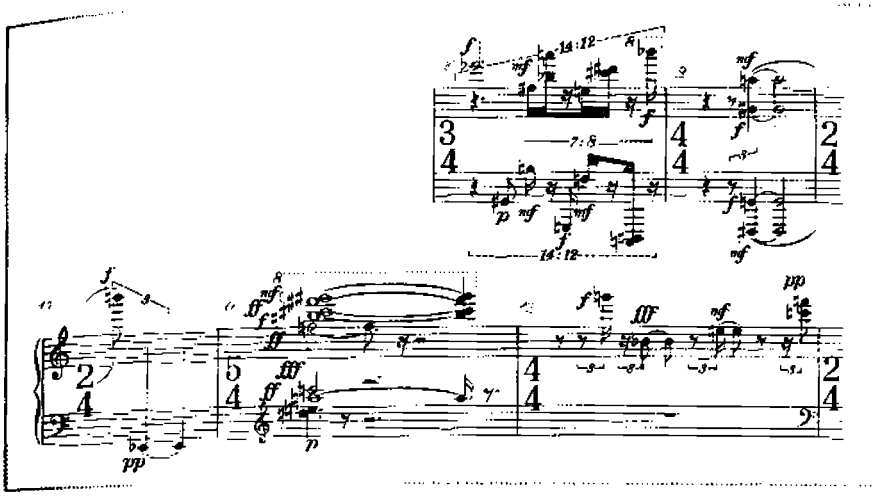
Наконец, *принцип формы* целостной композиции. Его новизна действует просто ошарашивающе. Это магический квадрат со стороной, определяемой организующим числом 6 и суммой чисел, равной 21 — по горизонталям и по вертикалям:

такты	блоки		метрические пропорции					
1–7	I	→	5	2	3	1	4	6
8–14	II	→	3	4	2	5	6	1
15–27	III	→	2	6	4	3	1	5
28–41	IV	→	4	1	6	2	5	3
42–52	V	→	6	5	1	4	3	2
53–61	VI	→	1	3	5	6	2	4

Форма пьесы — 36 групп, организованных в 6 блоков, внутри которых 6 изначально заданных групп-характеров, основанных на метрическом единстве, повторяются в произвольном порядке и, естественно, в трансформированном виде. Для композиции имеет значение не принцип связи между группами, а повторения шестерок, которые не должны быть явно ощутимы. Когда повторения становятся слышимыми, форма заканчивается.

Согласно замыслу Штокхаузена, здесь нет повторения в смысле тематического соответствия, нет вариаций как формы и метода развития. Вместо этого — способы связи элементов во времени и в пространстве: регулярность временных интервалов, сквозное звучание звука или созвучия и следующие друг за другом удары, направление движения, плотность, громкость и т. д. Степень трансформации групп различна — от очень высокой до предельно низкой.

Укажем соответствия групп второго блока группам первого (пример 15; ср. с примером 13):



15. К. Штокхаузен
Фортепианная пьеса I
(т. 8–12)

Группа 7 (т. 8) напоминает группу 6 (т. 7).

Группа 8 (т. 9–10) — группу 3 (т. 3).

Группа 9 (т. 11) — группу 1 (т. 1).

Группа 10 (т. 12) — группу 4 (т. 4).

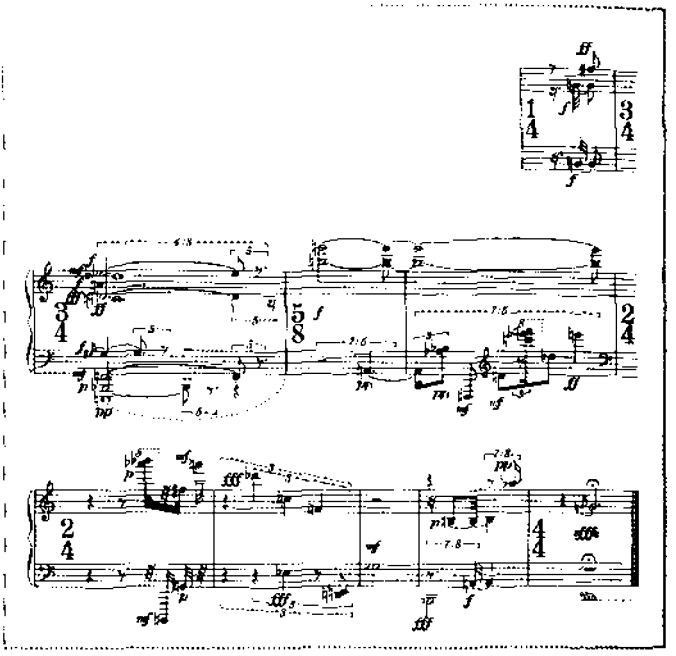
Группа 11 (т. 13) — группу 5 (т. 5–6).

Группа 12 (т. 14) — группу 2 (т. 2).

При соотнесении отдельных групп друг с другом можно видеть, что группа возвращается каждый раз на новом месте, благодаря чему отдельные моменты складываются в целое, входят в единую структуру.

Последний блок из шести групп (от т. 53; пример 16) идет в максимально упорядоченном виде: сначала три группы в нечетном метре, потом три — в четном: 1 3 5 2 4 6. Номера групп: т. 53 – группа 3 (ср. с т. 3 и 9–10 в примерах 13 и 15), т. 54 – группа 1 (ср. т. 1, 11), т. 55–56 — группа 5 (ср. т. 5–6, 13), т. 57 – группа 4 (ср. т. 4, 12), т. 58–59 — группа 2 (ср. т. 2, 14), т. 60–61 — группа 6 (ср. т. 7, 8).

Абсолютная новизна такой формы заключается в сочетании двух разнонаправленных процессов — непрерывного течения (группы повторяются всегда в измененном виде) и стояния на месте (они перебираются как кубики). Вместо роста формы – пребывание. По словам Штокхаузена, «обнаруживаем не сходство в различии (это значит, что связанные формы всегда сообщаются друг с другом), а различное в похожем (образование новых групп с родственными пропорциями). Родство часто обнаруживается в мнимом различии, или, как не-



16. К. Штокхаузен
Фортепианная пьеса I
(с т. 53)

редко говорят: переживать, воспринимать, ощущать различия в структурном родстве есть главная направленность композиции»[24].

Техника мультипликации высот: П. Булез, «Молоток без мастера» (1954)

У Булеза совершенно оригинальная концепция и серийности, и двенадцатитоновости, причем именно не только как композиторской техники, но прежде всего как Новой музыки в точнейшем смысле слова.

Композиторские секреты «Молотка» раскрыты почти исчерпывающе в книге Пьва Коблякова «Пьер Булез. Мир гармонии», которую можно причислить к самым выдающимся достижениям музыкальной теории XX века[25]. Рассматривая высотную структуру «Молотка», Л. Кобляков слышит ее как *гармонию*[26].

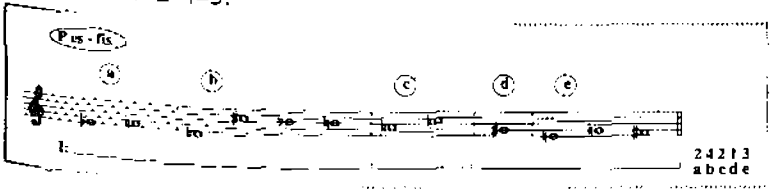
Новизна серийного метода Булеза коренится уже в трактовке понятия «серия». В главной теоретической книге Булеза «Мыслить музыку сегодня» автор пишет, связывая серийную технику с сущностью самого звукового мира: «Сегодняшний музыкальный мир — мир относительный; под этим я

понимаю то, что структурные отношения не определяются раз и навсегда абсолютными критериями, но, напротив, организуются по изменяющимся схемам. Этот мир возник благодаря распространению понятия серии. Поэтому я хотел бы прежде всего дать определение серии в самом тесном смысле и далее распространить его на множество, на сетку вероятностей. Что такое серия? Серия – в совершенно общем смысле – есть зародыш устроения иерархии; эта иерархия основана на определенных психофизиологико-акустических свойствах, направляя композитора с большей или меньшей силой к избирательности, а именно в расчете на организацию конечного множества творческих возможностей, которые в отношении данного характера связаны между собой посредством преобладающего средства. Это многообразие возможностей выводится через функциональное порождение от начальной серии»[27]. По Булезу, понятие серии применимо ко всем компонентам необработанного феномена звука, феномена звука в сыром состоянии: к высоте звука, длительности, громкости, тембра, причем и к *однородным комплексам* – только высот, только длительностей, громкостей (динамик), тембров, и к *составным комплексам* – высот/длительностей, высот/динамик и т. д.[28]. Как уже говорилось, постверберновский музыкальный мир – многопараметровый.

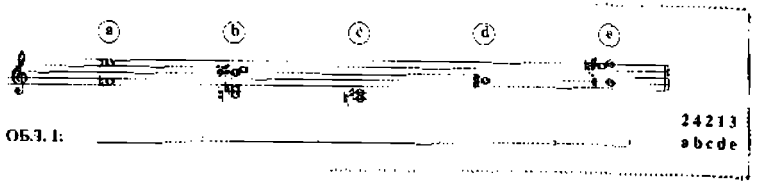
Естественно, уже сочинение серии делается в расчете на работу с ней согласно методу Булеза, что предполагает действие еще нескольких единиц композиционной техники. Так как здесь нет возможности систематизировать их полностью и основательно продемонстрировать, ограничимся лишь минимально необходимыми элементами метода.

Сегментация серии

Избранный серийный ряд разрезается на избранное число сегментов (отрезков) с асимметричными количествами высот в каждом. Серия «Молотка» (кстати, *ни разу* не появляющаяся в произведении в своем простом виде) сегментируется специально сочиненной структурной формулой членения: пропорция 2–4–2–1–3.



17. П. Булез
«Молоток без мастера». Серия и ее сегментация[29]



18. **Гармонические объекты**

Так как серия в равной мере есть образование и горизонтальное и вертикальное, то сегменты дают группы звуков (или «объектов», «гармонических объектов» — *a, b, c, d, e*), являющиеся и мелодическими последованиями и аккордами; расположение последних — дело вкуса (пример 18).

Ротация структурной формулы

Ротация — это круговращение, в данном случае относящееся к формуле структурной плотности (то есть различного числа высот, приходящихся на одну единицу — сегмент). Формула ротируется ракоходно, справа налево:

← 2 4 2 1 3

В результате ближайший производный пятичленный ряд начинается со второго числа (то есть с 4): 4 2 1 3 2. Следующий — со второго от вновь получившегося ряда (то есть с другой «двойки»): 2 1 3 2 4. И так далее.

Получившийся ротационный квадрат обладает также свойством акростиха — вертикальные ряды квадрата, считая сверху вниз, повторяют ту же пятерку перестановок (стрелки — направление ротаций):

←
↑ 2 4 2 1 3
4 2 1 3 2
2 1 3 2 4
1 3 2 4 2
3 2 4 2 1

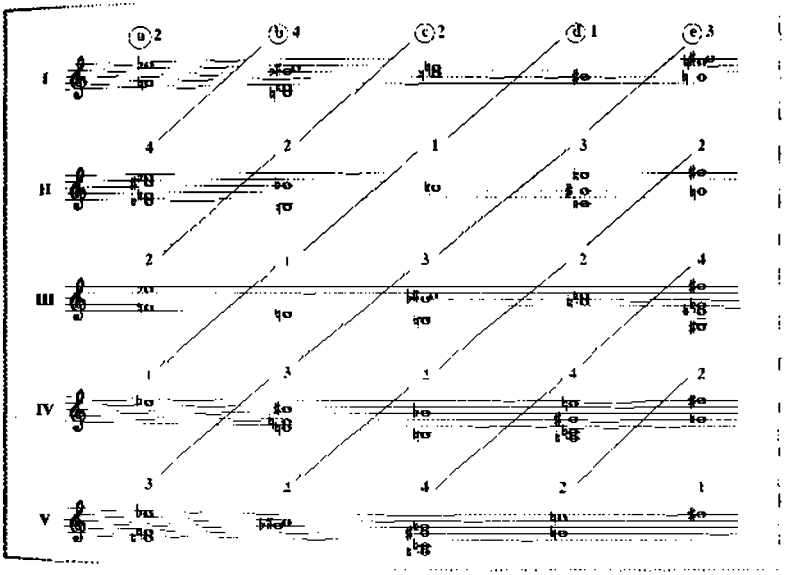
Ротация формулы дает материал серийных рядов, организованных по «изменяющимся схемам».

Подставляемый под ту же серийную последовательность высот, ротационный квадрат производит пять «областей» — I, II, III, IV, V, всякий раз с новой сегментацией серии (пример 19). Соответственно, по-разному выстраиваются и гармонические объекты в каждой области (пример 20).

«Объекты» обнаруживают причудливое сродство друг с другом по двум высотным параметрам:

- по *высотным классам* (например, высота *es* в любых объектах) и

19. **Области**



20. **Объекты в каждой области**

по *интервальным величинам* созвучий (например, группа 3.8 — интервалы в полутонах — то от *h*, то от *a*, то в инверсии от *cis, g, h*).

Мультипликация объектов и образование гармонических полей

Это особенно важный фермент булезовской серийной техники: *перемножение* одного гармонического объекта на другой. Перемножить — значит транспонировать данный объект на определенный заданный интервал. Полученная суммарная группа звуков становится одним комплексом, из которого удаляются повторения высот, если таковые имеются.

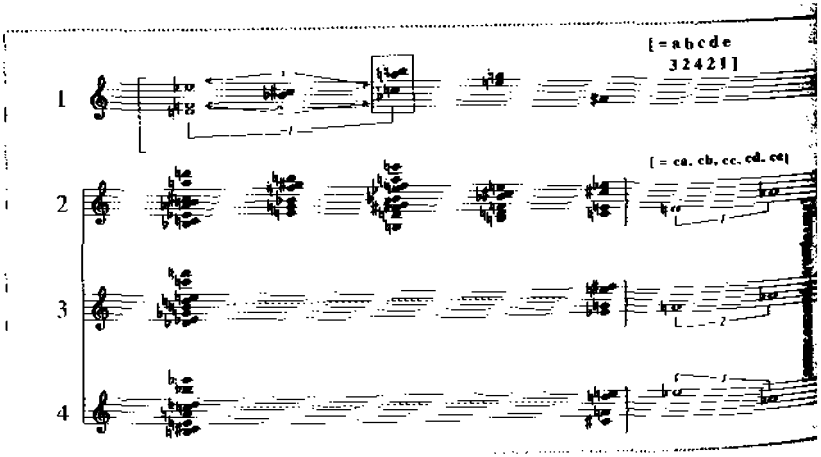
В результате получается новый вид комплекса — *блок*, например: *aa*, *ab*, *ac*, *ad*, *ae*, *ba*, *bb*, *bc* и т. д. Как совокупность высот такой блок есть *гармоническое поле*. Сообразно избранному принципу сегментации серии каждое ее изложение превращается в совокупность пяти полей, для которой мы предлагаем наименование *серийная строка*.

Таким образом, серия действует совсем иначе, чем в классической додекафонии Шёнберга — Веберна. Серийный метод Булеза можно охарактеризовать так: *препарация серии*.

В книге «Мыслить музыку сегодня» Булез сам показывает процедуру препарации (см. далее пример 21). Взяв серию высот, точно совпадающую с «Молотком» (пример 17), и сегментировав ее по структурной формуле V (см. в примере 19) по структурной формуле V (3 2 4 2 1; ср. с верхней строкой примера 21), он мультиплицирует объекты, помножая каждый (то есть *a*, *b*, *c*, *d*, *e*) на данный один — *c* (см. в примере 21 в прямоугольнике), то есть получая блоки *ca*, *cb*, *cc*, *cd*, *ce*. В результате образуются гармонические поля, выписываемые им на строках 2, 3 и 4: (пример 21).

К сожалению, Булез не объясняет свою препарацию достаточно подробно. Он пишет: «На строках 2–4 делается мультипликация комплексом, четырехугольно окантованном <...> на строке 1, а именно на транспозиционных ступенях — тритоне, малой терции и квинте»[31].

Булез рассчитывает, видимо, на читателя из высшего круга «зубров» современной композиторской техники. Сделаем некоторые пояснения. Блок 1-й на строке 2 (*ca*, восьмизвучие) возникает следующим образом:



21. **Препарация серии**[32]

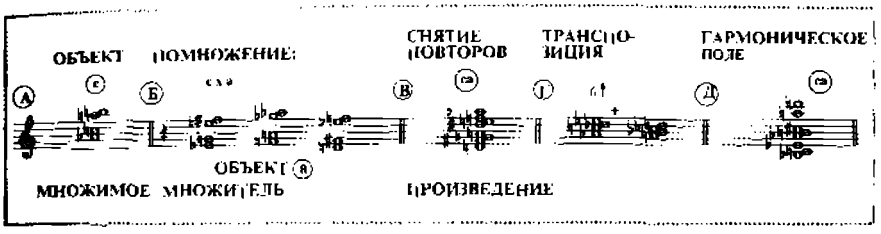
1. Берем избранный третий объект (*c*), пример 22 А.

2. Он перемножается последовательно на каждый из пяти объектов: *ca, cb, cc, cd, ce* (см. вторую строчку примера 21).

3. Перемножаем *c* на *a*, то есть воспроизводим объект *c* от каждого из звуков объекта *a* — от *es*, *f* и *d*, пример 22 Б.

4. Убираем все повторения; остается всего 8 разных высот, пример 22 В.

5. Транспонируем получившееся поле на тритон и располагаем высоты в произвольном порядке: пример 22 Г.

Перед нами первое гармоническое поле примера 21 — *ca*, пример 22 Д.

22. **Процесс препарации** (область V, объект c)

Аналогично получаем второе поле, *cb*. В объекте *b* только два звука, поэтому поле будет меньшей плотности.

6. Берем объект *c*, пример 23 А.

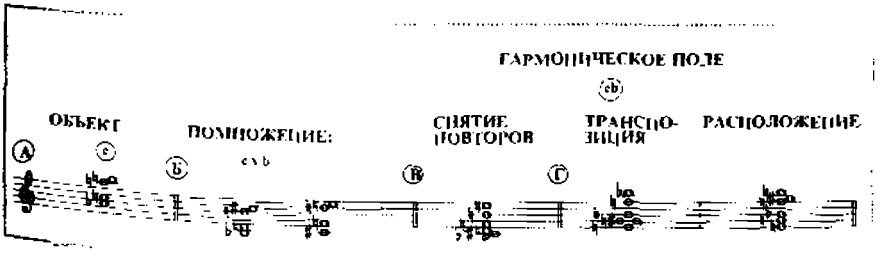
7. Перемножаем *c* на *b*, пример 23 Б.

8. Ликвидируем повторы, пример 23 В.

9. Транспонируем и располагаем гармонически, пример 23 Г.

Получилось поле 2 на второй строке примера 21, *cb*.

Аналогично можно получить *cc, cd* и *ce*, до конца строки 2, а также гармонические поля других высотных позиций (строки 3, 4 в примере 21).



23. **Прецесс препарации** (область V, объект b)

Система гармонических полей

«Перемножению» подвергаются все звуковые объекты — каждый на каждый другой. При этом, естественно, возникают совпадения, например, *ab* совпадет с *ba*, *ac* — с *ca*, и т. д. *Булез пишет: «Если мы исходим из асимметричной основной серии*, то возможно применить методы выведения, которые выводят изоморфность объектов. Школьный пример: разделим серию на пять совершенно асимметричных объектов: *a, b, c, d, e*; объект *a* пусть содержит *m* звуков, объект *p* — *n* звуков и т. д. Чтобы получить новые объекты, я мультиплицирую целое каждым из объектов»[32]. Композитор приводит следующую таблицу:

	$a^{\{m}$	$b^{\{n}$	$c^{\{p}$	$d^{\{q}$	$e^{\{r}$
m ×	{aa	ab –	ac —	ad —	ae}
n ×	{ba	bb	bc —	bd —	be}
p ×	{ca	cb	cc	cd —	ce}
q ×	{da	db	dc	dd	de}
r ×	{ea	eb	ec	ed	ee}

Среди многообразной изоморфии блоков Булез различает три типа:

полная изоморфность, например: *ab* и *ba*, также их транспозиции;

частичная изоморфность, например, *ab — ac — ad — ae* (совпадение в объекте *a*);

не-изоморфность, например, *aa, bb, cc* и т. д.

При пятичленной сегментации образуется система из 25 гармонических полей, среди которых пять неизоморфны, а десять пар (типа *ab — ba*) допускают полную изоморфность.

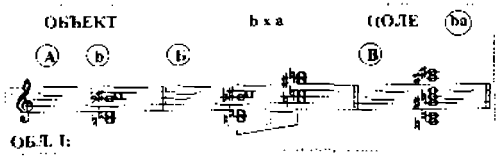
Вышеприведенные элементы серийного метода Булеза относятся и к «Молотку», ибо связаны с его серией. Рассмотрим теперь их в отношении к этому произведению более конкретно.

Сократив в целях краткости многие детали, обратимся к строке *b* в области I (на только что приведенной авторской таблице это блоки *ba, bb, bc, bd, be*). Сегментация серии в этой области согласно структурной формуле 2 4 2 1 3 приведена в примере 20 (см. верхнюю строку). Принцип техники: каждый из объектов (*a, b, c, d, e*) «оплодотворяется» объектом *b*.

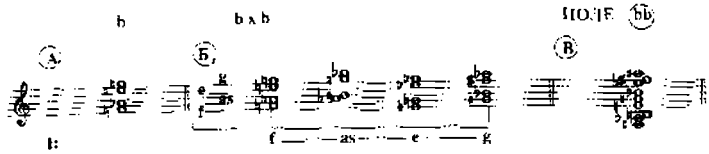
1. Объект *b* состоит из высот $b \cdot a^1 \cdot b \cdot cis^2$, пример 24 А.

2. Перемножим объект *b* на объект *a* (см. в примере 20 на верхней строке объект *a*), то есть возьмем его на расстоянии 10 (как между высотами f^1 и es^2), но в транспозиции на тритон от *f*, *es*, пример 24 Б.

3. Уберем одно повторение ($b \neq b^2$) и расположим высоты получившегося полутонового поля *gis–d* в произвольном порядке, пример 24 В.



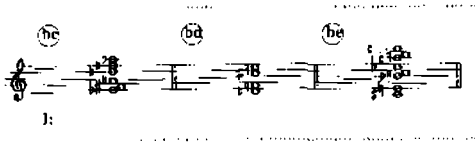
24. **Гармоническое поле *ba***



25. **Гармоническое поле *bb***

Мультипликация *b* × *a* дает гармоническое поле *ba* (пример 24).

Чтобы получить следующий блок, *bb*, надо перемножить объект *b* (пример 24 А), транспонированный на тот же тритон, на самого себя.



26. **Гармонические поля *bc*, *bd*, *be***

4. Берем объект *b* (на высоте *f*), пример 25 А.

5. Перемножаем *b* на *b*, пример 25 Б.

6. Убрав повторения, расположим *bb*, пример 25 В.

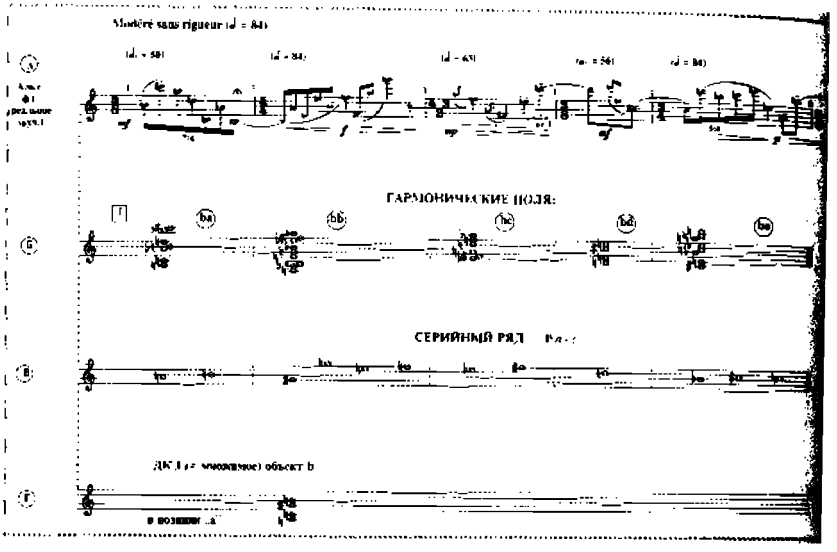
Аналогичным путем образуются поля *bc*, *bd* и *be* (пример 26).

Всю строку *b* в области I см. далее в примере 27 Б. В области I таких строк всего пять, как и в каждой из пяти областей. Совокупность всех гармонических полей всех областей и составляет основу серийной структуры «Молотка без мастера».

Возьмем один из наиболее малонотных и уже этим более легких для анализа фрагментов[33]: пример 27.

Вступительное соло альтовой флейты представляет собой последовательное изложение гармонических полей одного-единственного серийного ряда *Pa-c*. Сегменты этого ЦЭ, помноженные на ДКЭ P 0.1.3.4 (указаны высóты объекта *b* в сжатом до ядра виде, интервалы в полутонах), превращены в гармонические поля различной плотности (то есть различной степени заполненности додекаряда). *Ни в одном из них серия не слышна как таковая* – ни горизонтально, ни вертикально, ни диагонально (стереофонического измерения в этом произведении вообще нет). Каждое поле по *звукосоставу* пронизано интона-

циями данного ДКЭ. Однако никакая из его форм (например, 0.3.8.3, см. пример 27 Г) не соблюдается. В дело идет только комплекс звукоступеней, притом за вычетом их повторений.



27. П. Булез
«Молоток без мастера», III часть
(«Яростные ремесленники»)

В результате каждое гармоническое поле функционирует фактически как *модальный ряд*, то есть как такой звукоряд, все высоты которого могут браться в любом порядке. Чисто *серийная* строгость соблюдается, однако, в том, что каждая высота берется только один раз. Повторения не допускаются. Отсюда столь характерная для музыкального языка Булеза чистота звучания, чисто французская изысканная его красота[34].

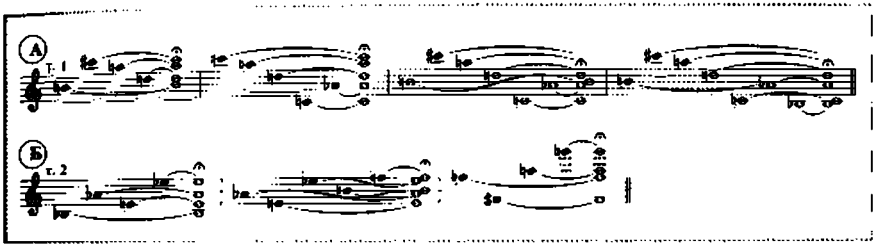
Метод Булеза не просто «серийный» (см. выше его определение серии). Он — *сериальный*. Это означает, что и параметр звуковысотной серийности может динамизироваться только в связи со структурами других параметров, прежде всего, с временны́м — с ритмом и метром.

Однако и в тесных рамках звуковысотных связей есть ряд чисто музыкальных вещей, отнюдь не обусловленных данными (как и всякими) схемами. Возьмем выборочно пару музыкалий: 1. гармоническую вертикаль и 2. некоторые музыкально-логические связи.

Гармоническое поле потому и поле, что конкретная музыкальная структура, выражающая музыкальную *мысль*, им не предуказывается, мысль *вносится композитором*[35]. Напри-

мер, что делает Булез в отношении гармонической вертикали? Он выстраивает в одноголосно-«арпеджированном» изложении «веерообразную» гармонию, которая сочиняется им всякий раз индивидуально, в бесконечном разнообразии фактурных форм (на протяжении пяти тактов все фактурные формы различны, пример 27 А). Конечно, это столько же гармония, как и мелодия, заодно как и скрыто-полифоническая ткань. Именно поэтому ее можно оценивать по критериям гармонической вертикали.

Так, в т. 1 мелодия очерчивает контуры грациозных утонченных вертикалей, пример 28 А. То же и дальше, пример 28 Б (т. 2).



28. **Гармонии Булеза**

И так же далее. Характер гармонии Булеза сродни Веберну, отличаясь от последнего значительно большей красочностью (во всем произведении; меньше всего это заметно в разбираемом фрагменте) и какой-то особой чувствительностью к самим звучностям (у Веберна все гораздо строже и больше подчинено музыкально-логическому фактору). Нельзя отойти от впечатления, что этот характер гармонической экспрессии обнаруживает типично французский способ чувствования, как мы его себе представляем, притом явно по тропам искусства великого Клода Французского. Едва ли потому, что знаем, о каком композиторе идет речь.

5.3

Формульная композиция К. Штокхаузена

Метод формульной композиции, исток которой — в веберновской многопараметровости, объединяет два генетически предшествующих — серийный и сериальный, возводя, однако, их исходные идеи к новому качеству. Впервые эта техника использована в «Мантре» для двух пианистов (1970), далее в произведениях «Я странствую по небу», «Инори», «Арлекин», «Сириус» и других вплоть до гепталогии «Свет».

строчной партитуры, где на каждой строке (верхней, средней и нижней) выписаны формулы (три многопараметровых ряда), по одной для каждого из главных действующих лиц — Михаэля, Евы и Люцифера. Формулы символически распределены по регистрам: Михаэля — сверху, Евы — посередине, Люцифера — снизу (см. пример IV в приложении).

Тройная суперформула гепталогии членится на семь секций (по Штокхаузену — звеньев, Glied)[39]:

1	2	3	4	5	6	7
т. 1–3;	т. 4–5;	т. 6–7;	т. 8–11;	т. 12–13;	т. 14–16;	т. 17–19.

Структурное единство всей ткани огромного произведения охватывает тождество семи сегментов суперформулы и семи дней оперного Творения: звено I соответствует опере «Понедельник», звено II — «Вторник» и т. д., звено VII — опере «Воскресенье». Так все семь секций участвуют в организации целостной композиции, являясь при этом еще и главным элементом для каждой отдельной оперы.

Типичное для второго авангарда расширение пространства музыки выражается еще и в том, что каждому дню придан свой цвет с символическим значением; например, понедельник, рождение мира, начало расцвета, окрашен в доминирующий зеленый цвет, день искушения пятница — в оранжевый, воскресенье — в золотой (соответственно, цвет оказывается соединенным с данным звеном суперформулы).

Ядром каждой формулы являются тоны-зерна, то есть определенные высотные ряды с индивидуальным количеством звуков, имеющим символическое значение. В формуле Михаэля их 13 (*c–g–as–fis–b–h–d–f–des–es–a–e–c*), в формуле Евы — 12 (*b–d–cis–c–es–e–gis–a–g–h–f–ges*), в формуле Люцифера — 11 (*f–e–dis–a–h–g–fis–d–cis–ais–gis*). Люцифер, как лицо отрицательное (и в этом смысле «неполноценное»), имеет только 11 высот. Недостающий звук *c* находится в 13-тоновой формуле Михаэля, которую он обрамляет.

Таким образом, в целом в суперформуле 3 комбинации 12 высот (всего 36 звуков). Из нее может быть сделано все что угодно, на высоты накладываются сложно выписанная динамика, а также краска. В тройную формулу Штокхаузеном вписаны и некоторые тематико-смысловые элементы: звуковысотные шкалы между отдельными тонами, предэхо, эхо, «окрашенные паузы» (gefärbte Pause — едва слышные шумы и шорохи, шипящие согласные) и многое другое.

Суперформула представляет собой сложнейшую многопараметровую структуру, где наряду с хорошо разработанными до этого параметрами (высотой, ритмом, интенсивностью) есть и ряд абсолютно индивидуальных. Перечислим их:

Высотная серия с индивидуальным количеством тонов. Трижды двенадцать неповторяемых звуков указывают на особый замысел, где даже антагонисты Михаэль и Люцифер в своих музыкальных характеристиках трактованы как взаимосвязанные субстанции внутри общего гармонического мироустройства;

Ритм. Своеобразные ритмические лейтединицы: у Евы — постоянно ощущаемая пульсация шестнадцатыми, у Михаэля — восьмыми, у Люцифера — триольными восьмыми;

Динамика. В ряду динамики восемь элементов, располагаемых между *ppp* и *ff*. Индивидуальной динамикой наделяются и звенья суперформулы;

Тембр. Три основных лейттембра медных духовых — труба, бассетгорн и тромбон — сериально распределены по звеньям суперформулы. Ее тембровая палитра дополняется окрашенными паузами и прочими колористическими приемами;

Темп. Шкала темпов представлена как серия, содержащая 18 компонентов, из которых 12 неповторяемы;

Продолжительность как сумма всех ритмических проявлений звука одной и той же высоты. Измеряется в условных единицах, в качестве которых выступают различные длительности, или в точных единицах (секундах). Все суммированные длительности одного звука переводятся в единицы времени благодаря перемножению их суммы на соответствующую темповую величину. Так же определяются и продолжительности звеньев;

Число. В суперформуле действуют организующие числа 3 и 7: по горизонтали она состоит из трех формул, по вертикали — из семи звеньев. Внутри также имеются четкие числовые закономерности. Один из важнейших принципов организации — арифметическая прогрессия количеств разных ее элементов (идея лежит в основе последовательности чисел, выражающих количество звуков в формулах героев 13–12–11);

Фонетический ряд. Особые фонетические приемы привносятся в инструментальное исполнительство, изменяя принципы звукоизвлечения, — например, шкала гласных для медных духовых инструментов означает степень открытости звука, регулируемую с помощью сурдин. У Люцифера — особая фонетическая характеристика — ряд чисел, которые либо произносятся шепотом, либо считаются в раструб инструмента.

Рассмотрим подробнее формулу Михаэля (верхняя строчка суперформулы, см. пример IV в приложении).

В начальном двутакте разрабатываются первые три звука (*c–g–as*), с точки зрения высот ряда ничего нового здесь не возникает. Далее в т. 3 — «окрашенная пауза», заполняемая, по идее композитора, какими-либо звуками неопределенной высоты и происхождения. В т. 4–5 появляются звуки *ges* и *ces* с тройным эхом – *p, pp, ppp*. Две новых высоты *b* и *d* соединены с тембром гласных, каждый – в резко контрастной динамике (т. 9). В т. 10 две высоты — *f* и *des* — разрабатываются как и предыдущие, но с новыми ритмическими фигурами, которые вводятся наподобие тематических элементов. Звук *es* появляется в т. 14 с эффектом предэхо (сначала эхо, а потом звук). В т. 17–18 к двум оставшимся новым высотам *a* и *e* прибавляется 13-й звук *c*, как повторение первого звука формулы. В данном случае серия высот замкнута, более того — на последних звуках можно даже услышать квазикаденцию[40].

Формула Михаэля имеет черты героики: несколько раз звучит интонация чистой кварты, в том числе — и в активном пунктирном ритме (т. 1–2, 4–5).

В формуле Евы (средняя строчка суперформулы) слышны другие оттенки. Начальные звуки разрабатываются в несколько неопределенной гармонии, а в т. 3, одновременно с «окрашенной паузой» Михаэля, в формуле Евы идет «шумовое глиссандо» (Geräusch-Gliss.) — краска ударного тембра, соскальзывающая на новый звук *es*, который предлагается раскрашивать гласными (т. 4). В т. 5–6 — «модуляция» (тремоло 64-ми), «нерегулярное staccato» «звуками поцелуя» (Kußgeräusche), glissando, echo — и так вся партия нагружена разнообразными и детализированно выписанными выразительными приемами, придающими ей изысканно-фигурационный характер.

Суперформула, по словам Штокхаузена, представляет собой содержательное единство, в котором отражаются психологические нюансы происходящего; она «больше, чем лейтмотивный или психограммный знак, больше, чем развертывающаяся тема или генерируемая серия: формула — матрица и план микро- и макроформы, но и в то же время психический образ и картина колебаний высшей манифестации»[41]. Это сложная многопараметровая структура, в которой каждый параметр — звуковысотность, ритм, динамика, тембр, артикуляция — ведет себя самостоятельно. Параметры особым способом проецируются на все сочинение и вступают друг с другом в различные взаимоотношения.

Формульная композиция возникает как соотнесение между собой разных временны́х проекций. Свойства формулы распространяются на целое произведение, определяя музыкальную форму семичастного цикла, далее она соотносится с каждой конкретной оперой в отдельности, затем — с каждым актом или сценой отдельной оперы и далее — с еще более мелкими структурами. Так суперформула проецируется на композицию в целом, охватывая все пространство гигантского музыкального здания.

□□□

Двенадцатитоновость в свое время явилась крайней точкой эволюции, направленной на увеличение числа основных ступеней высотной системы. Если двигаться по этой линии и дальше, то возникает вопрос о ступенной *микрохроматике*, у границ которой движение останавливается ввиду очевидной невозможности нашего слухового сознания мыслить Микротоны как ступени. Сериализм ввел двенадцатитоновость в иное русло — *сонорной* гармонии, исходящей из категории звучности, элементы которой — звуки свободной двенадцатитоновости.

Сложный и многообразный путь двенадцатитоновых техник через все прошлое столетие, путь, полный замечательных художественных открытий, позволяет считать двенадцатитоновость одной из важнейших основ музыкального мышления XX века.

1 Некоторые из перечисленных явлений подробно рассматриваются в кн.: *Холопов Ю.* Гармония. Практический курс. Ч. II. Раздел V. М., 2003.

2 Подробнее см.: *Холопов Ю.* Кто изобрел 12-тоновую технику? // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 70. М., 1983.

3 Правда, в песне Стравинского «Ты — музыка» есть две вставки из несерийного материала, но остальная ткань — чисто додекафонная.

4 В четырех автономных скоростях, темпах начинается Концерт Веберна ор. 24.

5 В 1946 году Бэббитом была написана диссертация «Функция структуры множеств в двенадцатитоновой системе». В ней изложены основные положения его теории, которые затем были развиты и уточнены в публикациях 50 — 60-х годов, в частности, в статьях: Some Aspects of Twelve Tone Composition, Set Structure as a Compositional Determinant и др.

6 Бэббит использовал также и собственную, не всегда, правда, практически удобную систему обозначений, где большую роль играют числа и математические символы; к примеру, так выглядит его цифровая запись 12-тонового ряда: $S_{5,7} = s_0 - s_5 - s_{10}$ (первое число — порядковый номер в данном ряду, второе — высотная позиция от первого звука серии).

7 Подобная комбинаторика во многом развивает 12-тоновые идеи Шёнберга, с которым Бэббитт был хорошо знаком.
8 См.: *Forte A.* The Structure of Atonal Music. New Haven, London, 1977. В этой книге автор, в частности, дает сводную таблицу рядов (то есть всех возможных сочетаний от трех до девяти звуков); всего 208 позиций.
9 По предположению Э. Кшенека, понятие серийной техники впервые ввел Х. Аймерт.
10 Правда, не без эпохального исключения – изоритмической композиции времен гильома де Машо, вполне серийной по методу.
11 Подробный анализ этого сочинения см. в статье: *Ligeti G.* Pierre Boulez // Die Reihe, Bd. IV. Wein, 1958. S. 38–63.
12 Первые четыре ноты звучат одновременно, давая сразу все четыре основных вида дробления метрической единицы – на 2 (восьмая), 3 (четверть из группировки триольных восьмых), 4 (три шестнадцатых), 5 (четверть, равная квинтоли шестнадцатых).
13 Анализ двух серийных фрагментов кантаты Ноно, выполненный Э. Денисовым, см. в кн.: Свет. Добро. Вечность. М., 1999. С. 117–127.
14 Концерт Шнитке имеет скрытую евангельскую программу (жанр «инструментальных страстей»); данный раздел соответствует эпизоду «тайная вечеря».
15 Собственный анализ Штокхаузена см. в статье: Gruppenkomposition: Klavierstück I // *Stockhausen K.* Texte <...>. Bd. 1. Köln, 1963. S. 63–74.
16 Ibid.
17 *Gieseler W.* Komposition im 20. Jahrhundert. Celle, 1975. S. 89.
18 *Stockhausen K.* ...wie die Zeit vergeht... // Texte <...>. Bd. 1. Köln, 1963. S. 99–139.
19 Может быть и один звук, так как он тоже дает качество определенного переживания.
20 Группу можно уподобить одной ноте или одной высоте, это как бы «комплексный однозвук».
21 Аккорд всегда есть слияние звуков, а этот конкорд – целая панорама из разобщенных звуков в пространстве.
22 Метафизический свет числа всегда одухотворяет музыкальную гармонию (лад, церковные тоны, мажор, минор, тональные функции, песенные формы и т. д.). В индивидуальной композиции этой пьесы мистическая и невидимая роль числа оказывается *техникой* построения формы, вплоть до непосредственной организации. Такая метафизическая основа композиции, которую нельзя услышать, входит в содержание музыки неклассической эстетики.
23 Если уровни динамики вариабельны по природе, то ритм абсолютно точен в соотношениях длительностей, но крайне осложнен *темповой флуктуацией* (см. 11:10, 7:5 в т. 1; т. 6, где 7:8 и 5:4 используются одновременно, и т. д.). Играть ритмически абсолютно ровно в течение всей пьесы – исключительно трудная задача для пианиста.
24 *Stockhausen K.* Gruppenkomposition: Klavierstück I. S. 70.
25 *Koblyakov L.* Pierre Boulez: A World of Harmony. Chur <...>, 1990.
26 Кобляков определяет два значения «гармонии»: 1) «целостная высотная структура композиции» и 2) «пропорциональность, уравновешенность частей музыкальной формы, их гармоничность» (Ibid. P. 1). Нетрудно видеть, что объемность понятия гармонии, контурно обрисовываемая пространством между этими определениями, высвечивает смысловые рамки еще пифагорейской гармонии, в ее проекции на современное искусство звука.
27 *Boulez P.* Musikdenken heute. Mainz, 1963. S. 29-30.
28 Ibid.

29 Булез приводит пример серии, которая оказывается почти точно совпадающей с серией «Молотка» у Коблякова: *es–f–d–h–cis–b–a–c–as–g–e–fis* (*Boulez P.* Op. cit. S. 32, ср.: *Kobl'yakov L.* Op. cit. P. 4, пример 1a).
30 *Boulez P.* Op. cit. S. 33, Beispiel 3.
31 Ibid.
32 Ibid. S. 69.
33 *Kobl'yakov L.* Pierre Boulez: A World of Harmony. P. 211.
34 Анализ II части цикла Булеза с точки зрения тембрики см. в главе 8 (пример 2).
35 Если он есть; если композитора нет, то никакая техника музыки не породит.
36 Показательный пример – «Юбилей» для оркестра (1977), где формула содержит 15 звуков, распределяющихся по звеньям так: 1–2· 3–4–5.
37 Оригинальные термины Штокхаузена: uniformale – multiformale Komposition.
38 «Свет» – это 7 опер, первую из которых Штокхаузен начал писать в 1977 году. Проект завершен в 2003 году.
39 *Stockhausen K.* Texte <...>. Bd. 5. Köln, 1989; Bd. 6. Köln, 1989.
40 Однако гривносить сюда тональный элемент все-таки не стоит.
41 *Stockhausen K.* Texte <...>. Bd. 5. S. 667.

Глава XI
Сонорика

1. Сонорика как музыкальное явление

Музыка XX века с особой силой показала все возрастающую роль тембра в звуковой организации и выразительности. Наиболее ярким отражением этого стала *сонорика* – «музыка звучностей», или *сонор*ов. Ее появление в искусстве XX века объяснялось самим ходом музыкально-исторического процесса. В сонорике нашла продолжение характерная для XIX века колористическая линия развития гармонии, фактуры, оркестровки. У истоков сонорного типа мышления также находились звуковые открытия восточной музыки, которые стали осваиваться европейскими композиторами (в первую очередь, русскими) уже в середине XIX века.

Появление сонорики вызвано многообразной и интенсивно расширяющейся проблематикой музыки XX века, которая в свою очередь обусловлена самим расширением границ познаваемого мира. Новые художественные задачи потребовали эстетически адекватного отражения, в том числе и такими методами, которые *непосредственно* передают все многообразие красок современного мира; один из них, возможно главнейший, — сонорика.

2. Сонорика как понятие

Слово «сонорика» происходит от лат. sono — звучать, звенеть. Исторически еще в позднесредневековой теории существовало понятие «musica sonora» (Якоб Льежский), трактованное как аналог «собственно звучащей музыки» – «musica instrumentalis» (по Боэцию). В XX веке происходит возрождение термина в новом, современном его значении. В 50-е годы в польской музыкальной науке на волне интереса к красочным открытиям Шопена и в связи с зарождающимися идеями «новой польской школы» возникает термин «сонористика» («sonorystyka» — Ю. Хоминьс-

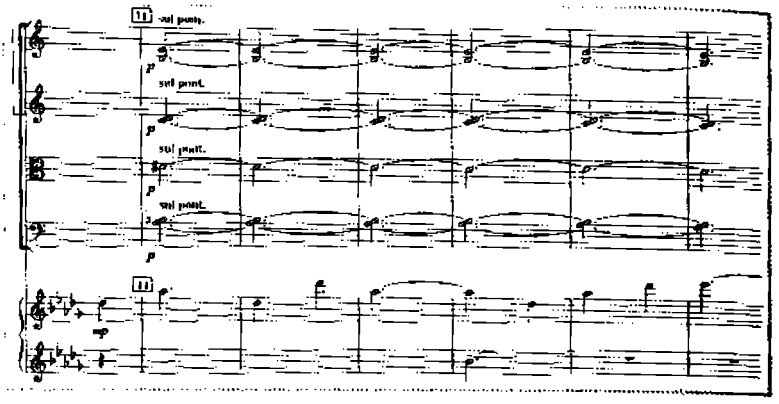
кий). Позже к нему добавился целый ряд близких по значению терминов — сонорика (Ю. Холопов), музыка тембров (Ц. Когоутек), статистическая композиция (К. Штокхаузен), Klangmusik — «музыка звучностей» (Р. Фиккер, Р. Траймер), Klangfarbenfeldtechnik — «техника звукокрасочных полей» (Е. Салменхаара), Cluster Technique — «кластерная техника» (Г. Кауэлл).

Сонорность есть качество определенных звучаний, состоящее в выдвижении на первый план их красочной стороны. Специфическим признаком сонорного звучания является частичная или даже полная *недифференцируемость* тонов на слух. Звуковой комплекс — созвучие-вертикаль, фактурный слой или пласт — ощущается как целостный, неделимый на составляющие его элементы блок, гармония которого приобретает тембровое значение.

Термин «сонорика» имеет два значения — широкое и узкое. Сонорика в широком смысле охватывает самые разнообразные проявления сонорности, от лишь намеченных тенденций (например, в красочных панорамах Римского-Корсакова) до полного их выражения (например, в кластерных полосах у Пендерецкого). В этом значении сонорика известна уже с XIX века и даже раньше. Сонорика в узком смысле — это техника композиции, оперирующая темброзвучностями как таковыми сообразно их специфическим имманентным закономерностям. Сонорная техника прочно закрепилась в музыке с середины XX века, хотя единичные образцы встречаются уже в первой половине столетия.

В сонорности находит развитие одно из свойств классической гармонии — *фонизм* (по Ю. Тюлину), или *сонизм* (по П. Фалтину). Но если фонизм явление чисто гармоническое — и как таковое регулируется звуковысотными отношениями[1], то сонорность явление комплексное — помимо звуковысотности, оно регулируется также тембрикой, артикуляцией, динамикой, метроритмикой. В фонизме выражается красочная сторона гармонии, которая в той или иной мере присуща любым звучаниям; в сонорности та же красочность достигает повышенной интенсивности, она первостепенна для восприятия и как таковая свойственна лишь по-особому организованным звучностям.

Сонорность связана еще с двумя категориями: с *тоновостью* и с *шумовостью* (условно говоря) — от них зависит в большой мере степень сонорности. *Тоновость* предполагает ясную различимость высот и интервальных отношений, что сонорности мало свойственно; отсюда вывод: чем сильнее тоновость, тем слабее сонорность. В качестве иллюстрации приведи V часть Фортепианного квинтета А. Шнитке (1976).



1. А. Шнитке
Квинтет, V часть (ц. 11)

Здесь ощутимы три степени в проявлении красочного начала, определяемые тоновым и интервальным показателями: 1) «мелодия»: полная тоновая различимость + консонирующая интервалика = минимально выраженная сонорность; 2) «фон-кластер»: слабая тоновая различимость + диссонирующая интервалика = сильно выраженная сонорность; 3) «фон-созвучие»: высокая тоновая различимость + консонирующая терцовая и диссонирующая тритоновая интервалика = слабо выраженная сонорность.

Шумовость есть отрицание тоновости и в качестве таковой работает на сонорность. Но и в шумовости есть своя градация — от «условно музыкального» шума в характере неоэкмелики до определенно внемузыкального шума.

«Сонорный показатель» той или иной звучности в немалой степени зависит от ее конкретной позиции (впрочем, всегда несколько субъективной, зависимой от личного слухового восприятия) на обозначенной шкале, крайние точки которой — ясная тоновость и внемузыкальный шум.

3. Регуляторы сонорности

Феномен сонорной гармонии (вертикали) имеет определенную аналогию с отдельным звуком, объединяющим, как известно, множество обертонов, в нижней части спектра более различимых, а в верхних, в зоне «узких интервалов», — менее. Сонорная звучность объединяет множество реальных звуков, но дающих, подобно обертонам, эффект утолщенного тона, единозвука, «звука высшего порядка» (Ю. Холопов) за счет «тесных» интервальных отношений. Нейтрализованные с точки зрения

высотной самостоятельности гармонические частицы суммарно создают тононедифференцируемую звучность, «макротон». Слухом он воспринимается обобщенно и цельно — точно так же, как и обычный звук, где слух улавливает не гармоники, а цельный результат. И там и тут тембровая нюансировка звучания во многом определяется подбором составляющих «частиц».

Поскольку в сонорном звучании при восприятии на первом месте находится тембровая сторона, то в действии ассоциативного слухообразного механизма заметно усиливаются конкретно-материальные, внемузыкальные представления[2]. Фактически имеет место синестетическая (межчувственная) реакция. Нередко она обусловлена названием произведения («Светлое и темное» С. Губайдулиной, «Желтый звук» А. Шнитке, «Знаки на белом» Э. Денисова). Наиболее приемлемыми в аналитическом описании сонорных сочинений становятся такие ассоциативные определения, как «огненные брызги», «блеклые пятна», «мерцающие звуки» и т. п. Именно из подобных, синестетических в своей основе, метафор складывается своеобразный терминологический «словарь» сонорной музыки[3]. Так же и при создании формальной схемы сонорного сочинения: более адекватным отражением «звуковых событий» становятся — вместо традиционных графических символов — цветовые фигуры определенного масштаба и плотности, из которых складывается своеобразный полихромный «конспект» сонорной композиции.

Особенно активны при восприятии сонорной музыки зрительные ассоциации. В зависимости от тембровых свойств и характера развертывания материала во времени звукокраски на воображаемой картине могут переливаться и менять свои очертания; они трансформируются по своему рельефу (сужаются и расширяются), по пространственному положению (приближаются и удаляются), по плотности (сгущаются и разрежаются), по яркости (темнеют до всепоглощающего мрака и светлеют до ослепляющей белизны) и т. д.

В качестве иллюстрации предлагаем словесный эскиз блестящего образца «сонорной живописи» — начала пятнадцатой прелюдии из Второй симфонии Р. Щедрина (1965). Композитору удалось посредством расширяющихся хроматических кластеров передать впечатляющую картину ночи с ее всевозможными шорохами, шелестами, посвистываниями, урчаниями и т. п. Пространственно-многомерная звучащая мгла «расписывается» различными красками, создающими ассоциативно воспринимаемый цветовой поток. Вначале откуда-то из тихой дали приближаются остро-серебристые мерцания (расширяющийся «флажолет-кластер» у скрипок); затем их резко затем-

няет нависающая сумрачная пелена кластерных «полос» низких струнных, и сквозь нее пробиваются блекнущие узоры духовых и сухо раскатистые удары деревянной колотушки. Слуху — а отчасти, кажется, и взору — открывается объемная картина красочных переливов, которые запечатлели эту «ночь звуков» не только в изысканно-цветовой гамме, но даже в многомерной пространственной конфигурации.

Восприятие сонорной музыки благодаря активности музыкальных и внемузыкальных факторов многоканально, и это открывает новые возможности для эмоционального воздействия на слушателя.

4. Организация сонорного материала

Уровень сонорности зависит от целого комплекса музыкальных факторов, но среди них по-прежнему основным остается *звуковысотный*.

Важный для сонорности аспект представляет *интервальный состав звучности* (по вертикали и горизонтали). В принципе определенным сонорным потенциалом обладают любые интервалы, но более других звуковой слитности способствуют секунды и микроинтервалы (результат микрохроматики).

Наименьшая степень сонорности бывает при консонантной интервалике, поскольку для нее характерна ясная различимость тонов. Однако это не означает, что мажорное или минорное трезвучие, к примеру, не допускает сонорных эффектов. Но достигаются они благодаря особым негармоническим приемам, среди которых: временное продление аккорда (как в завершении Четвертой симфонии Д. Шостаковича, 1936); повышенная громкость звучания, особенно действенная в условиях крайних регистров (в начале Второй скрипичной сонаты А. Шнитке, 1968: соль-минорное трезвучие на *sfff* берется одновременно левой рукой в большой октаве и контроктаве, а правой — во второй и третьей октавах); резкое тембровое сопоставление сонорной массы и непрерывно длящегося трезвучия (в заключении I части Третьей симфонии А. Тертеряна, 1975).

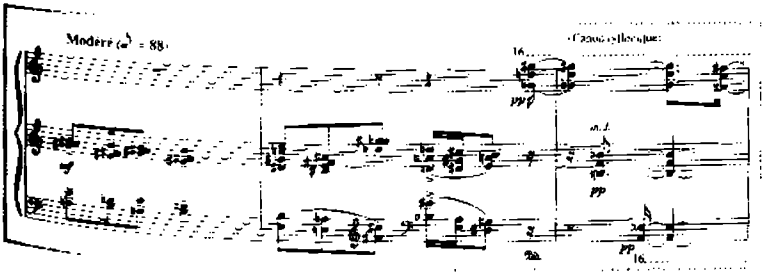
Нередко консонантные интервалы выполняют в основном «сонорном блюде» роль «тоновых приправ», придающих звучанию особую пикантность (таковы, например, «облегающие» с краев четырнадцатизвуковой кластер кварты и большие терции в начале Четвертой симфонии Тертеряна, 1976).

Но и диссонансы в сонорном отношении не однозначны. С одной стороны, малая акустическая (обертоновая) совместимость звуков диссонанса помогает их тоновой локализации; но с другой – психоакустическое смешение гармоник в условиях многозвучной диссонантной вертикали есть основание для плотной сонорной звучности.

Особый колорит имеют смешанные интервальные структуры, образующие акустически сложный «букет» из диссонансов (см., например: Р. Щедрин, Третий фортепианный концерт, ц. 3; А. Эшпай, Второй скрипичный концерт, ц. 9). Подобные гармонии, как и кластеры, фактически суть явления тембрового порядка, о чем писал еще В. Каратыгин: «Сложная гармония в тесном расположении дает впечатление уже не гармонии, а какого-то нового тембра. Гармония обращается в фактор тембра»[4].

Наиболее силен сонорный эффект при использовании секунд и микроинтервалов, обеспечивающих особую плотность вертикали.

Важный аспект в формировании сонорной звучности — *регистровое местоположение* гармонического комплекса. В зависимости от регистра (отмечают многие авторы — К. Штумф, Г. Ревез, Н. Гарбузов, А. Володин, Е. Назайкинский) одни и те же интервалы имеют разную степень слитности: чем ближе к регистровому «краю» они расположены, тем сильнее впечатление тоновой неделимости. На самых краях, как уже говорилось, даже обычное мажорное трезвучие приобретает сонорный характер, поскольку его колорит оказывается важнее, чем консонантная тоновость.

Изменение качества звучностей в зависимости от регистра очевидно в начале девятой пьесы из «Двадцати взглядов на младенца Иисуса» О. Мессиана — «Взгляд времени», где однородные гармонические структуры (тритон с квартой или с квинтой) расположены на трех регистровых уровнях: сверхвысоком, среднем и сверхнизком.

2. О. Мессиан
«Двадцать взглядов», № 9 («Взгляд времени»)

Особенно важен для сонорного характера звучания *количественный состав* гармонического комплекса. Общая закономерность ясна: чем звуков больше, тем сложнее различить отдельные тоны, и наоборот. В количественном отношении диапазон сонорных звучностей простирается от пуантилистически раскиданных в высотном пространстве отдельных звукоточек до сверхмногоголосных кластеров (подробнее о них далее). Разнообразные образцы последних представлены в микрополифонической ткани многих сочинений Д. Лигети (в частности, в «Атмосферах», анализ см. в Главе 8).

Во *временно́м* отношении сонорные звучности бывают двух типов: континуальные и дискретные, или пульсирующие. Наиболее высок уровень сонорности при *континуальной* организации, когда слитна не только вертикаль, но и горизонталь (К. Сероцкий, «Forte e Piano»).

Пульсирующие звучности обладают ритмической членимостью, и они менее характерны для сонорности. Но она возможна при соответствующей организации фактурно-высотного пространства (необходимое количество голосов, регистровый «охват», темброинструментальное родство голосов и т. д.). «Точки-репетиции» (шестнадцатыми) составляют единственный материал III части кантаты Э. Денисова «Солнце инков» (см. пример 3 в Главе 7). Цепи легких точек подхватываются разными инструментами, образуя пуантилистически-сонорные имитации, каноны и стретты.

Достаточно типичны для сонорной музыки звучности, сочетающие континуальный и пульсирующий типы организации. Методы их сочетания различны: например, во Второй симфонии В. Сильвестрова (1965; см. ц. 23) причудливый эффект пульсации создается нерегулярным движением континуальных линий, а в Квинтете А. Шнитке (заключение IV части) благодаря фортепианной пульсации как бы «вибрирует» сам по себе континуальный кластер у струнных.

Для создания сонорного качества звучания весьма существенны также тембровые, громкостные, артикуляционные свойства. Монотембровость или тембровая близость инструментов и сходство в способах звукоизвлечения составляют при определенных гармонических условиях важную предпосылку сонорности.

Политембровый инструментарий, а также «полиартикуляция» менее благоприятны для слияния тонов (и, как следствие, сонорности). Однако яркий сонорный результат возможен и при них, если используются должные фактурные и звуковысотные типы организации материала, например, поли-

фония микротоновых линий или, напротив, кластерных слоев (в уже упоминавшейся пятнадцатой прелюдии из Второй симфонии Щедрина струнные делятся на три артикуляционных слоя — arco, arco sul tasto, sul tasto senza vibrato, при том что результат бесспорно сонорный).

Громкостная шкала сонорики весьма широка, но особенно эффективны опять-таки крайние уровни: при совсем тихом и обостренно громком звучании возможность различения тонов значительно понижается; а чрезмерное увеличение громкости даже приводит к восприятию звучности как недифференцируемого шума.

Для сонорности небезразлично также динамическое соотношение разных слоев ткани: при одинаковой громкости степень сонорности выше, чем при различной, когда составляющие звучность слои воспринимаются относительно обособленно. Подобное «пространственное», «разноглубинное» распределение континуальных линий создает с помощью динамики В. Сильвестров в начале Второй симфонии.

При слуховой оценке сонорного звучания важны *контекстуальные* факторы (окружается оно тоновым материалом или сверхсонорными массами), *фактурные* особенности (число слоев, степень функциональной дифференциации партий), *пространственные* детерминанты (степень удаленности звука также влияет на окраску звучания)[5].

5. Историко-стилевая типология сонорного материала

Сонорный материал (сонорика в широком смысле) исторически и типологически достаточно многообразен. Обрамляемая с разных сторон «тоновой музыкой» и «музыкой шумов», сонорика сама по себе подразделяется на три основных типа — *колористику* (тоновая музыка с сонорностью), собственно *сонорику* (сонорная музыка с тоновостью) и *сонористику* (сонорная музыка без тоновости). Эти градации отражают музыкально-исторические ступени усиления красочного, тембрового, сонорного начала в организации звуковой ткани. Для большей последовательности в отражении исторической эволюции сонорного материала в музыке XIX–XX веков выделим наряду с основными типами несколько промежуточных.

В качестве критерия примем степень высотно-тоновой определенности звучания на трех уровнях: 1) на уровне тонов, 2) на уровне зон-октав (когда звучание дифференцируется слу-

хом уже не по составляющим тонам, а по октавному местоположению), 3) на уровне регистров (когда при высотной оценке сонорной массы возможно только определение местоположения в той или иной регистровой зоне). Сохранение тоновой определенности характерно для колористики и отчасти для сонорики. В сонористике тоновость исчезает, остается лишь октавная и регистровая определенность. Следует еще раз подчеркнуть, что точные и жесткие признаки здесь установить невозможно, поскольку присутствует фактор психоакустической оценки, слушательского анализа. Поэтому и градации в классификации сонорной музыки имеют несколько условный характер[6].

Сонорная музыка

Колористика		Сонорика			Сонор	
колористически окрашенная гармония	колористическая гармония	сонорно окрашенная гармония	сонорная гармония	сонористически окрашенная гармония	сонористическая гармония	со ш
различаемы						
все тоны	большая часть тонов	меньшая часть тонов	отдельные тоны	периодически отдельные тоны	октавы	

Колористика

Колористически окрашенная гармония стоит у истоков сонорного мышления, и она есть уже в музыке ранних романтиков, особенно Шопена[7]. Данный вид гармонии обнаруживает обычная тональная музыка, в которой усилен аспект красочности, аккордового фонизма. Впечатление краски возникает при ясном слышании тонового состава звучания. Существует несколько путей создания колористической окрашенности гармонии: длительная (сверх обычного) экспозиция одного аккорда («застывшая гармония»), резкое и быстрое чередование разных аккордов («мелькающие гармонии»), сверхширокое регистровое расположение гармонии, всевозможные фигурационные украшения («приправы»).

Колористическая гармония есть своего рода вторая ступень усиления сонорности в организации музыкального материала. Характерное свойство — вуалирование тонового состава отдельных частей звучания. Вместе с тем сохранение достаточно ясных на слух ладотональных отношений, опора на консонантную интервалику и аккордику способствуют разли-

нению *большей* части тонов. Ладовая основа — диатоника и миксодиатоника, а также хроматика в условиях ясной ладотональности. Способы «колоризовки» остаются такими же, как и в колористически окрашенной гармонии. Разница — в некотором усилении диссонантности звучания, в наличии ладофункциональных «острот». Особую роль в создании колористических звучностей играли гармонические «ткани», построенные на симметричных ладах и «сдобренные» изысканной оркестровкой. Специфика модальных функциональных отношений, безусловно, выводила слух на красочное восприятие звучания. К области колористики следует отнести и богатый мир колокольных гармоний в музыке русских композиторов.

5.2 Сонорика

Она занимает центральное место в системе сонорных средств выразительности. Звуковысотный фактор по-прежнему сохраняет свое ведущее значение как регулятор и организатор звукового материала, хотя значение других элементов музыкальной речи существенно возрастает.

Сонорно окрашенная гармония есть третья ступень развития сонорности в музыке. Ее особенность заключается в том, что при восприятии различается не бóльшая часть тонов (как в смежной колористике), а меньшая; здесь начинает преобладать не тоновая, а сонорная сторона музыки. Характерные приметы — превалирование диссонантной интервалики, снижение роли основного тона, тенденция к увеличению звукового состава вертикали, активное освоение краевых регистровых зон с их предрасположенностью к тоновой слитности. Исторически данный тип гармонии связан с музыкой К. Дебюсси[8], А. Скрябина[9], И. Стравинского, Б. Бартока.

Сонорная гармония — четвертая ступень сонорной эволюции. Основное свойство — непосредственное ощущение краски при возможном слышании *отдельных* тонов. Характерная черта сонорной гармонии — безраздельное господство диссонансов. Особую роль приобретают секундовые интервальные комбинации, кластерные утолщения музыкальной ткани. Явно просматривается тенденция к фактурному росту голосов, к организации многослойной темброкрасочной ткани. В данном типе сонорики темброгармоническое звучание становится основным элементом развития.

Одним из первых образцов сонорной гармонии можно считать пьесу Бартока «Звуки ночи», где исходный кластер,

в котором динамически выделяются отдельные тоны («инкрустированный кластер»), становится в форме объектом различных модификаций. Другие примеры — II часть Второй симфонии С. Прокофьева (ц. 99), где двенадцатизвучные каскады струнных и деревянных духовых пробиваются тоновой поступью контрабасов и контрафаготов; начало Второй симфонии Д. Шостаковича, представляющее собой развертывающееся фактурное крещендо от тоновых линий до сверхмассивных сонорных «масс» (композитор пытался отобразить рост стихийной предреволюционной энергии двигающейся толпы). Идея новой звучностной эстетики была провозглашена А. Шёнбергом в его Klangfarbenmelodie («звукокрасочная мелодия») и реализована в третьей из Пяти оркестровых пьес ор. 16 (см. об этом в Главе 8).

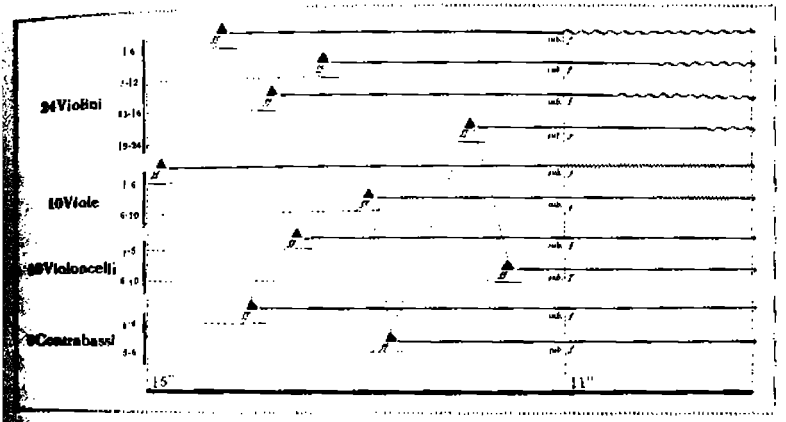
Сонористически окрашенная гармония оперирует звучностями, в которых тоновые элементы проявляют себя *периодически*. Разграничение с предыдущим типом несколько условное и имеет, скорее, историко-стилевой характер: данный тип связан уже с музыкой второй половины XX века. Вопреки названию, сонористически окрашенная гармония относится все же к сонорике (а не к сонористике), поскольку хоть в какой-то мере в ней присутствует тоновость. Пример — Концерт для оркестра А. Эшпая (1967, см. ц. 36), где сонорная лавина навалившается на тоново определенные линии (солирующее фортепиано), которые лишь периодически пробиваются сквозь грохочущую массу.

Сонористика

Она примыкает к музыке шумов, поскольку не содержит тоновых элементов. В сонористике наиболее ярко выражается тенденция к плотности и интегрируемости звучания. Отсюда такие качества, как однородность тембро-инструментальных средств, обильное использование наряду с хроматикой и микрохроматики. Наиболее употребительны разнообразные по своим фактурным формам сверхмногоголосные *соноры*, то есть звучности, элементы которых расположены так плотно по высоте, что уже тоново неразличимы. Сонористика оперирует звучностями, где в высотном отношении действуют октавный (сонористическая гармония) и регистровый (сонорный шум) параметры слуховой оценки.

Еще одним критерием дифференциации может быть характер нотирования: при сонористически окрашенной гар-

монии текст высотно определенный, звуковой состав сонора точно выписан, следовательно, его высотное наполнение принципиально для композитора; при сонористике как таковой — высотно неопределенный, указываются приблизительные высоты составляющих сонор звуков. Примерами высотно определенных соноров (сонористической гармонии) могут служить фрагменты из «Атмосфер» Д. Лигети, приведенные в Главе 8. Пример сонорно-шумового звучания — начало «Трена жертвам Хиросимы» К. Пендерецкого, где сонор образуется диагональю «пик-тонов» (то есть самых высоких звуков инструментов струнного оркестра):



З. К. Пендерецкий
«Трен» (начало)

К области сонорного шума можно отнести и звучности, возникающие при неординарном звукоизвлечении, — например, при игре на струнных за подставкой в Третьем фортепианном концерте Р. Щедрина или, аналогично, в «Трене» Пендерецкого (ц. 62). Сонорный шум типологически непосредственно примыкает к «музыке шумов», где звучания не имеют специфически музыкальной окраски.

6. Фактурные формы сонорной музыки

В сонорной музыке с ее новыми структурными закономерностями появляются особые типы изложения, отражающие новое понимание звучности как самостоятельного элемента композиции; возникают индивидуальные тембро-фактурные формы, не имеющие аналогов в музыке прежних эпох.

Весьма разнообразные, они тем не менее сводимы к нескольким основным типам, которые дифференцируются: а) по принципу временно́й организации (как континуальные и дискретные, или пульсирующие) и б) по числу слагаемых (как одно- и многослойные). Специфическая выразительность сонорики склоняет к обозначению сонорных фактур посредством терминов-метафор.

Основных фактурных типов всего шесть:

три простых — точка, россыпь, линия;

три составных — пятно, поток, полоса.

Во временно́м отношении те же фактурные формы разделяются на:

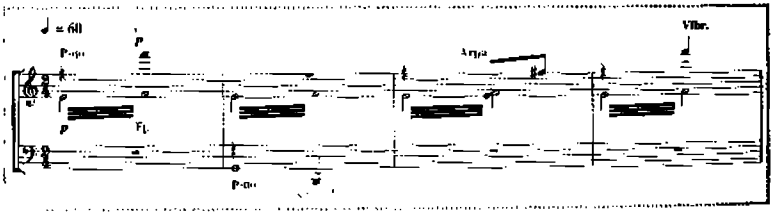
а) недлящиеся («краткие») — точка и пятно,

б) длящиеся континуальные — линия и полоса,

в) длящиеся пульсирующие — россыпь и поток.

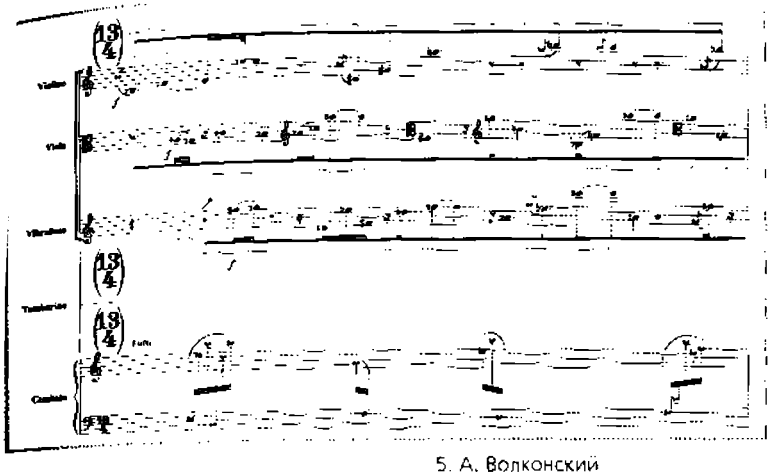
Рассмотрим названные фактурные формы подробнее.

Точка — отдельно взятый краткий звук, своеобразная «микрозвучность». Ввиду скоротечности точка «не успевает» оставить по-настоящему красочное впечатление, но в сонорном контексте (гармоническом, артикуляционном) может внести дополнительный, подчас весьма характерный, штрих; таковы, например, разбросанные в пространстве точки-блики в симфонической Поэме-сказке С. Губайдулиной (1971).



4. С. Губайдулина
Поэма-сказка

Россыпь — «мелкоритмическая» группа точек, временна́я сплоченность которых помогает создать впечатление одной, но пульсирующей краски (для характеристики подобных звучаний П. Булез использует термин «арабеска»). Типичная для таких сонорных «пассажей» диссонантность затушевывает тоновую определенность их слагаемых. В следующем примере из кантаты А. Волконского «Жалобы Шазы» (1960) на «россыпи» у клавесина наслаиваются сходные фактурные образования у других инструментов, и всем им свойственны максимально быстрые нервозные скачки на широкие интервалы.

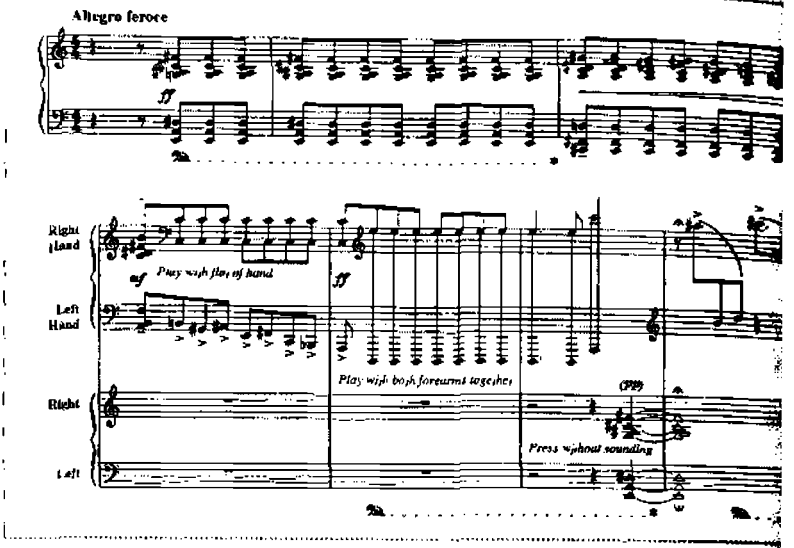


5. А. Волконский
«Жалобы Шазы», IV часть

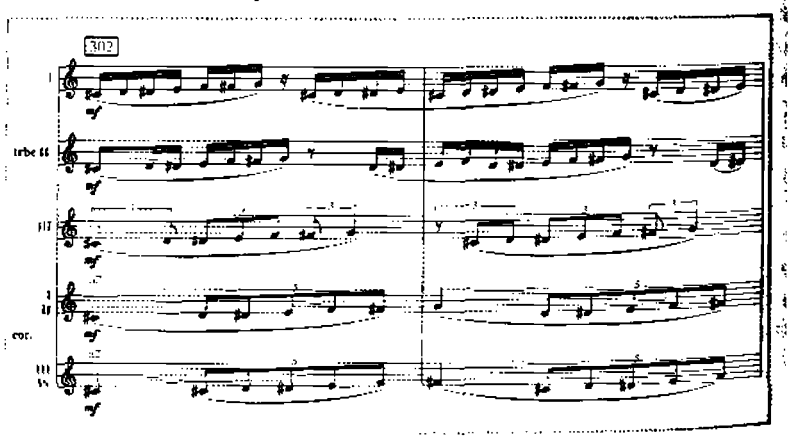
Линия — это непрерывная одноголосная звучность. Она бывает неподвижной и подвижной. В первом случае — это протяженный звук одной высоты, где развитие достигается динамическими и артикуляционными средствами. Пример: сверхдолгий, мерцающий разными оттенками звук *e* в начале Виолончельного концерта Д. Лигети (1966). Во втором случае — это глиссандирующая звучность. Пример: «небесно-серебристая» исчезающая линия в заключении пьесы С. Губайдулиной «In crosce» для виолончели и органа (1979).

Пятно — это типичная сонорная форма звучания, особенно тесно связанная с фортепианной природой. Можно выделить «жестко звучащие» (без эффекта дления) и «мягкие» (с затуханием звучности) пятна. Примеры: «мягкие» пятна — «Звуки ночи» Б. Бартока, «жесткие» — «каданс-выстрел» в конце пьесы К. Сероцкого «Forte e Piano» для двух фортепиано с оркестром (1967) или токкатные кластеры в фортепианной пьесе Г. Кауэлла «Тигр» (1928; пример 6).

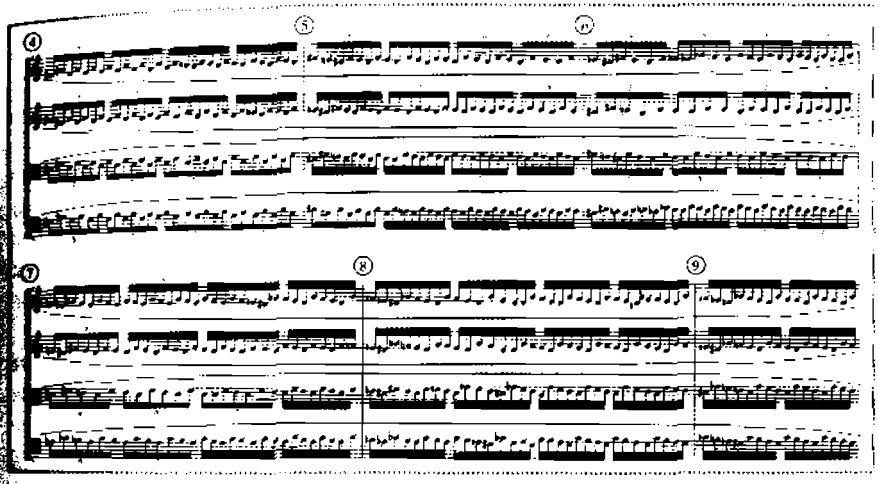
Поток — пульсирующая звучность, образуемая полифоническим сплетением нескольких подвижных линий. Их сверхкомплементарное соединение создает эффект слитности, «колышущейся» звуковой массы. Различаются два вида потоков — неподвижный и подвижный. Первый основан на полном или относительно полном сохранении высотного поля звучания. Часто оно излагается в виде соноалеаторического комплекса. В качестве важного композиционного элемента сонорные потоки стали играть большую роль в музыке В. Лютославского, в частности в «Книге для оркестра» (1968; пример 7).



6. Г. Кауэлл
«Тигр»

У подвижного потока высотное поле меняет свои границы за счет включения (или выключения) звуков. Это может происходить путем редуцирования отдельных частей потока (Р. Хаубеншток-Рамати, «Маленькая ночная музыка», 1958, раздел *f*) или путем движения потока по высотному пространству, как, например, во Второй скрипичной сонате А. Шнитке (1968), где звучание меняет не только регистровую позицию, но и объем поля (сводится к тону *a*).

7. В. Лютославский
«Книга для оркестра»

Полоса – это соединение в единое целое двух и более однородных линий. Конкретным вертикальным выражением полос является длящееся созвучие или кластер. Устойчивая полоса образуется высотно неподвижными линиями, неизменным гармоническим полем и, соответственно, характеризуется высотной стабильностью всего звучания, как во Втором струнном квартете Д. Лигети (1968).



8. Д. Лигети
Второй квартет, V часть

Другие примеры – панорамы-полосы в «Pianissimo» А. Шнитке (1968) и в разделе «Don» («Дар») из композиции П. Булеза «Складка за складкой, портрет Малларме» для сопрано и оркестра (1957–1962).

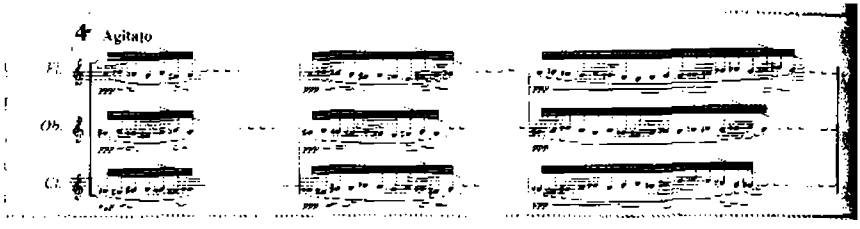
Многообразием отличаются подвижные полосы: сужающиеся (убывающее высотное поле звучания), расширяющиеся (возрастающее поле); полоса-глиссандо во всевозможных конфигурациях[10].

Своего рода энциклопедией полос является классическое сонорное произведение – «Трен жертвам Хиросимы» (1960) К. Пендерецкого. Форма пьесы предстает как драматургически оправданное последование сонорно-тематических блоков. Экспозиция строится из четырех разделов: «пронзительно кричащее» созвучие-шум (устойчивая полоса в разных уровнях вибрации; пример 3) – «рокочущий» артикуляционный диагональ-поток (ц. 6) – «тихие стенания» (подвижные полосы, ц. 10)[11] – «отчаянно разрастающиеся» (имитационная диагональ расширяющихся полос, ц. 18, см. пример 4 в Главе 7) и «обреченно стихающие» (полосы-глиссандо, ц. 19) соноры заключение экспозиции)[12].

Пятисекундная пауза в конце части, по сути, тоже есть особый сонорный элемент, своего рода «бестоновая краска» абсолютной тишины (напомним, что «незвучание», по Кейджу, представляет важный тип музыкального материала).

Естественно, выделенные шесть основных фактурных типов сонорики легко могут объединяться и трансформироваться, создавая *смешанные фактурные формы*, необычайно многообразные по своим звучностным характеристикам. Укажем некоторые из них.

Шорохи — невесомо проносящиеся сонорные пассажи из большого числа звуков legatissimo, pianissimo, dolcissimo, allegrissimo, ласкающие слух мягко и приятно «поглаживающими» звучностями (часто представляют собой «катящийся» кластер)[13]. Пример — из Камерной симфонии № 1 Э. Денисова (1982).



9. Э. Денисов
Камерная симфония № 1, II часть

Соноры-массы — волнующаяся движущаяся звуковая масса, переливающаяся тембрами-красками, которые то сгущаются, то разрежаются.

Строго моноритмические *соноры-дублировки* (обычно в быстром темпе). Дублирующие созвучия мелькают настолько быстро, что слуху совершенно невозможно схватить их как собственно аккорды. Они остаются блестящими резкими красками, стремительно проносящимися сверкающими гирляндами. Этот сонорный тип отражает одну из тенденций Новейшей музыки — стремление к новому одноголосию, обычно виртуозно окрашенному какими-либо яркими, необычайными звучностями[14].

7. Кластер

Особо важное место в гармоническом материале сонорной музыки занимает кластер (от англ. tone-cluster — гроздь), введенный в научный обиход Г. Кауэллом (1930). Существовали и другие терминологические версии — «Tonrauben»

(«тоногроздь») у М. Кагеля (1959), «Tonbundeln» («тоносвязка») у П. Фухрмана (1966). Ю. Холоповым для обозначения секундовых созвучий предлагалась русскоязычная версия «кластера» – «гроздь» (1967). Определения кластера у всех исследователей близко — это многозвучие, слагаемые которого расположены по секундам. Примечательно определение Кауэлла, и не только в силу хронологического приоритета: «Звуковые кластеры — это аккорды, построенные из больших и малых секунд, последование которых происходит от верхних тонов обертонового ряда и имеет, следовательно, акустическое обоснование»[15].

Участие в гармонической вертикали интервала секунды (принципиально мелодического при традиционной трактовке) отражает эмансипацию диссонанса в музыке XX века. Сам по себе обладающий повышенной остротой, в условиях многоголосия этот интервал обнаруживает особые свойства в аспекте слитности звучания вертикали.

Генетически кластер связан с классико-романтической аккордикой. Он возник в результате внедрения побочных тонов в консонантное дву- и трезвучие и привлекал своей характерной краской. Внешне сходен кластер и с таким исторически далеким явлением, как барочные аччаккатуры (acciacca tura), в частности у Д. Скарлатти. К фактурным предтечам кластера можно отнести также всевозможные колористические «приправы» и секундовые фигурационные фактуры в музыке XIX века. Гармоническую самостоятельность кластер получил в первые годы XX века, прежде всего в фортепианной музыке — как эксцентрический ударный прием («В трактире» Ч. Айвза, «Тигр» Г. Кауэлла, см. пример б).

Музыка XX века содержит самые разнообразные кластеры, отличающиеся и по объему, и по структуре. Они классифицируются по нескольким критериям:

1) *по внутреннему интервальному строению* (микротоновые, полутоновые, целотоновые, смешанноинтервальные);

2) *по роду интервальных систем* (диатонические, хроматические, микрохроматические, даже экмелические — без определенной высоты);

3) *по интервальной ширине* — согласно крайним точкам занимаемого высотного поля («кластер в кварте», «кластер в дециме» и т. д.).

В зависимости от структуры (высотной, тембровой), а также контекста кластер может выполнять разные функции — от опоры (сонорно окрашенной тоники) в тональной

музыке до густого тембрового шума («Атмосферы» Д. Лигети). Особую трактовку этот, казалось бы, гармонический «космополит» может получить в национальном интонационном контексте: в начале Третьей симфонии Г. Канчели (1973) кластер образован из свернутой в вертикаль сванской мелодии, отчего возникающие в процессе развития кластерные обороты воспринимаются как национальные музыкальные символы[16].

Предельной выразительности достигает *мелодизированный* (или движущийся) кластер, образуемый напластованием имитационных линий. Так, в V части Реквиема Э. Денисова (1980) кластер вырастает из большесекундовых имитаций (на слове Requiem, т. 183–191). Поначалу возникает полифонический эффект, но мелодические линии ложатся столь густо, что скоро сливаются в несколько размытый по краям, «живой», вибрирующий кластер.

8. Звуковое поле и его параметры

Для характеристики таких фактурных форм, как поток и полоса, становятся непригодными традиционные параметры измерения. Поскольку само сонорное звучание — особый конгломерат высотных, тембровых и временны́х факторов, предпочтительно использовать специальный термин — *звуковое поле*, которое трактуется как звукофоническая область высотно-временно́го пространства (в таком значении термин применяют П. Булез, А. Пуссёр, Е. Салменхаара и др.). Параметры поля таковы:

1) *границы*, определяемые высотными и временны́ми краями,

2) *ширина*, определяемая интервалом между краями,

3) *плотность*, определяемая количеством высот в поле (густота интервального заполнения) и их тембро-регистровой характерностью.

Для плотности сонорного поля принципиальное значение имеют:

а) интервальный шаг заполнения (малосекундовый, большесекундовый, квартовый, септимовый, микротоновый, смешанно-интервальный и т. д.),

б) акустические характеристики регистров,

в) тембровое выполнение,

г) количество исполнителей (инструментов или вокальных голосов).

Так, одно и то же созвучие обладает разной плотностью в среднем и в каком-либо крайнем регистре — на «краях» звукофоническая плотность возрастает. Кроме того, важен тембр, причем определяемый не только общеинструментальной принадлежностью, но и свойствами конкретного инструмента в конкретном регистре: например, кластер *e–f–g–a* в первой октаве будет плотнее у четырех тромбонов (для которых это высокий регистр), чем у четырех кларнетов.

Если границы и ширину можно обозначить точными символами (краевые высоты, интервал между ними, количество тактов), то для графического обозначения плотности возможны два пути. Простой заключается в отборе разных степеней штриховки внутри контура звуковых полей, отражающих относительную плотность. Например, экспозиция «Трена» Пендерецкого будет выглядеть так: поле из «пик-тонов» струнных (наивысших звуков, конкретные высоты не обозначены в партитуре), каждый из которых достаточно удален друг от друга (низкая плотность широкого поля); сонорно-шумовой поток (организован соноалеаторически) неопределенной высоты (средняя плотность широкого поля); мозаика кратких полос (высокая — микрохроматическая и среднерегистровая — плотность узких полей); диагональ-полоса и сужающаяся полоса (сверхвысокая — микрохроматическая и крайнерегистровая — плотность ромбовидного поля).

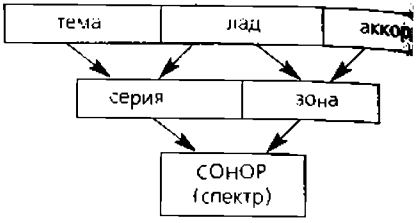
Более сложный путь определения плотности направлен на фиксацию математического показателя густоты поля, определяемого через умножение количества интервалов в звучании на регистровый индекс слитности (низкий в центре и высокий по краям)[17].

9. Новейшие тенденции

Языком Новейшей музыки сонорика стала, как отмечалось выше, во времена второго авангарда, который, по словам Ю. Холопова, «начал с верхнего трамплина первого, с додекафонии и серийности, и пришел к сонорному мышлению»[18]. Сонорика, как ведущий эстетический принцип новейшей композиции, создала особый художественный мир, находящийся как бы в *третьем измерении* музыки (считая первым горизонталь-мелодию, вторым — вертикаль-гармонию)[19].

Путь музыки в третье измерение подробно описан в Главе 6 (см. раздел 8). Здесь же отметим, что этот путь определен самой эволюцией звуковысотной ткани. Эта идея еще в кон-

це 60-х годов была (в основных чертах) сформулирована П. Мещаниновым. Согласно его теории, эволюция форм изложения акустической ткани схематично выглядит так:



Находящийся в завершении этой схемы сонор есть обобщение понятия тембр (тембр звучания).

Именно концепции «Эволюционной теории музыки» Мещанинова[20] следует С. Губайдулина, называя наше время этапом освоения *сонорного пространства*, что кажется весьма симптоматичным. Сама ее музыка демонстрирует эту идею в полной мере. Яркий пример — пьеса «...Сегодня утром, перед самым пробуждением...» для семи кото (1993). Диковинные звучания японских инструментов создают необычайную сонорную ауру произведения, которое звенит и переливается разными светящимися красками, погружая слушателя в глубины звука.

Композиция имеет своеобразную «трехчастную форму» сонорного рода, разделы которой артикулируются темброво; в конце репризы происходит возвращение к начальному способу игры на инструменте: игра стеклянным стаканом («стекло»), аккорды pizzicato («пальцы»), игра наперстком («металл»)[21] и опять игра стеклянным стаканом («стекло»). Тем самым темброструктура оказывается одним из важнейших факторов композиции. Наш слух должен быть достаточно подготовлен («натренирован»), чтобы дать при восприятии (и анализе) верную картину музыкального целого, передать новую красоту такого искусства звуков[22].

Композиторы Новейшей музыки мыслят сонорными категориями. Их звуко-тембровые фантазии реализуются в особых жанровых типах сонорики, обладающих стабильным набором образных и технических характеристик. Один из них — «*лирическая вязь*» — характерная движущаяся звучность, представляющая собой параллельное разновременное струение нескольких голосов в квазиаритмичном и аметричном изложений; голоса по возможности не имеют одновременных взятий, их рассредоточенность образует в результате звучность-поток, приобретающий различные эмоциональные оттенки в зависимости от темпа, регистра, тембра, вертикальной и горизонтальной плотности. «Лирическая вязь», столь типичная для Э. Денисова (см., например, I часть его Первой симфонии),

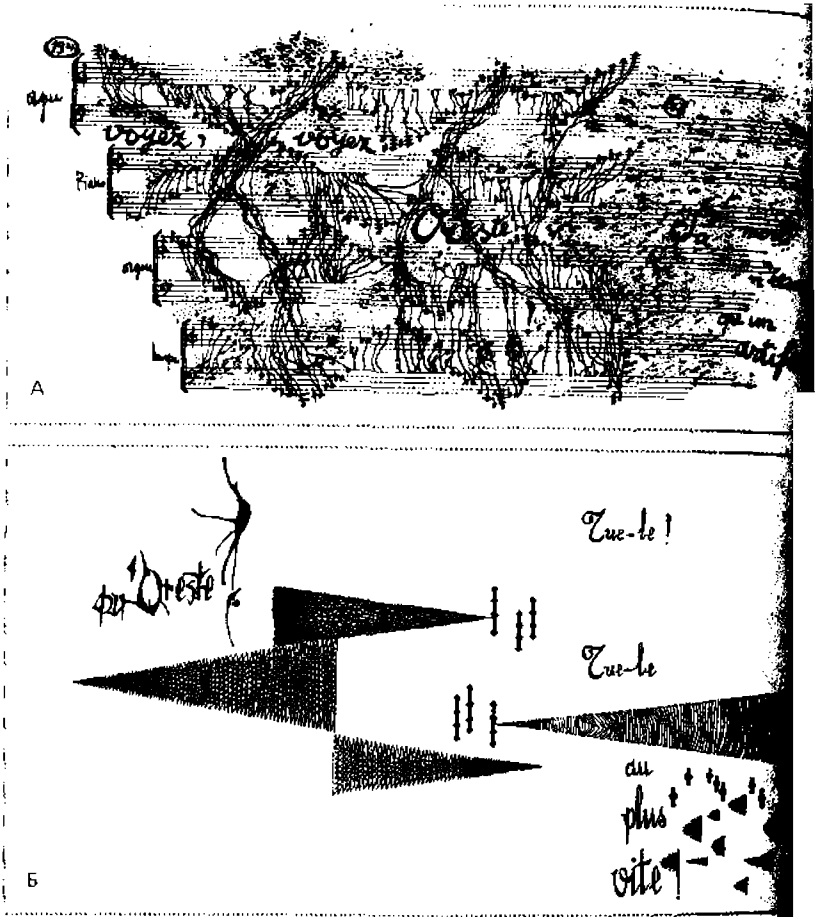
фактически является особым жанром его творчества, наряду с «россыпями точек», «пуантилистическими всплесками», «гладкими нитями». Все они находятся в его композиторском арсенале, которым он свободно распоряжается.

В этой же области сонорных новаций — сложнейшим образом выстроенная и скоординированная сериальная система взаимосвязей формульной композиции К. Штокхаузена, разворачивающаяся в сонорном поле немыслимых новых звучаний (типа «окрашенных пауз»), или уже упоминавшийся в связи с техникой групп сонорный стереозвук в его же Фортепианной пьесе I (см. в Главе 10 раздел 5.1) [23].

Фактически начиная с 50-х годов сонорика охватила своим новым звучанием всю Новейшую музыку. Классические примеры уже неоднократно назывались, но и менее известные образцы дают впечатляющие сонорные картины, расширяя представления о возможностях столь многообразной техники композиции.

Например, тонко выписанные причудливые фигуры составляют основу диковинной сонорной пьесы Ф. Церхи «Зеркало II» (1960–1961) для 55-ти струнных (14 V-ni I, 13 V-ni II, 10 V-le, 10 Vc., 8 Cb.)[24]. В отличие от жестких звучностей созданного в те же годы сонористического этюда Пендерецкого (ставшего столь знаменитым и уже неоднократно цитировавшегося выше «Трена»), вся партитура Церхи вылеплена из мягко выгибающихся в разные стороны линий разной длины, громкости и плотности, как, например, следующая — плавно поднимающаяся и опускающаяся от низких контрабасов к высоким скрипкам фигура, загибающаяся по краям и похожая на русскую букву Л (см. пример V в приложении).

А созданная все в том же «сонорном» 1960 году 50-минутная композиция А. Пуссёра «Электра» («Electre») по трагедии Софокла (по авторскому определению — музыкальная акция) демонстрирует удивительный мир сонорно-электронных звучаний, объединяющихся с чтением текста (в акции участвуют актеры и хор — не поющий, а говорящий, как в древнегреческой трагедии) и «живым» инструментальным ансамблем. Соноры здесь трех типов: это собственно электронные звучания в записи, текстовые (с разными градациями — от ясного прочтения целых предложений и абзацев до полушумов в совместном хоровом чтении — своеобразная *вербальная сонорика*) и кажущиеся по сравнению с ними весьма «обычными» звучания инструментального ансамбля. К тому же все это дополнено сверхоригинальным графическим оформлением партитуры, выполненным композитором и художником Сильвано Буссотти, прославившимся


voyez, voyez
Oreste
Oreste
Oreste

В примере 10 Б (с. 76 партитуры) перевернутые удлиненные треугольники и другие графические символы («кляксы» слева сверху, «веточки» внизу справа) — это электронные звучания, идущие *в контрапункте с текстом, произносимым с* различной артикуляцией.

Приведенные образцы — лишь малая часть того сонорно-тембрового богатства, которое ворвалось в музыкальное искусство второй половины XX столетия. Новые звукообразы, создаваемые композиторами каждый раз заново, с большим трудом поддаются какой-либо систематизации (уже «спокойными» «точками», «линиями» и «россыпями» здесь не обойдешься, хотя они, конечно, никуда не исчезают). Однако подобные попытки предпринимались и явно не были бессмысленными, так как исходили от самих музыкальных творцов.

Важной теоретической базой современных сонорных композиций является классификация *звуковых типов Новой музыки*, предложенная Хельмутом Лахенманом в его теоретической работе 1966 года. Композитор систематизировал звуковые типы, дал им убедительные названия и проиллюстрировал примерами не только из своей музыки, но также и из произведений других авторов, тем самым продемонстрировав общее значение собственных теоретических идей[26].

В основе каждого из типов звучаний, классифицированных Лахенманом, лежит понятие «собственного» времени (Eigenzeit), обозначающее субъективно ощущаемый момент возникновения и затухания звука и измеряемое вне зависимости от его длительности. Если звуковой тип имеет только «собственное» время (то есть минимальное время, в течение которого слушатель в состоянии его уловить и воспринять), то он определяется как «процесс», поскольку даже за это короткое время различаются фазы его появления, развития и угасания. Если же длительность звучания превосходит «собственное» время, оно определяется уже как «состояние».

Первый звуковой тип Лахенмана — *каденционный* (Kadenzklang). Его отличает акцентно-импульсивная природа — звуковой импульс появляется и естественно затухает, спонтанно возникает и естественно истаивает, реализуя свой внутренний потенциал (Рис. 1). Пример: Х. Лахенман, Trio fluido для кларнета, альта и ударных (т. 183, маримба)[27].

Рис.1. Каденционный тип

«Каденционный» тип имеет три разновидности, связанные с природой атаки звука: а) *импульсный*, б) *колеблющийся*, в) *замирающий*.

Импульсный звук (Impulsklang) представляет собой звуковой импульс без выраженного акцента в начальной стадии звучания и, соответственно, с затухающей звуковой кривой. *Колеблющийся* звук (Einschwingungklang) характеризуется наличием множества импульсов, последовательно возникающих и затухающих. Пример: Л. Ноно, «La terra e la compagna» («Земля и подруга») для солистов, хора и оркестра (т. 159–160). *Замирающий* звук (Ausschwingklang) возникает в несинхронизированном процессе его снятия, при этом процесс естественного затухания может сопровождаться некоторым крещендо определенной части его спектра. Пример: Д. Лигети, «Apparitions» («Видения») для оркестра (т. 49).

«Каденционный» звук обладает только «собственным» временем, то есть он является, по Лахенману, процессом: «В случае с каденционным звучанием мы имеем дело с процессом, так как время, необходимое для передачи особенностей такого звука, идентично времени, которое занимает его естественная длительность»[28].

Второй выявленный Лахенманом звуковой тип — *тембровый* (Farbklang) — пример звука-состояния, поскольку он может длиться значительное время (как в сонорной музыке). Хрестоматийные примеры: К. Пендерецкий, «Anaklasis» для струнных и ударных (после ц. 3); Д. Лигети, «Атмосферы» для оркестра (начало).

Иерархически еще более высокий звуковой тип — *флуктуирующий* (Fluktuationsklang). Его

Рис. 2. Разновидности каденционного типа

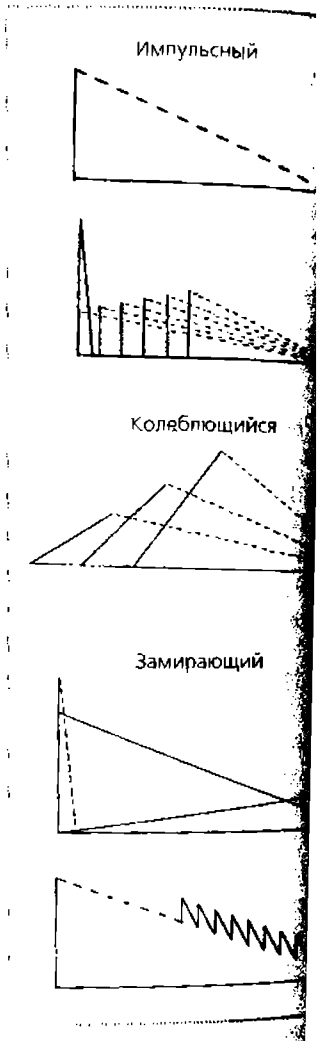
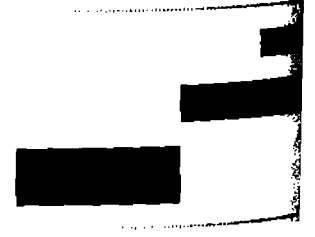
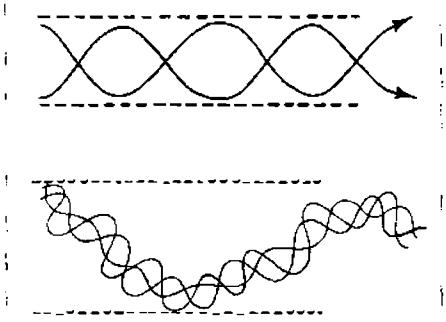


Рис. 3. Тембровый тип



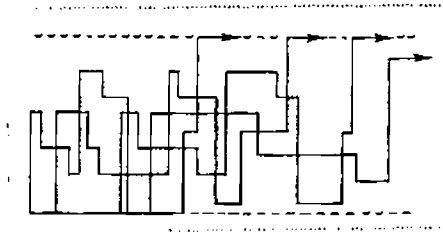
внутренняя особенность, по Лахенману, — «более или менее периодически повторяющийся процесс»[29]. Этот тип также принадлежит к виду звука-состояния, поскольку его длительность не является «собственным» временем. Самые простые случаи «флуктуирующего» звука — протяженные трели и тремоло, а также любое статично повторяющееся движение. Этот тип — один из самых распространенных у самого Лахенмана (например, «Notturno», т. 237–242).

Рис. 4. Флуктуирующий тип



Фактурный (Texturklang) — также принадлежит к виду звука-состояния. Его характерной особенностью является множественность разнообразных составляющих. С одной стороны, слух воспринимает здесь течение единого звукового потока, но с другой — он постоянно наталкивается на множество едва уловимых, но все же весьма характерных звуковых деталей. Лахенман сравнивает слуховое воздействие этого типа с восприятием звуков окружающей среды в условиях открытого ландшафта: это бесконечный поток разнокачественных звучаний, сливающихся в единый «макрозвук», из которого весьма нелегко вычленить какой-либо отдельный тембр. Пример: Д. Лигети, «Атмосферы», 48-голосный канон[30].

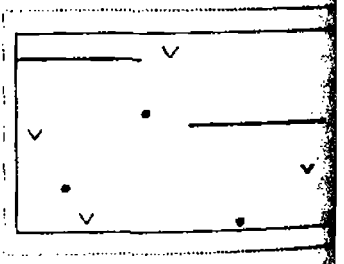
Рис. 5. Фактурный тип



И наконец, последний звуковой тип, занимающий самое высокое положение в типологии, — *структурный* (Strukturklang)[31]. Внешне, по партитурному оформлению, этот звуковой тип напоминает «фактурный» — он также включает в себя множество составляющих его элементов (различных звукотембровых фигур у различных групп инструментов). Основное его отличие от последнего заключается в строго просчитанной и выверенной организации его внутренней формы, в детальной структурированности ее элементов. В «структурном» звуке, по словам Лахенмана, мы на[illegible]ожество различных деталей, привнесенных отдель-

ными звуками. Из сознательно регулируемого взаимодействия таких звуковых соотношений создается уникальный и неизменный общий характер, для осознания которого существенным является его строгое внутреннее оформление от начала и до конца[32]. Поскольку «структурный» звук объединяет в себе разнокачественные звуковые детали и элементы, то, следовательно, его время складывается из «собственного» времени всех этих элементов, подобно звуку-состоянию. Структурный звуковой тип зависим от «собственного» времени каждого из них, он не может быть продлен пассивно, поэтому его следует отнести к звуку-процессу. Но в отличие от «каденционного» звука, который также является процессом, «структурный» звук многосоставен и многослоен. Конкретизируя свои положения, Лахенман приводит пример из «Групп» для трех оркестров К. Штокхаузена (вторую страницу партитуры), где каждая инструментальная партия имеет особым образом структурированную временну́ю организацию, что, однако, скрыто в результирующем звучании всего ансамбля, в котором нет превалирования тембров отдельных инструментов с заданными в них числовыми пропорциями (см. об этом в Главе 10 раздел 5.1), все они равноправны в создании неповторимого тембрового сочетания. Так становится понятным, что «структурным» звуком композитор называет *общий тембр*, образуемый здесь из контрапункта упорядоченных элементов, благодаря чему он обретает качественно новые характеристики.

Рис. 6. Структурный тип



Идея создания структурной организации звука влечет за собой проблему формы в целом. «Структурный» звук является иерархически более высокой и внутренне развитой структурной единицей, чем просто звук, такт или ряд тактов, и только в нем обнаруживается и реализуется степень сложности, превосходящая все остальные звуковые типы, именно поэтому он способен обусловливать форму всего сочинения в целом. В конечном итоге, по словам Лахенмана, «структурный тип представляется единственным, в котором осуществляется новое представление о звуке: в нем сливаются представления о звуке и форме»[33].

Таким образом, выделяя определенные виды разнокачественных звучаний в соответствии с концепцией «собствен-

ного» времени, Лахенман выстраивает целую иерархию современных «звуковых типов» по степени возрастающей внутренней сложности: каденционный → тембровый → флуктуирующий → фактурный → структурный.

Все классифицированные Лахенманом звучания представляют собой различные виды *сонор*ов, хотя поначалу кажется странным применение этого термина к звучаниям, имеющим определения -- «каденционное» или «структурное». Тем не менее подразумеваются типы именно сонорные, со всеми присущими им характеристиками. Фактически речь идет о *тембре и форме звука* – они создаются особыми способами и имеют к тому же графическое выражение, наподобие известных нам по предыдущему изложению сонорных фигур типа полос, потоков и др.

В контексте творчества самого Х. Лахенмана статья «Звуковые типы Новой музыки» сыграла важную роль, заложив основы структурного метода композиции. И уже с конца 70-х годов звуковой материал его сочинений соотносится с выше описанной типологией музыкально-композиционных структур. Вместе с тем предлагаемая композитором система достаточно универсальна и приложима к музыке многих его современников.

Множество примеров Новой музыки, подобных приведенным выше (не только в этой главе, но и, например, в Главе 8 – Тембрика), – свидетельство непрекращающихся поисков композиторов *в области сонорики*. Другие способы художественного освоения и предельного расширения сонорного пространства современного музыкального творчества представляют спектральная композиция и музыка «новой сложности» (см. Главы 16 и 18).

И если путь к Новой музыке, по словам новатора первой половины XX столетия Антона Веберна, лежал через двенадцатитоновость, то путь к Новейшей музыке – это дорога в мир тембра, краски. Однажды войдя в него, композитор под влиянием новых художественных реалий остается в нем навсегда.

1 См. об этом: *Тюлин Ю.* Учение о гармонии. Л., 1937. С. 86.

2 Конкретно-материальные ассоциативные возможности тембра обстоятельно описаны Ю. Тюлиным, Б. Тепловым, Л. Мазелем и В. Цукерманом, Е. Назайкинским.

3 Какую технику синестетического описания использует О. Мессиан при анализе своего гармонического языка. Например, в «Вокализе для Ангела» гармония-«ткань из «аккоршовых гроздей» образуется «в мягкой рассеянности голубовато-оранжевых аккордов, окружающих своим сдержанным перезвоном мелодию струнных» (см.: *Мессиан О.* Техника моего музыкального языка. М., 1995. С. 76).

4 *Каратыгин В.* Избранные статьи. М.; Л., 1965. С. 149. Сходные термины — у Л. Сабанеева («гармониетембр»), Б. Асафьева («тембро комплексная гармония»).

5 См. об этом: *Назайкинский Е.* О психологии музыкального восприятия. М., 1972. С. 148.

6 Отсутствие четких границ между близкими явлениями обычной гармонии и сонорности было замечено еще В. Цуккерманом (см.: Сов музыка, 1966, № 6. С. 19).

7 Ю. Холопов называет «колоризм гармонии» исторической «предформой» сонеризма (Сонеризм // МЭ. Т. 5. М., 1981. Стб. 208). Польские ученые (Ю. Хоминьский, С. Ярошиньский) видят истоки сонорного языка уже в музыке XVIII века, подчеркивая особое значение тембро-инструментальных открытий мангеймцев. Отдельные красочные эффекты можно усмотреть у клавесинистов, Баха.

8 В высказываниях Дебюсси фактически декларируется «сонорная эстетика»: «Музыка — это краски в биении ритмов» (Цит. по: Зарубежная музыка XX века. М., 1975. С. 59).

9 Музыку Скрябина многие современники (Л. Сабанеев, В. Каратыгин) рассматривали как темброкрасочную, а З. Лисса писала даже о «скрябинской сонористике» (примером сонорно окрашенной гармонии является начало «Прометея»).

10 А. Соколов отмечает два вида полос — «внутриглиссандирующий» и «внешнеглиссандирующий» кластеры (*Соколов А.* Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М., 1992. С. 190–191).

11 Может трактоваться как своеобразная сонорная побочная тема. Ю. Холопов отмечал, что «Трен» написан по плану сонатной формы (с «эпизодом» и совместной репризой двух тем), однако сонатная форма как таковая в нем не узнается. См.: *Холопов Ю.* Гармония. Практический курс. Ч. II. М., 2003. С. 541.

12 Подобный метафорический подход при анализе определенных техник современной композиции предложен Ю. Холоповым (см. его статьи: Об общих логических принципах современной гармонии // Музыка и современность. Вып. 8. М., 1974; Функциональный метод анализа современной гармонии // Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 2. М., 1978).

13 Сонорные «шорохи» — одна из примет стиля Денисова начиная с 70-х годов.

14 Соноры-дублировки генетически связаны с аккордовым параллелизмом, широко разработанным Дебюсси и его современниками.

15 *Cowell H.* New Musical Resources. N. Y., 1930. P. 112.

16 Данный пример отражает одно из любопытных ответвлений современной техники композиции, связанной с сонорным «прочтением» фольклора. Можно выделить несколько приемов композиторской работы: 1) сонеризация тонового фольклорного материала (кластерная гармонизация эстонской рунической мелодии в «Песне Иванова дня» из «Эстонских календарных песен» В. Тормиса); 2) сонорная обработка фольклорных колористических образцов (кластерный «визг» двух дур в I части Третьей симфонии А. Тертеряна, сонорная «перегармонизация» неизменной народной мелодии в «Дзукийских вариациях» Б. Кутавичюса); 3) сонорная реконструкция образцов музыки национальной устной традиции (многочисленные примеры колокольности в русской музыке); 4) аллюзия фольклорных элементов в сонорном звучании, когда в темброкрасочное звучание включаются национально-интонационные «мотивы» (особенно выделяется Н. Сидельников с его «русским звучанием» сонорики — «Метель заметет все следы» из «Славянского триптиха», «Топи да болота» из «Русских сказок»).

17 В учебных целях представляется возможным ограничиться простым («сравнительным») способом выявления плотности сонорного поля

Первым в отечественном музыкознании попытался обозначить формулу «плотности вертикали» Ю. Кон в статье: Об одном свойстве вертикали в атональной музыке // Музыка и современность. Вып. 7. М., 1971.

18 *Холопов Ю.* Эдисон Денисов и музыка конца века // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. М., 1999. С. 8.

19 Под трехмерностью подразумевается область отношений музыкальных параметров помимо горизонтали и вертикали; наложенные на плоскость горизонталь + вертикаль пронизывают ее от поверхностного слоя до самой глубины (см. также Главу 10, в частности — раздел 5.1).

20 Краткое ее изложение см.: *Холопов Ю.* Музыкально-теоретические системы. Программа курса. М., 2002. С. 74–78.

21 В окончательной версии сочинения металлический наперсток был заменен на ключ для настройки инструмента.

22 Анализ другого оригинальнейшего примера новой сонорной композиции Губайдулиной – Четвертого квартета — см. в кн.: *Ценова В.* Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной. М., 2000.

23 Любопытный пример новых стереозвучностей на рояле (преимущественно с кластерами и флажолетами) приводит Ю. Холопов в одной из своих статей — «Две книги упражнений для пианистов» для двух фортепиано (Two Books of Study for Pianists) англичанина Корнелиуса Кардью (1958–1959). См.: *Холопов Ю.* Новый музыкальный инструмент: рояль // М. Е. Тараканов: Человек и Фоносфера. М.; СПб., 2003. С. 255–256. Два примера из этого сочинения К. Кардью помещены также в трактате Б. Шеффера «Введение в композицию» (№ 114 и 216).

24 Вторая часть семичастного цикла для оркестра и магнитофона «Spiegel» (1960–1961).

25 Изд.: *Henry Pousseur.* Electre. Action musicale. Livret de Pierre Rhallys d'après Sophocle. Recréstentation graphique réalisée par Sylvano Bussotti. Universal Edition No. 13843 LW. London, 1968.

26 См.: *Lachenmann H.* Klangtypen der Neuen Musik [1966/1993] // Musik als existentielle Erfahrung. Wiesbaden, 1996. S. 1–20. При рассмотрении данной классификации используется также след. работа: *Колико Н.* Эстетика и типология музыкального звука Хельмута Лахенманна: Лекция по курсу современной гармонии. М.: РАМ им. Гнесиных, 2007. С. 12–21.

27 Каждому звуковому типу соответствует графическое изображение, которое, как считает композитор, точно и предельно абстрактно отражает его сущностные черты. Так, «каденционный» тип представлен в виде кривой, принимающей форму волны и графически указывающей на стадиальность фаз звука — появление, развитие и затухание.

28 *Lachenmann H.* Klangtypen der Neuen Musik. S. 8.

29 Ibid. S. 10.

30 Три описанных выше вида — тембровый, фигурирующий и фактурный — это звучания-состояния; «собственное» время здесь поглощается временем звучания общего потока. По утверждению Лахенмана, эти звуковые типы становятся обширной областью творческого процесса, которая распространяется от застывшего *тембрового* звучания до удивительно богатого процесса *фактурного* звучания.

31 Это буквальный перевод с немецкого языка, хотя по смыслу более точным кажется выражение «структурированный звук».

32 См.: *Lachenmann H.* Klangtypen der Neuen Musik. S. 17–18.

33 Ibid. S. 20.

Глава XII
Алеаторика

Алеаторика — это техника композиции, предполагающая неполную фиксацию музыкального текста, относительно свободно реализуемого или даже «досочиняемого» в процессе исполнения. Название связано с нашумевшей статьей Пьера Булеза «Aléa» (что в переводе с латинского означает: игральная кость, жребий, случайность), где рассматриваются проблемы мобильной (синоним «алеаторной») композиции[1].

Получив достаточно широкое распространение со второй половины XX века, алеаторика имела ряд прецедентов уже в первой половине столетия[2]. Если отвлечься от современного этапа, то феномен частичной закрепленности известен музыке практически всех времен; более того: это было ее естественное состояние на протяжении почти всей музыкальной истории, за исключением менее двух столетий Нового времени (классико-романтический период, с заходом в XX век). По существу, нет принципиальной разницы между неточностью григорианской ритмики и столь же приблизительными «ритмическими невмами» С. Слонимского; между «гетерофонной вариантностью» органума и «ограниченной алеаторикой ткани» у В. Лютославского; между свободой выбора исполнительского состава в эпоху Ренессанса и, например, в «Cantus perpetuus» А. Шнитке (1975); между фактурной импровизацией на заданную гармонию в практике генерал-баса и в «Stimmung» К. Штокхаузена (1968). Большинство «вольностей», которые допускает сегодняшняя алеаторика, было известно музыке на разных этапах ее эволюции, но она «забыла» о них в пору максимального стремления к точности, в погоне за предельной фиксированностью неповторимого «произведения» — opus unicum, апофеоз чего пришелся уже на XX век (сочинения Стравинского, Веберна, практика структурализма). Алеаторика лишь вернула то, чем музыка всегда владела, и шок, который она вызвала в отвык

...ем от исполнительской свободы мире «высокого искусства», ...мел более психологическое, чем онтологическое основание.

Степень импровизационности, которую допускает музыка с приятием алеаторики, в сущности, безгранична — на практике уже сейчас заполнен весь диапазон мобильности, от минимальной до максимальной. Но если «градуировать» эту бесконечную шкалу, обозначив на ней основные «ступени» (по состоянию музыкальной ткани и формы), то выделяются всего три логические возможности[3]:

ткань мобильна — форма стабильна;
ткань стабильна — форма мобильна;
ткань мобильна — *форма мобильна*.

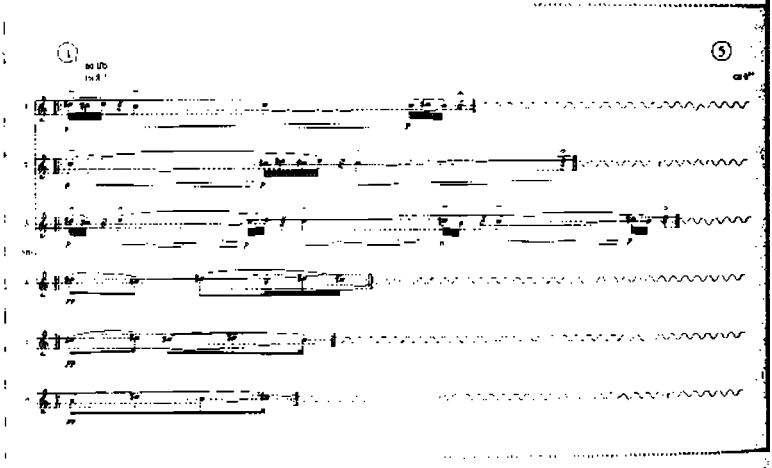
Приведенные формулировки в какой-то мере условны, поскольку выражение «ткань» получает в них расширенную трактовку, тогда как форма, наоборот, несколько суженную, но при необходимых пояснениях (которые последуют ...лее) она, в общем, справедлива. Рассмотрим последовательно названные состояния.

Мобильность ткани выражается по-разному. Прежде ...его здесь имеется в виду так называемая «ограниченная ...леаторика» на уровне фактуры, первым теоретиком и выдающимся практиком которой был *Лютославский, а вслед за ним* — многие другие авторы. «Классический» вариант представляет собой напластование однородных или разнородных фактурных фигур, которые повторяются энное число раз без особой координации по вертикали на протяжении так или иначе ограниченного временно́го отрезка. Подобное свободное «колорирование» заданной фигуры или даже не организованного, но ограниченного набора звуков возможно и в одном только ...лосе — при фиксированных прочих, или даже вообще без оных.

Насколько управляема подобная мобильная фактура? *Как далеко она* может уйти от авторского замысла? *Лютославский* разъясняет ситуацию таким образом: «У меня сначала всегда появляется конкретный звуковой образ, самые существенные черты которого остаются неизменными, несмотря на коллективное ad libitum. Тем самым, звуковой образ должен быть таким, чтобы нарушение порядка в следовании нот или даже их групп не могло трансформировать его коренным образом <...> Я в принципе должен предвидеть все возможные варианты, вытекающие из нотного текста, и этот текст нужно скомпоновать так, чтобы любые варианты не противоречили моему замыслу. Сделать это несложно. В сущности, сочинить можно только один вариант данного фрагмента формы — "наиболее желательный"»[4]. Характерной чертой подобной ткани

Лютославский называет ритмическую разноголосицу — «отсутствие общего для всех участников временного деления музыки»[5]. И именно вытекающие отсюда временные несовпадения сообщают ткани ту непринужденность, которая недостижима при самых тонких рационально просчитанных соотношениях. Как пишет Лютославский, «ритмическая структура, возникающая в коллективном ad libitum, является суммой всех ритмических структур отдельных партий. Эта сумма — явление более сложное, чем любая полиритмическая структура, встречающаяся в традиционной музыке <...> Ритмическая фактура достигает специфической "гибкости", которую невозможно получить иным способом»[6].

В качестве иллюстрации названных положений Лютославский рассматривает отрывок из первой песни цикла «Тканые слова» («Paroles tissées» для тенора и камерного оркестра, 1965)[7].



1. В. Лютославский
«Тканые слова», I часть

В нем два слоя по три партии в каждом (1–3 скрипки и 4–6 скрипки). В первом слое каждая партия включает краткие звуки (тридцатьвторыми) на piano и долгие – исполняемые crescendo. Наименее желательна, по Лютославскому, ситуация, когда во всех голосах одновременно окажется одинаковый тип ритмики. Чтобы этого не произошло, ритмически однотипные группы в разных голосах сделаны разной протяженности (группа из мелких длительностей в первом голосе включает 3 звука, во втором — 4 звука, в третьем — 2; так же и долгие ноты: в первом голосе они представлены двумя четвертями, во втором — четвертями с точка-

ки, в третьем голосе — единичными четвертями). В результате случайное совпадение ритмов будет совсем кратким, «лишь на одно мгновение». То же касается и возможного высотного совпадения, которое смягчается ритмическим различием[8].

Как записывается подобная алеаторическая ткань? Повторяемый объект обрамляется знаками репризы, за которыми тянется волнистая линия на всем пространстве звучания (как в приведенном примере 1); или взамен знаков репризы он заключен в квадратную рамку, также с «времяизмерительной» линией; или, однократно записанный, остается без всякого обрамления, тогда как время звучания указано в секундах.

Метод фактурной алеаторики Лютославский использовал во многих произведениях, среди которых — «Венецианские игры» для камерного оркестра, IV часть (1960), «Три поэмы Анри Мишо» (№ 3) для голосов и камерного оркестра (1964), Струнный квартет (1964), Вторая симфония (1967), «Книга для оркестра» (1968). Он получил широкое распространение и у других авторов, как в Польше — например, у К. Сероцкого в «Поэмах» для сопрано с камерным оркестром (1969), «Элегической фантазии» для органа с оркестром (1972), так и за ее пределами. В нашей стране к ограниченной алеаторике обращались: С. Слонимский во II части «Концерта-буфф» (1964), в «Симфоническом мотете» (1976) и других сочинениях; Р. Щедрин во Втором фортепианном концерте, II часть — «Импровизация» (1966), в I части «Поэтории» (1968), в «Геометрии звука» для камерного оркестра (1987); С. Губайдулина в V части кантаты «Ночь в Мемфисе» (1968) и многие другие. Во всех этих и подобных случаях алеаторика ткани «работает» на сонорный характер звучания, и тандем этих техник не случаен и весьма стабилен.

Тем не менее ограниченная алеаторика применяется в союзе и с иными техниками. Она совместима даже с серийностью, хотя, разумеется, и предполагает некоторое смягчение «ортодоксальных» норм. Так, Денисов допустил ограниченную алеаторику в IV часть додекафонной кантаты «Солнце инков» (1964): серией там определяется весь интонационный материал, но в вокальном слое он полностью закреплен, а в инструментальном — мобилен на уровне ткани[9].

Специфический оттенок «фактурная алеаторика» получает в условиях полистилистики (см. Главу 13), где ткань складывается из разнородных «фигур-цитат». Хоть и предназначенные для фактурно-целостного восприятия, цитаты сообщают общей массе особую, далекую от нейтральности, интонацион-
ность, тем более что время от времени то одна, то другая выде-

ляется из общей массы, бросая разностилевые «блики» на общефактурную поверхность. Такова I часть Серенады для камерного ансамбля Шнитке (1968): композитором запрограммирована, по его словам, «мелодическая "каша" с общим банальным содержанием каких-то отрывков»[10], и алеаторная «раскованность» оказывается вполне к лицу и жанру (некогда импровизационному), и непритязательному, как подчеркивает автор, общему замыслу.

В принципе подобный прием фактурной алеаторики (наслоение ритмически рассогласованных фигур) взят на вооружение также репетитивной техникой, лишь с поправкой на иной материал, обусловленный эстетикой минимализма (см. Главу 15).

Свойства ограниченной алеаторики (не обязательно фактурной) имеет не слишком продолжительная импровизация по графически намеченному «маршруту», предуказывающему общую траекторию движения и основное звуковое наполнение. Например, в органной пьесе Губайдулиной «Светлое и темное» (1976) в кульминационной зоне на смену точно выписанным пассажам приходят приблизительно начертанные глиссанди кластерами — зигзагообразными в одном слое и строго восходящими в другом. А в концертной симфонии «Дуэли» Н. Сидельникова (1973), во II части, озаглавленной «Борьба гармонии и хаоса», в разгар противостояния стабильные слои ткани и мобильные (также «рисованные») сталкиваются «лицом к лицу», в контрапункте, с врéменным перевесом то одного, то другого.

Лишь условно можно отнести к тому же типологическому классу (ограниченной алеаторики) импровизирование на основе заданных звуковых комплексов, в более чем приблизительном ритме и в примерно обозначенном регистре, как то предлагается в фортепианной «Колористической фантазии» Слонимского (1972). Хотя контуры формы здесь в общих чертах обозначены, но очень большая свобода внутри разделов — и по продолжительности (что естественно влияет на пропорции), и по конкретному наполнению (определена, в сущности, лишь основная интонационная база) — может привести к существенным различиям в ее реализации[11]. Впрочем, удивляться не приходится: уже говорилось, что названные три типа алеаторных отношений — это лишь теоретически выделенные позиции, помогающие ориентироваться в широчайшем диапазоне самых разных алеаторных проявлений, не сводимых ни к каким замкнутым группам.

Наконец, также в определенной степени алеаторичны те сочинения сонорной направленности, где нужный характер

звучания находится в приблизительной зоне «самых высоких звуков для данного инструмента» или, напротив, «самых низких», или в некоей части корпуса инструмента и т. д., в результате чего неизбежен элемент случайности — впрочем, достаточно ограниченный, сродни таковому при мобильной фактуре. Примеры такого рода во множестве встречаются в сочинениях «первой сонорной волны» типа «Трена» Пендерецкого (1960), где масса не фиксированных по высоте звуков извлекается из вполне «академических» струнных самым «неакадемическим» образом (см. Главу 11, пример 3).

Во всех названных случаях алеаторика вносит некоторую долю нестабильности в конкретное изложение материала, но не покушается на пересмотр формы в целом. Этот тип получил наибольшее признание и не вызывает особых споров.

Мобильность формы означает допуск случайного уже на более высокий, композиционный, уровень. Это само по себе столь чувствительно для бытия музыкального «произведения» (как чего-то раз и навсегда созданного и нерушимого), что поначалу потребовало противовеса — в виде стабильности на более низком уровне. В ранее предложенной типологии этот уровень условно обозначен как «ткань», но в данном случае уместнее выражение Денисова — «структура» и его формулировка в целом: «структуры стабильны — форма мобильна». Именно этому принципу следовал Штокхаузен в своей знаменитой Фортепианной пьесе XI (1956): исполнителю предлагается 19 совершенно стабильных фрагментов (групп, по терминологии автора), порядок следования которых свободно выбирается в процессе исполнения согласно немногим авторским указаниям[12].

Вслед за Штокхаузеном аналогичные «мобили» создавались и другими авторами[13], и стабильные структуры в них бывают «из разного материала». Например, в фортепианной пьесе «A piacere» Сероцкого (1963) он сонорного наклонения; в «Стратегиях» для двух оркестров Ксенакиса (1963) — сонорно-стохастический; а во II части («Людмила») из «Силуэтов» Денисова (1969) материал серийный и коллажный — свободную мозаику образуют цитаты из глинкинской Каватины Людмилы и внешне аналогичные, а по существу глубоко чуждые пассажи на основе серии.

Разными бывают и «руководства к действию»: помимо случайно брошенного взгляда или банального подбрасывания монетки, применяются и более «интеллектуальные» методы, вроде правил той или иной игры[14]. В иных же случаях они просто отсутствуют. Например, в пьесе Б. Мадерны «Серенада для спут-

ника» («Serenata per un Satellite», 1969) партитура из одной-единственной страницы выглядит как набор хаотически разбросанных и причудливо пересекающихся коротких музыкальных афоризмов. Можно только догадываться, какие инструменты и как должны это играть; простор исполнительской фантазии почти не ограничен (даже «предуказанная» длительность колеблется в немалых пределах — от 4-х до 12-ти минут).

К подобным композициям часто высказывается пожелание неоднократного исполнения в концерте, чтобы их «мобильность» была ощутима (об этом пишет и Штокхаузен в пояснении к своей Фортепианной пьесе XI). Тем не менее реальный, а не теоретический эффект «свободного выбора» для слушателя дискутируется. Булез, который перенес подобную технику на еще более крупные построения — части своей Третьей фортепианной сонаты (которые он называет «формантами» и которые могут менять свое положение относительно друг друга[15]), находит этот метод результативным (хотя и осознает чрезмерное увлечение случайностью опасным для ремесла). Еще в 1954 году (то есть до начала работы над Третьей сонатой) он так формулировал свой эстетический идеал: «Мы хотим, чтобы музыкальное произведение не было анфиладой комнат, которые пристально разглядывают одна за другой; мы хотим представить музыкальное произведение как область, в которой каждый в определенной степени <...> выбирает собственное направление»[16]. При этом Булез подчеркивает глубинное проникновение мобильности в музыку: по его словам, «интерес лежит не столько в сравнении двух аспектов произведения, сколько в чувствовании того, что оно не может иметь определенного образа»[17]. Лигети же, который, по собственному признанию, «ненавидит случайность»[18], уверенно отрицает эффективность алеаторики; он убежден, что «для реально звучащей музыки безразлично, возникла ли она на основе однозначного или многозначного образца и связана ли она с текстом или импровизационна: многозначность образца не сохраняется в живом звучании»[19].

Но вопреки всем сомнениям мобильность продолжала распространяться, притом на все возможные уровни.

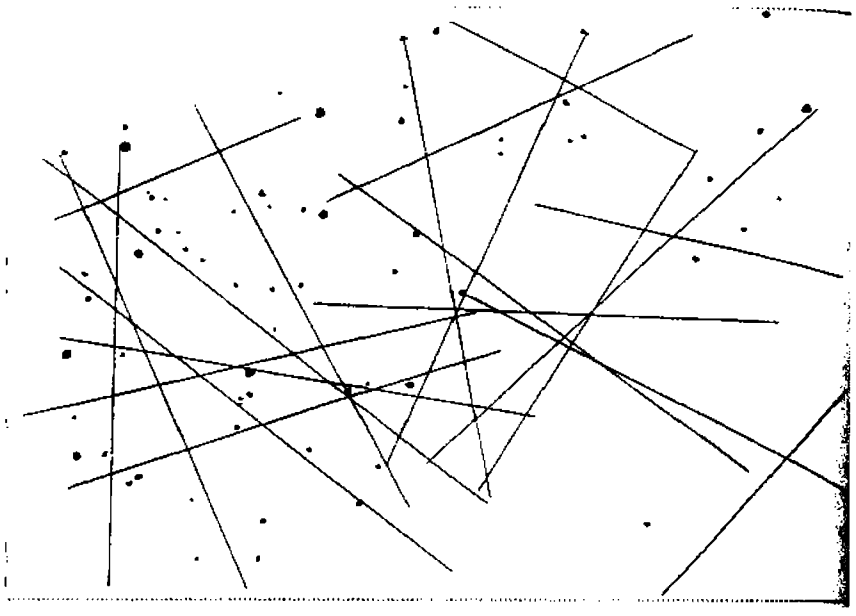
Мобильность формы и ткани выглядит логичной (как естественное следствие предыдущих стадий) в абстрактной классификации, но на практике означает крушение всего прежнего миропорядка, — по меньшей мере установленного в музыке Новым временем. При такой свободе музыка (а может, уже и не музыка) выходит за привычные границы себя самой: окончательно упраздняется феномен музыкального произве-

дения (вне которого немыслимо музыкальное искусство последнего трехсотлетия) и глубоко пересматривается (с нарушением традиционного распределения ролей между творцом и исполнителями) феномен авторства — начинается, по определению Стравинского, посткомпозиторский период музыкальной истории. И не случайно, что мобильность такого рода в конечном итоге перерастает пределы музыкально-композиционной техники и оказывается способом существования каких-то иных видов искусства или даже не искусства, а более того (о чем далее).

Лишь на первый взгляд «Цикл» для одного ударника Штокхаузена (1959) подобен Фортепианной пьесе XI — подобен в том отношении, что и здесь есть некие структуры (расположенные на отдельных листах[20], всего их 16), с любой из которых может начинаться исполнение. Лишь на первый взгляд кажется, что эти структуры нотированы — на страницах мелькают и ключи, и нотные знаки... Но при ближайшем рассмотрении выясняется, что их «прочтение» может быть лишь субъективным — настолько, что фактически исключает хоть какую-то стабильность при повторном воспроизведении, хоть какой-то единообразно понимаемый слой в этой мнимонотированной ткани.

Совершить отсюда следующий шаг — к собственно *графической музыке* уже совсем нетрудно. Ведь такие нотные знаки несут ничуть не больше точной информации, чем, например, откровенно «вненотные» геометрические фигуры, линии и прочие рисунки. И закономерно, что такой шаг был совершен. Впереди, как и во всем «алеаторном процессе», опять оказались «свободолюбивые» американцы: группа сплотившихся вокруг неугомонного Кейджа композиторов, и прежде всего М. Фелдман (первое «графическое произведение» — «Проекты» — «Projections», 1950–1951) и Э. Браун (возможно, самый знаменитый графический опус — «Декабрь 1952» — «December 1952» из «Folio», 1952–1953).

Примечательно, что сам Кейдж даже свои «графические решения» принимал, подчиняясь воле случая: в Музыке для колоколов № 2–3 (1954) «партитура» представляет собой «булавочную наколку» (своего рода «татуировку»), которая подчеркивает нечаянные дефекты бумаги типа темных вкраплений, бугорков или бороздок. Графическая партитура особенно впечатляет при традиционном жанровом или даже формальном обозначении. Так, в Вариациях I Кейджа (1958) она состоит из шести листов простой бумаги величиной 20 × 20 см., заполненных линиями и точками.



2. Дж. Кейдж
Вариации I

К американским «графикам» примкнули некоторые европейцы: помимо Штокхаузена (который, доводя идею до логического конца, уже разделяет музыку «для прослушивания» и «для чтения» — несводимую к звуковому феномену[21]), это Б. Шеффер («Non-stop», 1960), Р. Хаубеншток-Рамати (серии «Игры»[22], «Multiple»[23] и др.), причем последний даже устраивал выставки своих графических партитур (как и Кейдж, впрочем). У отечественных музыкантов иногда бывают «графические вкрапления» в большей частью нотированную музыку (как в «Оде» для камерного ансамбля Денисова, 1968[24]; «In crocе» для виолончели и органа Губайдулиной, 1979); одно из редких полностью графических сочинений — «Balletto» Екимовского (1974)[25].

И закономерно, что после стадии свободного, но все же музыкального прочтения подобных графических опусов должен был наступить логически конечный этап — чистого созерцания «музыкальной графики» без попытки ее реального озвучивания[26].

Практически уже здесь автор оказывается лишь инициатором полностью неуправляемого процесса. А значит, не так важно, чем именно подобный процесс вызывается. В одних случаях — вербальным текстом, «настраивающим» исполнителя на нужную волну. Такова «интуитивная музыка» (по опреде-

лению Штокхаузена), возникающая как бы сама собой, в результате глубокой внутренней сосредоточенности, а не внешних целенаправленных усилий — по наставлениям «всеведущего гуру», в роли которого — все тот же Штокхаузен. Одна из его композиций — «Направь паруса к солнцу» для ансамбля, № 10 цикла «Из семи дней» (1968), имеет следующий текст (в буквальном и единственном смысле слова):

Играй один звук до тех пор
пока не начнешь различать
его отдельные колебания
Держи этот звук
вслушиваясь в звуки исходящие от других
во все сразу а не по одиночке
и веди веди свой звук
пока не достигнешь подлинной гармонии
и пока все звучание
не станет золотым чистым тихим светом[27]

В других случаях роль «автора» определяется созданием подходящих «внешних условий» для самореализующегося процесса. Таковы «экспериментальные композиции» американца А. Люсье, например, «инсталляция»[28] «Пустые сосуды» («Empty Vessels», 1997), которую он сам описывает так: «Я прикрепил к стене восемь стеклянных сосудов для воды и поместил в каждый из них по микрофону, подсоединенному через усилители к колонкам. Громкость отзвука из каждого микрофона соответствует размеру сосуда, в котором он находится. Когда человек входит в помещение, он слышит восемь различных высот, но само его присутствие меняет и трансформирует звук, то усиливая его, то ослабляя. Сочинение озвучивается двигающимися по помещению людьми»[29].

И очевидно, прав Лигети, отмечая в связи с подобными сочинениями следующее: «Есть опасность, что возникающая форма из плана звуковых связей будет деградировать до моторных действий, деградировать, поскольку действия изначально были предназначены лишь для того, чтобы производить звучания. Для исполнителей моторный аспект звуковой продукции, для слушателей зрительное переживание (созерцание во время действий) становится важнее, чем — между прочим — возникшая музыка. То, что с точки зрения музыки представляется утерей ценности, все же может оказывать сильное эстетическое воздействие и означать лишь перемещение значения в другие сферы искусства. Таким образом, этот вид искусства сближается с пантомимой»[30].

И результаты такого сближения не замедлили появиться — ими стали инструментальный театр, хэппенинг и вообще широко понятая мультимедия. Граница между этими явлениями размыта, одно плавно перетекает в другое, и не в последнюю очередь благодаря общей алеаторной природе[31].

Начало *инструментального театра* относят к самому концу 50-х годов: он открывается пьесой М. Кагеля «Sur scène» (1959), где помимо инструменталистов действуют и актеры — чтец, мим и певец (как «вокальная ипостась» чтеца)[32]. Визуальный ряд, контрапунктирующий звуковому (подчас не просто по принципу контраста, но полного алогизма), призван активизировать зрительское восприятие. Отец нового жанра так формулирует его основы: «Подиум, где играет инструменталист, теоретически не отличается от театрального подиума; музыкант должен иметь возможность интенсивно и разнообразно создавать "сценическую жизнь". <...> Движение является основным элементом инструментального театра и принимается во внимание в музыкальной композиции <...> Основная идея заключается в том, чтобы звуковой источник находился на уровне постоянных преобразований: обороты, подскоки, скольжения, тумаки, гимнастические упражнения, прохаживания, махи, толкания, короче говоря, дозволено все, что влияет на звук в динамической или ритмической плоскостях, и то, что влечет за собой образование новых звуков»[33]. И еще один важный момент: «использование музыкального движения должно одновременно трактоваться как созидание определенного соотношения между музыкальным пространством и пространством действительности»[34]; тем самым искусство «заглядывает» за свою ограничительную черту и в принципе начинает растворяться в неискусстве. Еще более преуспел в этом хэппенинг.

Хэппенинг[35] — некая алеаторная акция, так или иначе инициируемая в изначально заданном направлении, но с непредсказуемым течением событий и с обязательным участием присутствующих. Это своего рода «движущееся произведение», где окружающая среда и предметы (в том числе музыкальные инструменты, трактуемые часто лишь как предметы) играют не меньшую роль, чем живые участники, свободно ими манипулирующие. Цель хэппенинга — помочь «раскрепоститься» в процессе импровизации и дать выход бессознательным побуждениям «сопричастных» ему. Допуская подчас немалую долю юмора, хэппенинг вместе с тем выражает серьезную (и отнюдь не случайную) тенденцию к слиянию искусства с течением самой жизни. Пространство, охваченное хэппенингом, варьируется от помещения концертного зала до площадей в десятки

сотни километров — целого города (многодневная акция Й. А. Ридля в Бонне со звуковой трансляцией, световым оформлением и даже ароматизаторами), а то и немалой части страны (акция Кейджа, направившего «в поисках утраченной тишины» из Болоньи в Равенну, Римини и Поретто поезда, пассажирам которых не возбранялось музицировать, слушать радио — не меняя почему-то волну, общаться по ходу движения, но предписывалось соблюдать тишину на остановках и по достижении конечных пунктов)[36].

Если инструментальный театр и хэппенинг являют собой — принципиально — симбиоз музыкального и театрального начал, лишь с бóльшим акцентом на том или на ином, то *мультимедия*[37] добавляет к ним новые штрихи. Это, во-первых, многосоставная акция (где «задействованы» если не все мыслимые, то максимальное число компонентов) и, во-вторых, акция, где грань между искусством, жизнью, а подчас и религиозным действом уже едва улавливается или вовсе отсутствует[38].

Невероятно пестрым, оглушающим и ослепляющим конгломератом «всего и вся» выглядит действо «Музицирк» («Musicircus», 1967) даже в описании (что же говорить о действительности!) его инициатора Кейджа:

«Там были: композитор Сальваторе Мартирано и группа исполнителей со своей программой; Джоси де Оливейра (Карвальо), который дал сольный фортепианный концерт, вместивший и "Разбитое вдребезги" Бена Джонсона, и музыку Моргона Фелдмана и т. д.; Леджарен Хиллер; Герберт Брюн; Джеймс Куомо и его бэнд; другие джазовые группы; Дэвид Тюдор и Горион Мамма; Норма Мардер со своим вокальным соло, иногда и в сопровождении танцовщика Рута Эмерсона; мим Клод Кипниис, которому соответствовало целое звуковое окружение; были и другие участники, которых сейчас не могу вспомнить, а также мои ноты и бумажные листы с записями. В центре пола помещалась металлическая конструкция, из которой аудитория могла извлекать звуки. Не было никакого управления. Я присоединял контактные микрофоны к световому распределительному щиту, меняя освещение, и в определенное время производил звуки переключателями. Рональд Намет показывал фильмы и слайды. Потом была темнота, и мы внесли в зал воздушные шары. Слушателям мы говорили: "Вы не слушаете что-то, вы слушаете все!" Вход по билетам был отменен. Жак Мак-Кези, координатор, следил за тем, на что обращали внимание пять тысяч людей. Основной звук охватывал большое пространство, хотя далеко не все звучащее было усилено электроникой. Громкоговорители были расположены по всему периметру»[39]. К этому надо доба-

вить, что участники (а ими были, так или иначе, все присутствующие) прогуливались, общались, закусывали; и все вместе это слилось, по причудливому определению Кейджа, в «буффонаду окружающей среды»[40].

Воистину, это действо, в котором нет зрителей, действо, неотделимое от самой жизни — с иными целями и потому с иными формам существования. И лучше всех это осознает сам Кейдж: «Искусство, вместо того чтобы быть объектом, созданным одной личностью, становится процессом, приводимым в движение группой людей <...> Это уже не кто-то, высказывающий что-то, это люди, дающие каждому возможность пережить опыт, который иначе был бы ему недоступен <...> Человека уже не интересуют результаты: только само действие. Искусство в процессе появления из самого себя — это жизнь»[41].

Но раз так, то уже ничто не мешает совершить ротацию в предложенной формуле и прийти к последнему «закономерному» выводу: если искусство это жизнь, то и жизнь — искусство, а значит, музыка — вокруг нас. В сущности, и об этом говорил Кейдж еще в 1964 году: «Я сомневаюсь, найдем ли мы когда-нибудь более высокую цель: чтобы искусство и наше пребывание в нем ввело нас в ту самую жизнь, которой мы живем, и чтобы мы без партитур, исполнителей и прочих могли просто спокойно сидеть и слушать звуки, которые окружают нас, и слушать их как музыку»[42].

Итак, все логические ступени в соотношении стабильного и мобильного пройдены. Но кажется, что они направили музыку на скользкий путь — ведь в перспективе она теряет самое себя (что, несмотря на идиллическую картину, набросанную Кейджем, не радует). И все же нельзя просто предать случайность анафеме: искусство не может без нее — как воздух, ему нужна непредсказуемость (другой вопрос, в чем и сколько). И это тоже сполна дала почувствовать новейшая композиция.

Во-первых, благодаря тотально организующим техникам, при которых результат, по оценке весьма авторитетных лиц, фактически смыкается с алеаторным. В этом сходятся (что примечательно) своей творческой практикой, то есть делом, поразному «оценивающие» как алеаторику, так и сериализм Булез и Лигети. Последний указывает, что «серийная и созданная манипуляциями со случайностями музыка, несмотря на принципиально противоположные методы работы, становились <...> в значительной мере идентичными <...> В обоих методах существовали директивы: в серийном методе — директива предварительного формования детерминированных расположений и операций, в методе случайностей — директивы определенных

манипуляций с домузыкальным или внемузыкальным; игральные кости, монеты или небесные атласы Кейджа ничуть не меньше являются образцами для предварительного формования, чем точные планы композиторов-сериалистов»[43]. И в сущности, о том же говорит Булез, отмечая отсутствие реального права выбора в обеих ситуациях, — в одном случае оно устраняется «объективным» диктатом числа, в другом — «субъективным» диктатом исполнителя, и противоположность их мнимая: «определенная внешняя субъективность оказалась лишь ответвлением первоначальной агрессивной объективистской концепции»[44].

В связи с этим еще раз вспомним уже упоминавшуюся пьесу Кейджа «Музыка перемен». Случайно выбранный материал в ней строго фиксируется, настолько строго и во всех мельчайших деталях, что становится практически неисполнимым. Как следствие, «алеаторика творческого процесса» стихийно перерастает в «алеаторику исполнительства». Понимая это, Кейдж смиряется с неизбежным и делает последнее «уточнение»: «Может статься, что некоторые места не поддаются прочтению, в таких случаях исполнитель полагается на собственное усмотрение»[45]. Тем самым он фактически «визирует» то, что негласно происходит во множестве тотально структурированных произведений, неприметно сползающих, как отметили Булез и Лигети, в ту же алеаторику[46].

Во-вторых, удушающее действие абсолютной фиксации музыка ощутила, примерив электронные, раз и навсегда зафиксированные, формы бытия. И стремление освободиться от этого удушья подсказало еще одну, четвертую возможность (или даже необходимость) в соотношении стабильного и мобильного (на нее указал Булез): если решительно все стабильно, если музыкальный объект абсолютно недвижим, требуется мобильное восприятие. Потому что музыкальное произведение интересно, по убеждению Булеза, своим потенциалом. «Для меня вообще любая партитура существует лишь в той мере, в какой она искажается исполнителем», — говорит он. И далее: «Любой музыкальный текст интересен числом заложенных в нем возможностей для потенциальных отклонений в процессе исполнения»[47]. А если подобные отклонения, как при зафиксированном электронном синтезе, невозможны? Тогда, полагает Булез, нужны иные формы концертного исполнения. «Я представляю себе нечто вроде экспозиции звуков, подобной выставке живописных полотен, по которой можно свободно бродить»[48], — говорит он. И это не какая-то личная фантазия, а, похоже, объективная закономерность. Булез вовсе не одинок

в поисках новых форм восприятия — тех, что помогли бы преодолеть «застылость» музыкального объекта. С ним солидарен Штокхаузен, который не только «нафантазировал», но и реализовал подобные «музыкальные экспозиции» — в «Музыке для Бетховенского зала» (1969)[49] и особенно в «Музыке для специального дома» («звучащий[50] лабиринт комнат, коридоров, балконов, мостов, платформ, ниш...», 1970), где слушатель, перемещаясь в пространстве, переходя из одного зала в другой, находит все новые ракурсы в «осмотре» представленных «экспонатов»; не меняясь объективно, они меняются субъективно, что, в конечном итоге, и требуется для полноценной жизни музыки.

1 *Boulez P.* Aléa // La Nouvelle Revue Française, 1957, № 59. Англ. перевод в изд.: Perspectives on Contemporary Music Theory. N.-Y., 1972. Рус. перевод в изд.: Пьер Булез. Ориентиры. Избранные статьи. М., 2004.

2 Первым на этом поприще был Ч. Айвз: уже в его фортепианных сонатах (Первой, 1910, и Второй, 1915) есть некоторая возможность исполнительского выбора, пусть и не очень значительная. Но, быть может, еще важнее внутреннее ощущение формы: как пишет А. Ивашкин, «искусство было для Айвза становящейся реальностью <...> Свои произведения он не рассматривал как нечто раз и навсегда завершенное» (*Ивашкин А.* Чарльз Айвз и музыка XX века. М., 1991. С. 13). За Айвзом в указанном направлении последовал Г. Кауэлл: в Струнном квартете № 3 с «говорящим» названием «Мозаичный» (1930) он поручает исполнителям монтировать цепое из пяти частей, которые могут звучать в любом порядке и даже неоднократно. Кроме того, Кауэлл использует «эластичную» (по собственному определению), то есть не слишком точную, нотацию и временами допускает исполнительскую импровизацию.

3 Они сформулированы Э. Денисовым в первой на русском языке специальной работе об алеаторике, хотя прилагаются там к паре «структуры - форма», что в принципе дела не меняет: Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971; опубл. также в авторском сборнике Э. Денисова «Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники» (М., 1986).

4 *Лютославский В.* О роли элемента случайности в технике композиции // Витольд Лютославский. Статьи, беседы, воспоминания / Составление, комментарии и перевод И. Никольской. М., 1995. С. 133.

5 Там же.

6 Там же. Впрочем, есть в этой проблеме и другой аспект, на который указывает знающий об алеаторике не понаслышке В. Екимовский: «Алеаторическая нотация со своими мобильными структурами значительно упрощает работу композитора <...> Насколько проще для композитора написать несколько формул (интонационных, гармонических, ритмических) и на 10 страниц продлить им жизнь волнистыми линиями, чем напряженно обсчитывать каждую партию от начала до конца и придумывать все возможные их контрапунктические комбинации. Это при том-то, что прогнозируемый звучащий результат будет практически идентичен точно выписанному!» (*Екимовский В.* Вперед, к нотации без музыки! // Ars notandi. Нотация в меняющемся мире: науч. труды МГК. Сб. 17. М., 1997. С. 114).

7 В докладе на «Музыкальных встречах» в Баранове (Польша) в 1976 году: О ритмике и звуковысотной организации в технике композиции с применением ограниченного действия элемента случайности // Витольд Лютославский. Статьи, беседы, воспоминания. С. 135–151.

8 Все звуки секции принадлежат «одному мапосекундовому аккорду в диапазоне *h – dis'''*»; не зря Лютославский признал как-то, что «"платил" за ритмическое богатство статикой гармонии» (Витольд Лютославский. Статьи, беседы, воспоминания. С. 96).

9 Более радикальное воплощение данного принципа находим в «Пении птиц» Денисова (1969). В одном из допустимых вариантов композиция двуслойна: «конкретно-электронный» слой (натуральные и препарированные голоса птиц) записан на магнитофонную ленту, то есть абсолютно фиксирован (как своего рода cantus firmus); другой же импровизируется исполнителем (а возможно, и не одним) на каком-либо традиционном инструменте (подготовленном или не подготовленном рояле, клавесине, гитаре, флейте...) с ориентацией на немногие символические обозначения (точки, крестики, неправильной формы фигуры и линии...) — они едва намечены в «партитуре» из шести концентрических окружностей (знаменующих шесть разделов формы), которая принадлежит уже «музыкальной графике» (о ней – позже).

10 Цит. по: *Шульгин Д.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. М., 1993. С. 50.

11 Как пишет в предисловии к пьесе автор, «желательно введение исполнителем дополнительной импровизации (в особенности на струнах), усиливающей индивидуальную окраску каждого данного исполнения при сохранении общей формы и фактуры сочинения».

12 В конце каждой группы имеются данные о приблизительном темпе, громкости и других исполнительских деталях следующей группы, но она сама выбирается свободно. Еще раньше, в 1953 году, в новом Свете (композиторы которого вышли на алеаторику задолго до европейцев, о чем уже говорилось) подобный опыт проделал Э. Браун: 25 страниц его фортепианной пьесы «25 pages» могут исполняться в любом порядке и любым числом пианистов (от 1-го до 25-ти).

13 Примечательно, однако, что эта техника не стала «повседневной»: поэкспериментировав раз или два, композиторы обычно к ней более не возвращаются.

14 Например, у Кейджа в 16 танцах для инструментального ансамбля (1950–1951) и в «Воображаемом пейзаже № 4» («Imaginary Landscape») для 12 радиоприемников (1951) применены шахматные правила, а в пьесе В. Суслина «Giocoso appassionato» для струнных инструментов (1974), «партитура» которой представляет набор 36 игральных карт с фрагментами композиции, исполнение регулируется правилами игры в «подкидного дурачка». По меньшей мере внешне все это напоминает давно известную забаву — музыкальные игры на основе Ars combinatoria, которые были в ходу во второй половине XVIII века; тогда существовало немало руководств к сочинению полонезов, менуэтов, вальсов и т. д. самых разных авторов, от Кирнбергера до Гайдна, а возможно – и Моцарта (ему приписывают одно из «пособий»). И здесь на помощь приходило бросание костей, определявших расположение заботливо заготовленных в пособиях фрагментов (см.: *Гервер Л., Лебедева А.* Ars combinatoria XVII–XVIII веков — прообраз музыкальной техники XX века (заметки к теме) // Искусство XX века: диалог эпох и поколений. Т. II. Нижний Новгород, 1999). Этой же методой воспользовался в самом начале 50-х годов прошлого века и Кейдж, выбирая материал для своего алеаторного первенца — фортепианной «Музыки перемен» («Music of Changes», 1952) с помощью подбрасывания монетки; но когда вы-

бор сделан — пусть и по воле случая, результат должен оставаться фиксированным.

15 Поскольку из пяти частей Сонаты (1957) пока опубликованы только две, воздержимся от разъяснения возможного порядка их следования и принципа перестановок. При необходимости см.: *Петрусёва Н.* Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. М., 2002. С. 186–210; а также: *Петрусёва Н.* К анализу Третьей фортепианной сонаты Пьера Булеза // Музыкальное искусство XX века. Вып. 2. М., 1995.

16 Цит. по: *Петрусёва Н.* Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. С. 188.

17 Там же. С. 209.

18 Цит. по: *Крейнина Ю.* Лигети в зеркале своих суждений о музыке // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество. М., 1993. С. 150.

19 *Лигети Д.* Форма в новой музыке // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество. С. 206. Данный вопрос представляется ему столь важным, что он высказывается об этом более подробно и в другой своей работе: «Передача компонования результирующей формы как "свободы" исполнителю — подобно тому, как это происходит, например, в Klavierstück XI Штокхаузена и в Третьей фортепианной сонате Булеза, — обманчива; исполнитель получает набор кубиков, подлежащих большему или меньшему обтесыванию, и его, в сущности, обманывают: ему кажется, что он участвует в сочинении, однако он не может вырваться за пределы уже заранее предопределенных композитором возможностей пермутации. Итак, все эти возможные "интерпретации" предусмотрены композитором, а если это не так, то тем хуже для формы в целом. Это ни в коей мере не есть подлинная свобода интерпретации, а лишь умноженная "ossia" (хотя Булез в "Alea" и отрицает это)» (*Лигети Д.* Превращения музыкальной формы // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество. С. 187–188). «Эстетической фикцией» представляется лишь «на бумаге вариабельная» форма и известному немецкому музыковеду К. Дальхаузу (Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik X. Form in der Neuen Musik. Mainz, 1966. S. 74).

20 Кроме первой и последней (17 й), помещенных на одном листе, разделенном на две части.

21 См.: *Stockhausen K.* Musik und Graphik // Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik III,1960. Как бы в подтверждение этого Д. Шнебель создал графическое сочинение, где на титуле прямо указано его назначение - «для чтения»: «MO-NO. Musik zum Lesen» (1969).

22 Jeux 6 (1960), Jeux 2 (1965), Jeux 4 (1966).

23 Multiple I (1969), Multiple II (1969), Multiple III (1970), Multiple IV (1970), Multiple V (1970), Multiple VI (1970).

24 Изъятую при публикации графическую страницу см. в изд.: Музыка Эдисона Денисова: Науч. труды МГК. Сб. 11. М., 1995. С. 134–135.

25 «Партитуру» пьесы Екимовского см. в изданиях: Ars notandi. Нотация в меняющемся мире. С. 124; *Дубинец Е.* Знаки звуков. Киев 1999. С. 192.

26 Р. Хаубеншток-Рамати, например, уверенно постулирует принадлежность такого рода сочинений уже не одному, а двум искусствам: «Благодаря тому, что моя графическая музыка эстетически связана с искусством абстрактной живописи, в области музыкальной графики я решительно соединил оба искусства — музыку и живопись, — там, где они вступают или должны вступить в контакт» (*Хаубеншток-Рамати Р.* Музыка и абстрактная живопись // Современная Музыка Австрии: Очерки и документы / Сост. О. Лосева. М., 1998. С. 102). А.Э. Браун и вовсе уподобляет звуковой материал пластическому, а роль дирижера, в его глазах, «аналогична роли художника, который имеет холст (время) и краски (тембры) и возможности работы с этими

средствами» (Цит. по: *Дубинец Е.* Эрл Браун: открытия в нотации // Ars notandi. Нотация в меняющемся мире. С. 104).

27 Пер. Е. Колесова. Цит. по: *Чантурия М.* Музыкально-теоретическая система К. Штокхаузена: Лекция по курсам «Музыкально-теоретические системы», «Современная гармония». М., 1990. С. 61. Другой цикл текстов Штокхаузена для интуитивного музицирования — «Грядущим временам» (1968–1970). Пои их озвучивании не предполагается даже репетиций, но лишь максимальный настрой на «озарение». И если таковое действительно снизойдет, оно будет — по логике вещей — сиюминутно и неповторимо. Поэтому осуществленная на пластинки запись музыкального аспекта «приобщения к универсуму» предстает глубоко противоречащей самой сути «интуитивного процесса».

28 Инсталляция (англ. — установка) — пространственная композиция из любых объектов, художественных и внехудожественных, допускающая, среди прочего, звучание и элементы движения.

29 *Люсье А.* О поэзии реверберации и интерференций // Муз. академия, 1999, № 2. С. 161.

30 *Лигети Д.* Превращения музыкальной формы. С. 188.

31 В американском музыковедении для обобщенного наименования подобных явлений применяется термин В. Хичкока «action music» – «музыка-действие» или «музыка-процесс» (как его переводит Е. Дубинец). Американскими корифеями в этой области (помимо самого инициатора Кейджа) считаются Э. Браун, К. Вулф, Л. Янг, Дж. Крам, Р. Эшли, Л. Остин, М. Суботник.

32 Среди отечественных авторов элементы инструментального театра использовали в своих сочинениях Слонимский («Антифоны» для струнного квартета, 1968), Губайдулина (Первый квартет, 1972), Денисов («Голубая тетрадь» для сопрано, чтеца и инструментального ансамбля, 1984), Щедрин (III часть, «Сталин-коктейль» из «Российских фотографий» для струнного оркестра, 1994) и др. Последовательно привержен идеям инструментального театра Ф. Караев (например, присутствие театральности ясно ощутимо в сочинении «Положение вещей» для ансамбля и магнитофонной ленты, 1991), обращаются к нему и В. Екимовский (в том же «Balletto»), В. Тарногольский (в хоральной прелюдии «Jesu, Deine tiefen Wunden» – «Иисус, Твои глубокие раны», 1987, которую автор комментирует так: «Хоральная прелюдия по жанру — инструментальный театр. Если в Западной Европе инструментальный театр естественно возник из традиции хэппенинга, то у нас, в совсем иной культурной ситуации, он мне всегда казался чем то внешним, искусственно привнесенным. Когда же в какой-то момент я осознал, что барочный принцип "комментирования" находится на расстоянии одного шага отидей инструментального театра, я почувствовал, что решение пьесы найдено» (Цит. по: *Ценова В.* Культурология Владимира Тарногольского // Музыка из бывшего СССР. Вып. 1. М., 1994. С. 288).

33 *Kagel M.* Über das instrumentale theater // Neue Musik. Kunst und gesellschaftskritische Beiträge. H. III. München, 1961. Цит по *Гаркисян С.* Инструментальный театр в свете концепции М. Кагеля и вне ее // Музыкальная культура в Федеративной Республике Германия. Кассель, 1994. С. 388. Но не только театр воздействует на музыку – их взаимное обогащение обоюдно, в результате чего возникает также «новый музыкальный театр». По Кагелю, «это не просто одна из форм театра со своей стилистикой, но приложение принципов музыкального мышления к театральному искусству. Слова, свет и движения артикулируются точно так же, как звуки, тембры и темпы» (*Иванкин А.* Музыка как борьба с сцена. Беседы с Маурицио Кагелем // Сов. музыка, 1988, № 8. С. 117).

34 *Саркисян С.* Цит. соч.
35 Англ. happening — происходящее, случающееся.
36 Подробнее о хэппенинге см.: *Воинова З.* Хэппенинг и его теоретики // Современное буржуазное искусство. Критика и размышления. М., 1975.
37 Буквально — «многосредие».
38 Нереализованным, но идеологически, несомненно, мультимедийным был замысел «Мистерии» Скрябина, которую по праву можно считать предтечей современных мультимедийных «проектов».
39 Цит. по: *Kostelanetz R.* John Cage. N-Y., 1970. P. 172.
40 По числу разнородных слагаемых этому близка новая, «плюралистическая» опера, как она грезилась Б. А. Циммерману (см. в Главе 13). А опыт подключения зрителей к сценическому действию был не только замыслен, но и осуществлен А. Пуссёром в опере «Ваш Фауст» («Votre Faust», 1960–1968): именно публика там определяет, к какой развязке придет спектакль — трагической или счастливой, выбирая из «альтернативных» сценических вариантов.
41 Цит. по: *Дрозденкая Н.* Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни. М., 1993. С. 81.
42 Из письма к М. Цану 7 апр. 1964 г. Цит. по: Пусть песня всегда будет песней. Джон Кейдж о Чарлзе Айвзе // Сов. музыка, 1991, № 7. С. 19.
43 *Лигети Д.* Форма в новой музыке. С. 203.
44 Цит. по: *Сапонов М.* Искусство импровизации. М., 1982. С. 64.
45 Цит. по: *Stockhausen K.* John Cage und Bo Nilsson // Texte <...> Bd. 2. Köln, 1964. S. 148.
46 Примечательно, что о тождестве — по результату — сериализма и алеаторики говорит и Т. Мюрай, разрабатывающий «спектральный» метод композиции (см. Главу 18): суть новых приемов он видит «в попытке заново построить организованный звуковой мир, уничтоженный в результате многих разрушительных процессов, среди которых я бы назвал практику тотального сериализма, а также работу экспериментаторов типа Джона Кейджа в области алеаторики» (Тристан Мюрай: Путешествия в микрокосме звука // Муз. академия, 1999, № 2. С. 162).
47 *Булез П.* Главное — это личность // Сов. музыка, 1990, № 8. С. 36.
48 Там же. С. 35.
49 В реальности не в одном, а в трех залах и трех фойе непрерывно транслировались сочинения Штокхаузена — большинство из созданных им к тому времени.
50 В течение полугода!

Глава XIII
Полистилистика

1. Определение. Эстетические основы полистилистики

Полистилистика — это композиционная техника, в основе которой лежит соединение в одном произведении двух или более стилевых моделей (чаще выраженных персонифицированно, в виде тем-цитат или квазицитат, реже — рассредоточенных в музыкальной ткани) – в контрастном или взаимодополняющем соотношении. Термин возник по аналогии с другими полиструктурами (особенно характерными для XX века) — политональность, полиритмия и т. д. Смысл полистилистики выявляется в контрасте с *моностилистикой*, которая подразумевает стилевое единство.

Теоретик полистилистики – Альфред Шнитке, композитор, претворивший ее на практике во многих сочинениях. В своем докладе на VII Международном музыкальном конгрессе (IMC) 8 октября 1971 года[1] и ряде статей, посвященных проблемам музыки XX века, он разработал это понятие и предложил собственную классификацию данного явления.

Шнитке указывает на предпосылки полистилистических тенденций в композиторском творчестве конца 60-х — начала 70-х годов: «как технологические (кризис неоакадемизма 50-х годов с пуристскими тенденциями сериализма, алеаторики, сонористики), так и психологические (усиление интернациональных контактов и взаимовлияний, изменение представлений о времени и пространстве, "полифонизация" сознания в связи с возрастающим потоком информации и "плюрализация" искусства – вспомним хотя бы термины "стереофония", "полиэкран", "мультимедиа" и т. д.)»[2].

«Техника, поднятая на уровень идеи» — так называет полистилистику А. Соколов (воспользовавшись выражением П. Булеза), то есть это не просто художественный прием, но способ видения (и слышания) мира, выражение (по Шнит-

ке) «плюралистического музыкального сознания». Возникнув как осознанный художественный принцип в эпоху *постмодернизма*, полистилистика тесно связана с его эстетической платформой. Характерная для художников-постмодернистов попытка «передать свое восприятие хаотичности мира сознательно организованным хаосом художественного произведения»[3] находит прямое выражение в противопоставлении и сопоставлении разных музыкальных стилей — различных художественных миров — внутри одного музыкального произведения. Другая черта постмодернистского мышления, нашедшая воплощение в полистилистике, — это «авторитет» письма (текста), внимание к цитатному «отпечатку» памяти культуры[4].

Одно из характерных преломлений полистилистика получает в направлении *неоромантизма* (70 — 80-е годы; Германия, параллельно — другие страны Европы и США, Россия), возникшего как реакция на рационализм второго авангарда (50 — 60-х годов), в рамках эстетики «новой простоты» (сознательное воскрешение эмоциональной выразительности, стихии открытого чувства, культивирование мелодии, вообще классико-романтических языковых идиом, отсюда — связь с полистилистикой, в которой также важную роль играет обращение к романтическому стилю).

На основе полистилистики возможны параллели музыки с другими видами искусства, например с архитектурой, в которой соединение различных стилевых элементов воспринимается как самостоятельный тип стиля, именуемый *эклектикой* — термином, не имеющим негативного оттенка. Этот термин проникает и в музыку (об «эклектическом универсализме современного музыкального сознания» пишет А. Шнитке в своей статье о Симфонии Л. Берио; Г. Григорьева называет *новую эклектику* некой универсалией[5]). Здесь уместно вспомнить понятие Weltmusik (мировая музыка), выдвигаемое К. Штокхаузеном: имеется в виду музыкальный язык, в котором объединены традиции разных народов. Как пишет композитор, «новые "эклектические" стили должны расширить совершенно новым способом мир музыкальных форм и средств выразительности»[6]. Правомерны также параллели с литературой[7], театром (в частности, музыкальным), искусством кино[8]. Достоинства нового метода, по формулировке Шнитке: «Расширение круга выразительных средств, интеграция "низкого" и "высокого" стилей, "банального" и "изысканного", то есть более широкий музыкальный мир и общая демократизация стиля»[9].

2. Из истории полистилистики

Широко понимаемая полистилистика уходит корнями в глубь веков. Если не контраст, то диалог стилей возможен при широко распространенной в XV–XVIII веках технике *пародии* (предполагающей создание музыкального произведения — вокального или инструментального — на основе заимствованного многоголосного материала), а также во многих жанрах: *кводлибет* и *попурри*, *пастиччо* (опера, позднее произведения других жанров, состоящие из номеров, заимствованных из опер различных или одного композитора, — с конца XVII века), *фантазия* или *вариации* на заимствованные темы. Один из приемов полистилистики — *цитата* — текстовая, *квазицитата*, *цитата жанра*, *стиля* — также не нов, он издавна используется в музыке (cantus firmus в полифонии Средневековья и Возрождения, хоральные обработки эпохи барокко и т. д.). В Новое время цитата или квазицитата используется (большей частью в опере или в программной музыке) в связи с сюжетной ситуацией (игра музыкантов на вечере у Дон-Жуана в финале оперы Моцарта, интермедия «Искренность пастушки» и песенка Графини из «Пиковой дамы» Чайковского, «Моцарт и Сальери» Римского-Корсакова, пьесы «Шопен» и «Паганини» в «Карнавале» Шумана и т. д.).

Одним из первых примеров сознательного использования контраста стилей, дорастающего до уровня полистилистики, предвосхитивших будущие новации, является пьеса Ч. Айвза «Вопрос, оставшийся без ответа» (1908; стилистика музыки эпохи Возрождения и барокко, романтическая, современная, см. анализ в Главе 14).

В Западной Европе полистилистика стала использоваться гораздо позже[10]. Пионером полистилистики считают Б. А. Циммермана. Наиболее известное его произведение — опера «Солдаты» (1960, 2-я ред. 1965). Создавая ее, композитор мечтал о «тотальном театре»: «...архитектура, драматический театр, балет, кино, звукоусилительная техника, телевидение, электронная музыка, цирк, мюзикл и все формы театра движения и жеста должны встретиться друг с другом в *феномене плюралистической оперы*»[11] (курсив мой. — *Е. Ч.*). В «Солдатах» композитор использовал речь, крики, пение, шепот, джаз, грегорианские «хоралы», танец, кино и весь современный «технический театр»[12].

Кроме оперы, имевшей колоссальный успех и прошедшей по всему миру, перу Циммермана принадлежит еще целый ряд полистилистических сочинений в разных жанрах, на-

пример: «Диалоги» для двух фортепиано с оркестром (1960–1965, на основе музыки «Солдат»), «Черный балет», «Présense» («Присутствие») для скрипки, виолончели и фортепиано с участием чтеца (1961), «Концерт для виолончели с оркестром в форме па-де-труа» (1965–1966), «Музыка для застолья короля Юбю» (1962–1967), «Photopfosis» («Луч света», 1968), «Реквием по молодому поэту» (1969).

Одним из первых к полистилистике обратился А. Пуссёр в опере «Ваш Фауст» (1960–1968). Толчком для ее создания послужило эссе французского писателя М. Бютора «Музыка, реалистическое искусство», в котором высказывается, в частности, мысль о возможности перехода, модуляции от одного стиля к другому. Опера и была создана Пуссёром в сотрудничестве с Бютором. Все произведение пронизано цитатами из литературных и музыкальных сочинений, связанных с темой Фауста. При этом композитор поставил перед собой задачу интегрировать этот разностильный материал. Для этого он разработал технику сериального цитирования (основная серия и ее производные содержат все возможные интервалы, являющиеся основой для объединения цитат)[13].

«Фантастическая скачка» из сюиты «Зеркало Вашего Фауста» (1964–1965), созданной на основе оперы, демонстрирует эту виртуозную технику: здесь композитор «воспроизводит весь путь развития европейской гармонии от функциональной системы до додекафонии, модулируя из стиля в стиль (эпизод начинается цитатами и псевдоцитатами из Гуно, проходит "через" Листа, Вагнера, Шёнберга и заканчивается Пуссёром)»[14].

Конец 60-х годов — вообще переломный момент в творческой эволюции многих композиторов, момент обращения художников-авангардистов к новым ценностям (исследователи называют в качестве такого кризисного года 1968-й). Среди них был и Штокхаузен. Потребность в расширении стилевого и образного диапазона привела к тому, что в его сочинениях стали возникать «узнаваемые объекты»: «Знакомое, банальное и старое, едва ли еще нас интересующее, в новом окружении незнакомого становится совсем свежим и живым»[15].

Идея Weltmusik Штокхаузена нашла воплощение в таких его сочинениях, как «Телемузыка» (1966) и «Гимны» (1967). В «Гимнах» использованы различные национальные и общенациональные гимны («Интернационал», «Марсельеза»; гимны ФРГ, африканских государств, советский, американский, испанский, швейцарский и гимн утопического государства человечества), кроме того — разговоры, фольклорные звучания,

радиопомехи и т. д. Монтаж всех этих звуковых реалий, препарированных электронными средствами, отражает «калейдоскопическую смену состояний — картин, составляющих гигантскую мозаику современного мира»[16].

Знаковым произведением в процессе освоения новой техники и нового музыкального мышления стала Симфония Л. Берио (1968–1969) для оркестра и восьми певческих голосов (симптоматично смешение стилей — использование ансамбля «Swingle Singers») и особенно ее III часть, которой Шнитке посвятил свою статью.

Подробно анализируя интонационную ткань, инструментовку, форму сочинения, Шнитке обнаруживает большое количество цитат (более 20), однако лейттемой III части Симфонии (он называет ее cantus firmus) является тема скерцо из Второй симфонии Малера — оркестровая песня «Проповедь Антония Падуанского рыбам» из «Волшебного рога мальчика» — тема эта то исчезает, то всплывает на поверхность, — «будто скерцо не прерывалось, а временами переставало быть слышным»[17]. Самые разнообразные и разностильные цитаты (пасторальный наигрыш из Шестой симфонии Бетховена, лейтмотив возлюбленной из Фантастической симфонии Берлиоза, мажоро-минорное мерцание большой и малой терций из «Моря» Дебюсси, хроматические всплески «Вальса» Равеля, «тема бубенцов» из Четвертой симфонии Малера, знаменитый аккорд из третьей пьесы для оркестра ор. 16 Шёнберга — «Краски», скользящие вверх хроматизмы из «Воццека» Берга, мажоро-минорная интонация из Скрипичного концерта Берга, скрипичное соло из Второй кантаты Веберна, микросерия из «Агона» Стравинского, цитата из «Групп» Штокхаузена и др.) объединены интонационными, тембровыми, выразительно-ассоциативными связями.

Помимо музыкальных цитат в Симфонии используются и вербальные: выдержки из Беккета, цитаты из Джойса, лозунги студентов Сорбонны, бытовые разговоры, обрывки сольфеджий.

Тема Малера, конечно, выбрана не случайно: Малер, в художественном мышлении которого объединяются разные стилистические пласты, в том числе музыка бытовая, «банальная», вообще предвосхитил многое в XX веке и в том числе близок к появившейся через полвека полистилистике. Малеровская тема создает особый подтекст: подразумеваемый «подводный» груз ассоциаций, аналогий, косвенных соответствий; «ощущение зыбкости, ненадежности уходящей из-под ног почвы», «сеть намеков, аллюзий, косвенных ассоциаций, объединяющая как буд-

то несвязные образы в музыкально-поэтическую картину современного мира, раздираемого потрясениями»[18].

Посмертное признание творчества Айвза послужило стимулом для развития полистилистических тенденций и в американской музыке. Открытие Айвза, сделанное им еще в начале века, — соединение в одном произведении разнородных стилевых пластов — нашло свое продолжение в творчестве Дж. Крама. В произведении для струнного квартета «Черные ангелы» (1970) он цитирует средневековую секвенцию «Dies irae» и тему из квартета Шуберта «Девушка и смерть»; шубертовская тема звучит с ностальгическим оттенком (авторская ремарка — «играть, как консорт виол»). По поводу своего сочинения «Древние голоса детей» для сопрано и ансамбля (1970) композитор пишет: «Я был захвачен идеей смешать различные несовместимые стилистические элементы: фламенко с барочной цитатой, реминисценцию из Малера — с дыханием Востока. Я понял, что и Бах, и Малер черпали свои образы из самых разных источников, без излишне пуританской стилистической строгости»[19]. Крам мечтает о соединении различных музык мира в «единую всеобщую Музыку».

Говоря об истоках полистилистики, нельзя не упомянуть Д. Шостаковича, который, вслед за Малером, использовал в своем творчестве метод коллажного соединения различных стилевых пластов, вводил банальное как прием музыкальной иронии и гротеска, прибегал к цитатам и автоцитатам.

Полистилистика в *отечественной музыке* развивалась как под влиянием западноевропейской (Берио — Шнитке), так и независимо. Среди первых композиторов, освоивших этот метод, были А. Пярт («Коллаж на тему BACH» для струнных, гобоя, клавесина и фортепиано, 1964; Концерт для виолончели с оркестром «Pro et contra», 1966; Вторая симфония, 1966; Credo для фортепиано, хора и оркестра, 1968[20]) и А. Шнитке (Вторая скрипичная соната, 1968; Серенада для инструментального ансамбля, 1968; Первая симфония, 1972).

С конца 60-х годов и особенно в 70 – 80-е годы к полистилистике обращаются различные композиторы — среди них и те, для кого полистилистика была естественным способом музыкального выражения, и даже те, кто не разделял этих эстетических установок: например, Б. Чайковский (Вторая симфония, 1967), С. Губайдулина («Час души», 1976); Э. Денисов (об этом — ниже).

В заключение этого беглого обзора отметим, что в целом в творчестве композиторов второй половины XX века прослеживается определенная тенденция — движение от коллажной полистилистики к «синтезу стилей».

3. Типология. Приемы и средства полистилистики

Типология полистилистики представляет не простую проблему: исследователи высказывают различные точки зрения.

При построении типологии нужно учитывать, по крайней мере, два фактора:

а) авторство: цитата или собственный материал;

б) степень контраста, возникающего между стилевыми пластами.

Эти факторы не действуют параллельно или в одном направлении: цитата может плавно «вливаться» в авторский текст, а квазицитата или жанрово-стилистическая «врезка» может настолько контрастировать окружающему ее материалу, что создается эффект шока.

С точки зрения степени *контраста* стилевых пластов различают полистилистику *коллажную* и *симбиотическую* (термин К. Штокхаузена[21]).

Коллаж (франц. collage — наклеивание) — объединение в одном произведении стилистически контрастных (или даже чуждых) фрагментов. Термин заимствован из изобразительного искусства (прием наклеивания на какую-нибудь основу материалов, отличающихся от нее по фактуре и другим качествам).

Симбиоз не предполагает подобных контрастов. Симбиозом Штокхаузен называет подобное биологическому слияние-взаимопроникновение разных традиций, противопоставляя его коллажам-столкновениям[22]. Коллаж, по Штокхаузену, имеет цель «сопоставить предметы бессвязно, чтобы они сталкивались, ударялись друг о друга»[23].

Приведем пример совершенно особого применения коллажной полистилистики: пьеса М. Кагеля «Ludwig van» (1969, к 200-летию со дня рождения Бетховена). Автор оклеил комнату партитурными листами с музыкой Бетховена, снял кинофильм и в дальнейшем на этой основе создал партитуру, которая может исполняться в любом составе, в любой последовательности фрагментов или их сочетаний. По словам композитора, «Ludwig van» — это концепция, а не завершенная композиция, и главная ее идея — *метаколлаж*[24]. Как видим, в этом оригинальном примере (который следует воспринимать в контексте эстетики абсурда) отразилось понимание коллажа и в изобразительном, и в музыкальном искусстве.

Коллажная полистилистика органично связана с принципом *монтажа*, заимствованным из кино (этот прием, согласно

но теории С. Эйзенштейна, представляет собой соединение внутренне незавершенных эпизодов-кадров, каждый из которых не вытекает из предшествующего), при этом действует принцип «pars pro toto» («часть вместо целого»). Пример использования принципа монтажа в музыке — творчество Р. Щедрина, сквозной «темой» которого становится полистилистика. Щедрин одним из первых использовал коллаж в своем Втором фортепианном концерте (1966). В его финале, названном автором «Контрасты», в непосредственном соседстве оказываются различные звуковые образы (см. анализ в Главе 19).

Этому принципу Щедрин оставался верен и далее. Например, в «Российских фотографиях» (струнная музыка в четырех частях, 1993), в III части, названной автором «Сталин-коктейль» (симптоматично уже это название!), композитор прибегает к вертикальному монтажу, объединяя в одновременности тему «Кантаты о Сталине» А. Александрова (тема вариаций на basso ostinato) с «Маршем энтузиастов» И. Дунаевского (вторая вариация) и с романсом «Очи черные» (четвертая вариация). Созданию картины эпохи способствуют и звукоизобразительные приемы (в первой вариации — pizzicato у контрабасов с ударом струны о гриф, имитация выстрелов, в третьей вариации — подражание барабанной дроби древком смычка), и завершение пьесы криком всех музыкантов оркестра.

Симбиотическая полистилистика — явление более сложное. Здесь либо отсутствует контраст стилей, либо если он есть, то «швы» сглаживаются плавным переходом от одной сферы к другой — «стилистической модуляцией». Причем это возможно и при наличии цитат.

Такое органичное вживление «чужого слова» в авторский стиль характерно для Шостаковича (интонационное и гармоническое родство темы судьбы из «Валькирии» Вагнера, открывающей финал Пятнадцатой симфонии, с ее лейттемой).

Не раз обращался к полистилистике Э. Денисов. Хотя известны его критические отзывы об этой композиционной технике (которую он отождествлял с эклектикой, понимаемой им негативно), но, очевидно, это распространялось в первую очередь на коллажную полистилистику, симбиотическую же разновидность композитор неоднократно использовал. Например, в цикле «Силуэты» (1969) для флейты, ударных и двух фортепиано «портреты» выполнены при помощи свободно инкрустированных в музыкальную ткань цитат: из «Дон-Жуана» Моцарта (Донна Анна), «Руслана и Людмилы» Глинки (Людмила), «Пиковой дамы» Чайковского (Лиза), «Лорелеи» Листа, из «Воццека» Берга (Мария) (о II части цикла см. в Главе 12).

Отсутствие стилевого контраста между цитатой и авторским текстом характерно для Вариаций на тему Гайдна для виолончели с оркестром (1982). Тема канона Гайдна «Смерть — это долгий сон», изложенная вначале (и затем в репризном разделе сочинения), почти сразу подвергается контрапунктическому и гармоническому варьированию, незаметно вводящему иностилевые элементы. Этот процесс «от Гайдна к Денисову и обратно к Гайдну» — стилистическая модуляция, которую композитор использует в большинстве своих сочинений, где есть цитаты (прежде всего в вариациях — например, различные вариационные циклы на темы Моцарта, Шуберта). Тот же метод применял Денисов и в процессе дописывания незаконченных произведений (Kyrie Моцарта, «Лазарь» Шуберта).

Коллажный и симбиотический виды полистилистики обладают разными выразительными возможностями. Коллажная полистилистика может быть основой конфликтно-драматической концепции (Симфония Берио, Первая симфония и Concerto grosso № 1 Шнитке) либо комической, игровой (Серенада, «Moz-Art» Шнитке, многие произведения Щедрина). Симбиотическая полистилистика, опирающаяся на синтез стилей, тяготеет к медитативной концепции (в рамках таких музыкальных тенденций, как неоромантизм и «новая простота»).

«Симбиотическая полистилистика почти перестает быть "поли" и тяготеет к новой моностилистике, так как контраст и даже дифференциация стилей становятся порой малоразличимыми»[25] — это высказывание С. Савенко симптоматично. Действительно, симбиотическая полистилистика становится связующим звеном между поли- и моностилистикой. В результате встает *проблема границ понятия полистилистики*, которые оказываются размытыми. Мнения ученых по этому поводу расходятся.

Например, Ю. Холопов определяет полистилистику как «намеренное сочетание в одном произведении *несовместимых* (или, по крайней мере, *резко различных, разнородных*) стилистических элементов»[26] (курсив мой. — *Е. Ч.*).

Напротив, довольно широко трактует полистилистику Шнитке, относя к ней, помимо того, что можно было бы назвать коллажной и симбиотической полистилистикой, также *неоклассицизм* (в его статье мелькают ссылки на Стравинского, Орфа, Веберна)[27].

Обобщая различные точки зрения, можно предложить следующее понимание полистилистики — в *широком* смысле и в *тесном*.

Полистилистика в широком смысле слова предполагает любое обращение к чужому стилю, независимо от того, есть ли дистанция между авторским материалом и заимствованным или они сливаются в единый обогащенный авторский стиль. В таком случае сюда относится и неоклассицизм 20 — 30-х годов (Стравинский, Хиндемит, Казелла, Шостакович).

В связи с этим Шнитке говорит о цитировании «не фрагментов, но техники чужого стиля, например, воспроизведение форм, ритмики, фактуры музыки XVII–XVIII и более ранних веков у неоклассиков <...> или приемов хоровой полифонии XIV–XVI веков (изоритмия, hoketus, антифоновость) в сериальной и постсериальной музыке»[28]. Особую роль здесь играет Стравинский: как предтеча полистилистики и в широком смысле слова — уже ее представитель. С. Савенко, ставя вопрос о единстве стиля композитора, об определении стилевой константы его творчества, отмечает, что у Стравинского, как и у художников «Мира искусства», сформировалась «ситуация нового типа, которую с наибольшей точностью можно определить как *"вариацию на стиль"*»[29].

Шнитке примерно в те же годы, когда вынашивал идеи полистилистики, посвятил творческому методу Стравинского статью. «Достигнут органический синтез противоположных стилистических средств; парадоксальность здесь неуловимая, где невозможно найти точку логического противоречия. Как раз на этой грани между логикой и абсурдом, между "старым" и "новым", между "правдой" и "обманом" и любит балансировать Стравинский»[30] — такой вывод он делает.

Полистилистика в тесном смысле слова — это такое соединение различных стилевых пластов (разной степени контрастности), которое предстает в двух своих разновидностях — коллажной и симбиотической (о чем уже говорилось).

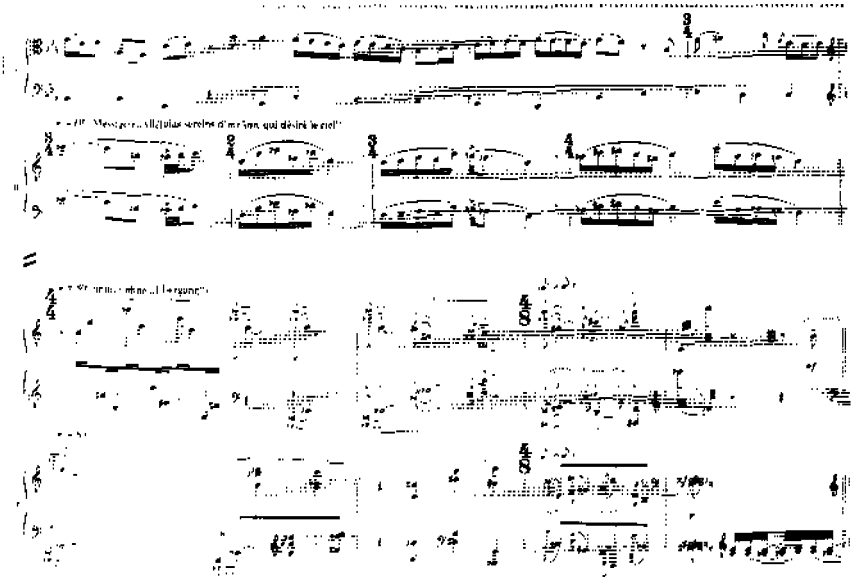
Наиболее распространенными средствами полистилистики являются *цитата, квазицитата* и *аллюзия.*

Цитата понимается исследователями очень широко, это явление настолько многообразное, действующее на разных уровнях, что возникает потребность в систематизации.

Музыкально-текстовые цитаты — цитаты конкретных тем, заимствованные из классико-романтической или барочной музыки, создающие стилевой контраст (той или иной степени). Стилевой диапазон цитируемого материала чрезвычайно широкий (грегорианские хоралы — Вторая симфония Шнитке; Бах — «Коллаж на тему BACH» и Credo Пярта, Вторая симфония Б. Чайковского; Моцарт — «Силуэты» и опера «Четыре девушки»[31] Денисова, «Я простился с Моцартом на Кар-

ловом мосту в Праге» для симфонического оркестра Ф. Караева, «Романтические послания» для фагота, струнных, флейты и фортепиано В. Шутя; Шуберт — Скрипичный и Альтовый концерты Денисова; Чайковский — Вторая симфония Пярта, «Анна Каренина» Щедрина и многое другое).

Приведем пример «вертикального коллажа» — соединения цитат, относящихся к совершенно разным эпохам (XVIII и XX века — контрапункт стилей): пьеса Б. А. Циммермана «Монолог» для двух фортепиано (1960–1964). Фрагменты цитат: в партии первого фортепиано — из хоральной кантаты Баха № 140 «Wachet auf, ruft uns die Stimme» (IV часть, «Choral», тема использована также в одноименной органной хоральной обработке; не случайна авторская ремарка — quasi organo), в партии второго фортепиано — цитаты из «Аллилуйи» Мессиана («Alléluias sereins d'une âme que désire le ciel» — «Светлая аллилуйя души, которая стремится в небо») — прослаиваются авторской музыкой, стилистически контрастирующей цитатам (авторская ремарка «immer ohne Übergang» — каждый раз без перехода). Стилистическая «несовместимость» смягчается единством религиозной тематики цитируемых источников.

В отличие от точной, как бы взятой в кавычки цитаты, *квазицитата* (у Шнитке — *псевдоцитата*) представляет собой

1. Б. А. Циммерман
«Монолог»

имитацию цитаты (М. Арановский) При этом она так же отделена от окружающего текста, как и цитата; это, как правило, индивидуализированная («персонифицированная») тема, важная для концепции сочинения. В квазицитате может имитироваться конкретный авторский стиль (хорал BACH во Второй скрипичной сонате Шнитке, тема à la Mozart во II части его Третьей симфонии), но и исторический стиль либо стиль какой-либо музыкальной школы также. В таком случае трудно указать конкретный источник, можно лишь говорить о барочном, классическом, романтическом (иногда более конкретном — скажем, брукнеровско-малеровском в некоторых произведениях Шнитке) стилевых прототипах.

Во всех этих и подобных случаях отсутствует стилевой контраст между жанровой цитатой и контекстом, в который она вписывается, хотя грань между цитатой (в данном случае квазицитатой) и остальным материалом существует. Однако это грань синтаксическая, композиционно-драматургическая, но не стилевая.

Иначе подается жанровая цитата в музыке XX века, где уже возникает стилевая дистанция между авторской музыкой и цитатой. Очень часто жанр, деформируясь, становится средством иронии и гротеска. Например, Шостакович уже в раннем творчестве обращается к этому приему: так, в фортепианном цикле «Афоризмы» (1927) он прибегает к «заостренной» трактовке жанров. Тем более в центральный период творчества Шостаковича цитата жанра приобретает знаковый характер (марш — «эпизод нашествия» в I части Седьмой симфонии, «сюита жанров» в финале Четвертой симфонии, одесская уличная песенка «Купите бублики»[32] в финале Второго виолончельного концерта и т. д.).

Прием жанрового цитирования — как основу комического (сатирического) сюжета — использовал Шнитке в «Ревизской сказке» («Гоголь-сюите»). «Сознательное сгущение банальностей» (Шнитке) — прием, вполне естественно нашедший воплощение в трансформации бытовых жанров (их «гипертрофии», ведущей к гротеску).

Жанровое цитирование (и связанное с ним «сгущение банальности») иногда приводит к противопоставлению, столкновению в одном произведении двух типов музыкального мышления — академического и неакадемического (джаз, рок). Один пример уже упоминался — финал Второго фортепианного концерта Щедрина. Еще более смелое введение иностилевых идиом происходит в Концерте для двух оркестров, эстрадного и симфонического, Губайдулиной (1976) (включающем

вокализ трех сопрано и чтение стихов А. Фета). В этом произведении принципы барочной формы и жанра concerto grosso (в частности, контраст tutti и solo, точнее, ансамблевых групп), высокий стиль серьезной симфонической музыки противопоставляются пласту эстрадной музыки (опора на рок-музыку). Богатый неожиданными стилевыми контрастами и яркими, сочными красками, Концерт Губайдулиной представляет особую страницу творчества композитора.

В творчестве Шнитке этот прием дорастает до уровня концепционного принципа, примером чему может служить Concerto grosso № 1 для двух скрипок, клавесина, фортепиано и струнного оркестра (1977). Это произведение — этапное для Шнитке: в нем полистилистика из нового, во многом еще экспериментального приема превратилась в естественный способ музыкального мышления.

Concerto grosso № 1 можно было бы назвать энциклопедией разного рода цитирования, охватывающего разные уровни – от мотивов до целого. Прежде всего, обращение к барочному жанру concerto grosso, получившему новую жизнь в XX веке и ставшему любимым жанром для Шнитке, можно рассматривать как макроцитату жанра. Есть здесь и цитаты стиля (скрипичная музыка Корелли, Вивальди, Баха — соответственно избранному жанру — особенно во II части, Токкате, но также и романтические идиомы — V часть, рефрен рондо), и автоцитаты (из музыки к кинофильму «Агония», «Как царь Петр арапа женил» и к мультфильму «Бабочка»), и цитаты из музыки других композиторов (III часть, Речитатив — из Скрипичного концерта Чайковского), и цитаты жанра (токката — II часть; романтическая фортепианная миниатюра — V часть, рефрен; танго[33] — второй эпизод в этой части). В момент введения темы танго стилевой диапазон предельно расширяется и контраст обостряется.

Роль этого обольстительного танго в концепции Concerto grosso весьма значительна, происходит «проверка на прочность» романтической лейттемы: солирующие скрипки (интонации рефрена) втягиваются в диалог с клавесином (танго). *Интонационное родство взаимоисключающих тем* — один из творческих принципов Шнитке, придающий художественное единство полистилистической композиции. Другой характерный для Шнитке (и не только для него) прием – *замутнение, искажение стилевой модели*: здесь этому разрушению подвергается и тема танго, и тема рефрена, приводя к трагической кульминации (зона звукового хаоса), срыву и эпилогу (VI часть, Постлюдия)[34].

Цитата стиля может охватывать разные уровни. Если она распространяется на все сочинение, то возникает стилизация. Если она охватывает только тему, то это может быть аллюзия или квазицитата.

Особые случаи цитирования представляют образцы, когда «цитируется» *целое произведение* («макроцитата», «метацитата»)[35]. Один из примеров — Партита для скрипки и камерного оркестра Денисова (1981) — фактически транскрипция баховской партиты для скрипки соло d-moll. Денисов полностью сохраняет композицию баховского произведения, структуру (даже количество тактов), предельно близка к оригиналу партия солирующей скрипки. Но и в этом случае он пользуется методом ухода от модели и возвращения к ней — приемом *стилевой модуляции*.

Образцы «сочинения по модели» есть в творчестве В. Екимовского — «Бранденбургский концерт» для флейты, гобоя, скрипки, струнного оркестра и клавесина (1979) и «Лунная соната» для фортепиано (1993, даже с посвящением Джульетте Гвичарди!). В отличие от Партиты Денисова «Бранденбургский концерт» Екимовского не опирается на какой-либо из шести Бранденбургских концертов Баха, но является новым, «суммарным» вариантом[36].

Помимо цитаты важное средство полистилистики — *аллюзия*. По словам Шнитке, «*принципы аллюзии* проявляются в тончайших намеках и невыполненных обещаниях на грани цитаты — но не переступая ее»[37]. Термин этот заимствован из литературоведения: «Аллюзия (от лат. allusio — намек, шутка) — в литературе, ораторской и разговорной речи отсылка к известному высказыванию, факту литературной, исторической, а чаще политической жизни либо к художественному произведению»[38].

«Классификация здесь невозможна, возможны лишь примеры», — пишет Шнитке[39]. Однако, как и цитата, аллюзия может действовать на разных уровнях; в связи с этим это может быть аллюзия стиля, жанра, конкретного сочинения или его темы.

Пример *аллюзии стиля* (в данном случае — позднего романтизма) — первая тема III части Восьмой симфонии Шнитке Des-dur (брукнеровско-малеровский прототип).

На *жанрово-стилевой аллюзии* строится вокальный цикл В. Сильвестрова «Тихие песни» (1974–1977). Написанный на стихи классических поэтов (многие из этих текстов получили уже не одно музыкальное воплощение в XIX веке), этот цикл ориентируется на определенную жанрово-стилевую модель —

старинный русский романс доглинкинской поры, который воспринимается автором с ностальгической нотой. Стилевые аллюзии Сильвестрова — это и не стилизация, и не полистилистика в обычном смысле. В широком плане это одно из проявлений «мышления стилями».

Приведем некоторые примеры аллюзий конкретных тем (связанных в данном случае с творчеством Моцарта, что довольно характерно для нашего времени). Это: Реквием Денисова (1980), где в V части, в хоровом разделе фугато Requiem aeternam звучит тема, интонационно близкая, а ритмически идентичная Kyrie из Реквиема Моцарта; Квинтет для кларнета, двух скрипок, альта и виолончели Денисова (1987), в I части которого начальные пассажи кларнета содержат намек на моцартовский квинтет для аналогичного состава; Lacrimosa из Реквиема Шнитке (1975), а также инструментальная тема V части (у гобоя д'амур) из его же Второй симфонии (1979) — в обоих случаях аллюзии на Lacrimosa из Реквиема Моцарта.

Отличие аллюзии от цитаты и квазицитаты[40] раскрывается самой этимологией термина — *намек*. Аллюзия балансирует на грани точной текстовой цитаты с имитацией цитаты (квазицитаты), она интересна именно своей «неуловимостью», многогранностью, глубиной стилевых аналогий. И может быть, в этом своем качестве аллюзия в наибольшей степени отвечает природе постмодернистского художественного мышления.

4. Полистилистика и музыкальная форма

Существуют различные типы воздействия полистилистики на музыкальную форму. Крайние точки возможной шкалы этого взаимодействия — подчинение процессов полистилистики форме либо, напротив, подчинение музыкальной формы полистилистике. Между этими полюсами расположен целый ряд переходных типов, так что можно выстроить некую условную классификацию по принципу «спектрального ряда»[41].

Наметим конспективно вехи этого движения.

В музыкальной форме (например, сонатной, сонатно-циклической — сольные инструментальные концерты Шнитке, рондо — Concerto grosso № 1 Шнитке), трактуемой более или менее традиционно, темы (все или некоторые) являются цитатами или квазицитатами - репрезентантами каких-то стилей; стилевая персонификация тем обостряет их контраст, однако сущности формы это не меняет.

Взаимодействие стилей в произведении образует драматургический рельеф, идущий параллельно с формой или «поверх нее» (например, Вторая скрипичная соната Шнитке). Возможно образование формы второго плана.

Органическое взаимодействие полистилистики и каких-либо типов музыкальных форм создает равновесие, баланс в движении от одного полюса к другому. Например, «Коллаж на тему ВАСН» Пярта, II часть: барочная трехчастная форма; финал Первого виолончельного концерта Шнитке — вариации на неизменную мелодию; Пятая симфония Шнитке, II часть — «обращенные» вариации; Вторая симфония Шнитке, I часть — принцип строфической формы, идущий от взаимодействия григорианского источника (вокальная партия) и инструментального комментария «от автора».

Полистилистические процессы подчиняют себе музыкальную форму. Результаты могут быть различными. Чаще всего возникает тот или иной тип *сквозной формы*. Примеры: форма (типа «попурри») при опоре на игровую трактовку полистилистики («Moz-Art» Шнитке); форма, основанная на чередовании алеаторически выстроенного поликоллажа бытовой музыки и серийно организованной партии колоколов (Серенада Шнитке, I часть).

Так возникает собственно *полистилистическая* (возможно, *коллажная) форма* («цитата как композиционная система»[42]). Классический образец такой *индивидуальной коллажной формы* — III часть Симфонии Берио, о которой уже говорилось. Напомним, что в статье, посвященной этому произведению, Шнитке пишет о «стройной формальной концепции (полистилистические контрапунктирующие вариации на cantus firmus)»[43]. Вот как определяет принцип организации этой формы Шнитке в другой своей статье: «в "суперколлажной" III части своей Симфонии Берио следовал шкале возрастающей деструктивности коллажа: точное цитирование малеровского скерцо — цитирование с иностилистическими контрапунктами — "пунктирное" цитирование с сохранением нити cantus firmus во внутреннем "отсчете" времени — обрывочное цитирование уже без сохранения этой нити — длительный отказ от цитирования»[44]. Говоря о «намеренно незавершенной форме» («она умирает, не успев родиться»), Шнитке завершает свой анализ словами: «*Музыкальная форма терпит катастрофу*»[45] (курсив мой. — *Е. Ч.*). Может быть, в этой борьбе конструктивного и деструктивного, в нарочитой хаотичности (надводная часть айсберга) и скрытой символике «цитатного мышления» (подводная часть) и есть смысл полистилистической композиции — порождения эпохи постмодернизма в музыке?

Подводя итоги разговору о полистилистике, отметим многоуровневость этого понятия и явления. Будучи «техникой техник» (А. Соколов), она легко вступает в контакт с другими техниками. Например, она может действовать в условиях тональности (расширенной, хроматической — «новая простота»), серийности и сериализма («Pro et contra» и «Коллаж на тему BACH» Пярта), алеаторики («Ludwig van» Кагеля), инструментального театра (Первая симфония Шнитке). Как определенный тип мышления она привлекает композиторов самых различных эстетических позиций, мечтающих о создании единого, синтетического языка («сосуществование всех времен» — Шнитке). В этих условиях полистилистика становится одной из возможных *универсалий*, а в эстетике постмодернизма вписывается во всеобщность принципа цитирования как сущностное свойство современного искусства в рамках большого Текста культуры (см. Главу 2). По мнению Э. Денисова, полистилистика «не стиль и не техника, а особенность композиторского мышления»[45].

1 *Шнитке А.* Полистилистические тенденции в современной музыке // *Холопова В., Чигарёва Е.* Альфред Шнитке. Приложение. М., 1990. С. 327–331.

2 Там же. С. 329.

3 *Ильин И.* Постмодернизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2003. С. 766.

4 Пример «цитатного мышления» писателей эпохи постмодернизма: роман французского писателя Жака Ривэ «Барышня из А.» (опубл. 1979), который состоит исключительно из цитат.

5 *Григорьева Г.* Современная музыка в аспекте «нового эклектизма» // Музыка XX века. Московский форум: Науч. труды МГК. Сб. 25. М., 1999. С. 55. См. также Главу 2 наст. изд.

6 *Stockhausen K.* Weltmusik // Musik und Bildung, 1974, № 1. S. 1. См. об этом: *Гавенко С.* Проблема индивидуального стиля в музыке поставангарда // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 5. Л., 1983. С. 99.

7 Теория полистилистики в музыке корреспондирует с теорией диалога М. Бахтина (диалог понимается широко — не только как речевой жанр, но и как жизненная и философско-эстетическая позиция, а также определяющее свойство «полифонического романа» Достоевского; см.: *Бахтин М.* Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972. С. 460 и др.) и теорией интертекстуальности (межтекстовые связи, объединяющие всю культуру) в семиотике и литературоведении (Ю. Кристева, Р. Барт), в музыковедении (И. Стоянова, М. Арановский, М. Раку, Л. Дьякова, Д. Тиба).

8 Именно создание музыки к мультфильму А. Хржановского «Стеклянная гармоника» (в котором использовались образы мирового изобразительного искусства — от Леонардо да Винчи до современных художников) послужило импульсом для возникновения полистилистики в творчестве Шнитке.

9 *Шнитке А.* Полистилистические тенденции в современной музыке. С. 330.

10 Историю полистилистики невозможно представить без ее «предшественника» — неоклассицизма начала века (особенную роль здесь сыграл, конечно, Стравинский) — об этом см. далее.

11 *Циммерман Б. А.* Будущее оперы (Размышления о необходимости нового подхода к опере как театру будущего) // XX век. Зарубежная музыка: Очерки. Документы. Вып. 1. М., 1995. С. 88-89.

12 Циммерман – не единственный в своих поисках в области оперы. В 1974-1977 годах была создана опера Д. Лигети «Le Grand macabre» («Великий мертвиарх»), где он применил принцип коллажного цитирования. Парадоксальное претворение тот же принцип нашел в цикле из пяти «Европер» Дж. Кейджа (1987-1991), где не только цитируются, но и звучат в одновременности различные фрагменты оперных образцов (см. также 1-й раздел Главы 5). Полистилистика объединяется здесь с алеаторикой и инструментальным театром.

13 Фрагмент статьи А. Пусслера «Ваш Фауст» с комментариями композитора по поводу собственной техники в этой опере дан в переводе на русский язык в Приложении 2 к кандидатской диссертации Д. Тиба «Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа» (МГК, 2003).

14 *Шнитке А.* Новое в методике сочинения – статистический метод // Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 2. М., 2001. С. 21.

15 Цит. по: *Савенко С.* Карлхайнц Штокхаузен // XX век. Зарубежная музыка: Очерки, документы. Вып. 1. М., 1995. С. 21.

16 Там же. С. 22.

17 *Шнитке А.* третья часть «Симфонии» Л. Берио. Стилистический контрапункт. Тематическое и формальное единство в условиях полистилистики. Расширение понятия тематизма. Машинопись. С. 6.

18 *Шнитке А.* третья часть «Симфонии» Л. Берио <...>. С. 3.

19 Цит. по: *Ивашкин А.* Чарльз Айвз и музыка XX века. М., 1991. С. 316.

20 Цитаты: Сарабанда из Английской сюиты Баха d-moll («Коллаж на тему BACH»), прелюдия C-dur из I тома Хорошо темперированного клавира Баха (Credo), «Сладкая греза» Чайковского (Вторая симфония).

21 Цит. по: *Савенко С.* Заметки о поэтике современной музыки // Современное искусство музыкальной композиции: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 79. М., 1985. С. 9.

22 См. об этом: *Савенко С.* Проблема индивидуального стиля в музыке поставангарда. С. 99 (примеч. 6).

23 См. об этом: *Савенко С.* Карлхайнц Штокхаузен. С. 23.

24 См. об этом: *Дубинец Е.* Знаки звуков. Киев, 1999. С. 136.

25 *Савенко С.* Заметки о поэтике современной музыки. С. 9.

26 *Холопов Ю.* Полистилистика // Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990. С. 431.

27 Позднее точка зрения композитора несколько изменилась: в интервью 1988 года он разграничивает полистилистику, цитирование и «игру со стилями». См.: «Реальность, которую ждал всю жизнь...» // Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 2. М., 2001. С. 40-41.

28 *Шнитке А.* Полистилистические тенденции в современной музыке. С. 328.

29 *Савенко С.* К вопросу о единстве стиля Стравинского // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М., 1973. С. 284. О широком и узком значении термина см.: *Григорьева Г.* Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М., 1989. С. 111.

30 *Шнитке А.* Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы. С. 386-387.

31 «Мой маленький поклон его великой музыке» (Э. Денисов).

32 Здесь и далее не противопоставляются музыкально-текстовая цитата и квазицитата, акцент делается на иных свойствах приема цитирования.

33 Танго – одновременно автоцитата, Шнитке использовал тему из своей музыки к фильму «Агония».

34 Еще большей остроты полистилистического контраста Шнитке достигает в кантате «История доктора Иоганна Фауста» (1983): «танго смерти» - эпизод гибели Фауста (по словам композитора, «унижение банальностью» — шлягер в исполнении эстрадной певицы с микрофоном).

35 То, что Шнитке называет техникой адаптации, — «пересказ чужого нотного текста собственным музыкальным языком (аналогично современным адаптациям античных сюжетов в литературе) или же свободное развитие чужого материала в своей манере» (*Шнитке А.* Полистилистические тенденции в современной музыке. С. 328). Шнитке приводит следующие примеры: И. Стравинский, «Пульчинелла» или «Canticum sacrum»; Бах-Веберн, Ричеркар (музыка Баха в полигемеровом переложении); Пярт, Credo (ноты Баха, музыка Пярта); Бизе-Щедрин, «Кармен-сюита».

36 В «Бранденбургском концерте», по словам автора, «акцентируются те моменты баховской стилистики, которые выходят за рамки традиций того времени: голосоведение, приводящее к диссонантным вертикалям, сложные гармонические связи, характерные, скорее, для более позднего времени. На основе quasi-баховской стилистики я как бы увеличил эти моменты, но не использовал ни одной подлинной интонации. Мое обращение к идее "копии" — это не стилизация в духе Стравинского, а именно реставрация». Цит. по: *Барский В.* Лирическое отступление с комментариями, или Тот самый Екимовский // Музыка из бывшего СССР. Вып. 1. М., 1994. С. 246.

37 *Шнитке А.* Полистилистические тенденции в современной музыке. С. 328.

38 *Кормилов С.* Аллюзия // Литературная энциклопедия терминов и понятий. С. 28.

39 Как и по отношению к цитированию, Шнитке в данном случае указывает на «неоклассицизм как 30-х годов, так и современный» (Стравинский, Губайдулина), также на инструментальный театр (Кейдж, Кагель) и многое другое.

40 Особенно тесно соприкасаются аллюзия стиля и квазицитата.

41 Метод, предложенный О. Соколовым, см.: К проблеме типологии музыкальных форм // Проблемы музыкальной науки. Вып. 6. М., 1985. С. 102.

42 *Арановский М.* Симфонические искания. Л., 1979. С. 157.

43 *Шнитке А.* Третья часть «Симфонии» Л. Берио. С. 1.

44 *Шнитке А.* Новое в методике сочинения — статистический метод. С. 22.

45 *Шнитке А.* Третья часть «Симфонии» Л. Берио. С. 4-6.

46 Цит. по: *Шульгин Д.* Признание Эдисона Денисова. По материалам бесед. М., 1998. С. 56.

Глава XIV
Пространственная музыка

Четких границ, отделяющих так называемую пространственную музыку от музыки обычной, не существует. Ведь, во-первых, любая традиционная и современная музыка непременно связана с физическим пространством ее акустической реализации, будь то концертный зал, салон, эстрада, улица, площадь или уютное пространство домашнего музицирования. Любая музыка в реальном исполнении или в звукозаписи так или иначе связана с естественным бинауральным восприятием, с реверберацией и явлениями эха. Во-вторых, сама современная «пространственная музыка» весьма разнородна и к тому же не отделена достаточно определенно от родственных ей форм. К ней с одной стороны примыкает инструментальный театр, с другой же — традиционный оперный театр, в котором наряду с передвижениями действующих лиц и хора возможно использование звуков за кулисами, появление инструментов и даже целых малых оркестров на сцене или на балконах.

И тем не менее есть основания выделять ряд произведений современных композиторов в особую группу «пространственных», поскольку в них реальное или воображаемое физическое пространство становится особым художественным топосом. Иначе говоря, оно в творчестве современных композиторов может выступать не только как естественное условие акустической реализации произведения, но и как художественный образ, как поэтическая и конструктивная идея. И в воплощении этой идеи используется наряду с имманентно музыкальными средствами также и художественно продуманное звуковое развертывание физического пространства.

Одним из пионеров пространственной музыки считается Э. Варез. Мысль использовать свойства пространства в художественных целях не была для него случайной находкой. Напротив, она входила в качестве одного из важнейших ком-

понентов в его музыкальную идеологию, основной смысл которой как раз и заключался в обновлении материала музыки. Он предполагал, в частности, связать с пространственными эффектами реверберации искусственные безобертоновые звуки и создать специальную аппаратуру для проецирования такого рода звуковой материи в пространство концертного зала. Однако опыт реализации этих идей в пьесе «Интегралы» (1924–1925) был осуществлен им на основе традиционных инструментальных звучаний. Так родилась «пространственная музыка» (musique spatiale, Raummusik).

Опыты оперирования пространственными параметрами усиливаются в середине века. Б. Мадерна создает пьесу с пространственными эффектами — «Musica su due dimensioni» (1952, 1958).

Целый ряд произведений такого рода принадлежит К. Штокхаузену. В «Группах» для трех оркестров (1955–1957) три инструментальных ансамбля располагаются в разных местах концертного помещения. У каждого оркестра — свой дирижер. Интересно, что записанным на грампластинку исполнением произведения в Кёльне дирижировали сам Штокхаузен, а также Мадерна и Булез. Темпы и ритмы написанной для каждого оркестра музыки самостоятельны и рассчитаны как раз на особый эффект слияния разного в некое интегральное обобщенное целое, в котором пространственно разделенные ансамбли сохраняют вместе с тем свою автономию. Однако при свободе темпов и ритмов в каждом оркестре восприятие все же ясно схватывает и моменты согласованности. Они проявляются нередко в общих паузах (тишина как глубокое пространство), в однотипном фоническом колорите, и эта гомогенность обеспечивает тембровое и инструментальное единство совместного звучания, благо для разграничения групп использован собственно пространственный фактор. А в 1959–1960 годах появляется «Карре» («Carré») — произведение уже для четырех оркестров и четырех хоров[1].

Пространственные эффекты использованы Штокхаузеном также в пьесах с искусственным электронным синтезом звуков «Песнь отроков» (1956; 8-й раздел Главы 17) и «Спираль» (1970). Последняя была создана им по заказу для специального архитектурного проекта на Международной промышленной выставке в Японии.

Особым образом использует пространственные эффекты во многих своих произведениях Янис Ксенакис. Как человек, хорошо знакомый с физикой, математикой и архитектурой (сотрудничал с Корбюзье), Ксенакис создает произведения,

рассчитанные на исполнение в особых помещениях, отличных от традиционных концертных и оперных залов, или даже в открытых пространствах. В двух его произведениях — «Терретектор» («Terretektorh», 1965–1966) для 88 музыкантов и «Номос гамма» («Nomos Gamma», 1967–1968) для 98 музыкантов — предполагается рассредоточенное размещение музыкантов в большом круглом зале среди публики. Дирижер должен находиться в центре. В «Терретекторе» каждый из музыкантов снабжался дополнительно ударными инструментами и свистками, с помощью которых создавалось вихреобразное вращение четырех резко различных по характеру шумов — своеобразный «сонотрон», как определил этот прием Ксенакис по аналогии с синхрофазотроном.

В произведении «Персефасса» («Persephassa», 1969) шесть ударников располагаются вокруг публики и шумовые каскады и переклички должны охватывать аудиторию подобно своду пещеры.

Ряд произведений написан Ксенакисом для торжественных церемоний вне концертного помещения.

В пьесе «Политоп» («Polytope de Montréal», 1967) — она исполнялось на Международной выставке в Монреале в 1967 году — пространственные эффекты реализовались также звуками и светом. Для торжественного открытия Парижского центра Помпиду была написана композиция «Диатоп» («La Légende d'Eer [Diatope]», 1977). Она воспроизводилась в специально сооруженной палатке как звуковое пространство под покрывалом. Примечательны тут и сами названия, содержащие корень греческого слова топос (место, пространство).

Произведение «Идеальное путешествие Унари к Андромеде» («Voyage absolu des Unari vers Andromède», 1989) было заказано директором Института Гёте в Японии для торжественного открытия Международной Выставки Бумажных Змеев 1 апреля 1989 года. Пьеса воспроизводилась на территории выставки с помощью множества репродукторов, расположенных вокруг слушателей и соединенных по диагонали. Композитор, впрочем, не исключал возможности ее исполнения в концертном зале, для которого, однако, необходимо было акустическое оборудование как минимум с четырьмя репродукторами.

В большинстве случаев Ксенакиса интересуют не столько предметное наполнение пространства, сколько идеальные образы пространства и пространственных перемещений. Его интересует геометрия (точнее – стереометрия) пространства, и движение звуковых масс оказывается интересным не

столько само по себе, сколько как действенное средство развертки континуума.

А вот «Геометрия звука» Р. Щедрина (1990), напротив, выдвигает на первый план само предметное наполнение пространства. Произведение написано для камерного оркестра из 18 исполнителей, который разделен на три группы. Их размещение почти такое же, как в «Группах» Штокхаузена, — на сцене, на левом и правом балконах (или за кулисами). Композитор не требует передвижения самих музыкантов во время исполнения, не помещает звуковых источников сзади. И кстати, именно такая топология легко поддается стереофонической записи.

После раздавшихся в центре сцены двух резких оглушительных аккордов-ударов, разделенных долгими паузами, в тишине зала (на его периферии — справа и слева) остается как звон в ушах легкий звуковой шлейф. В нем чуть выделены отдельные тоны ($a - d - cis$), но главное не в них, а в ощущении звенящей атмосферы, наполняющей все пространство. На этом диссонантно вибрирующем, колышущемся фоне появляются на piano у челесты, расположенной на правом балконе, четкие геометрические узоры трезвучия A-dur, сопровождаемые квартовыми ходами аккомпанемента. И это завораживающее равномерное движение заполняет постепенно и центр акустического пространства (арфа, а затем клавесин), которое по своему объему медленно меняется, пульсирует.

К этой начальной теме справа, слева и из центра присоединяются порхающие фигурки имитации уже другой, тоже очень краткой, но более импульсивной темы. Слушатель оказывается наблюдателем. Он может закрыть глаза — они заменяются слухом. Пространство поэтизируется, становится музыкальным, оставаясь физическим, но уже иллюзорно преображенным. Оно наполнено ярко характеристичными по колориту звуковыми предметами. Зал превращается в нечто природное, даже первозданное, как в «Волшебном озере» А. Лядова и в «Весне священной» И. Стравинского. Но в этой предметности чудится и что-то магическое, связанное с заклинаниями, детскими считалками. Само это задание отвечало особенностям стиля композитора, эйдетическому слуху, оркестрово-колористическому дару.

В музыковедческой литературе уже намечена наиболее общая классификация, относящаяся к пространственной музыке. В ней выделены «статическая пространственность» (spatialisation statique) и «кинетическая пространственность» (spatialisation cinetique). Очевидно, что по принципу антитез

можно разделить всю совокупность произведений и на две другие группы. В одной из них (более традиционной) пространственные эффекты достигаются при использовании обычных музыкальных инструментов и ансамблей. А в другую группу войдут опыты создания таких эффектов (как кинетических, так и статических) с помощью чисто технических электроакустических средств, в частности, магнитофонов и специальных компьютерных программ[2]. В этой группе понятия инженерной техники и техники композиции обнаруживают свое принципиальное родство с наибольшей очевидностью и яркостью.

Но можно ли по отношению к пространственной музыке говорить о присущей ей особой технике композиции, подобной в чем-то, например, серийной технике или какой-либо другой, по отношению к которым понятие техники используется устойчиво и безоговорочно?

Если трактовать технику как совокупность приемов и средств, направленных на создание определенного продукта из определенного материала, то на поставленный вопрос можно ответить утвердительно. Известные в XX веке техники композиции, действительно, организуют процесс работы — каждая со своим специфическим материалом, будь то двенадцать тонов, сонорная палитра, ритмические ряды или набор динамических оттенков.

Одним из требований, предъявляемых материалу во многих техниках композиции (хотя и не во всех), является определение достаточно ясно разграничиваемых элементов — высот, длительностей, градаций громкости. Причем само число таких градаций должно быть легко обозримо. Додекафония, например, лишь немного расширяет психологический оптимум в семь единиц, характерный, кстати сказать, для традиционной диатоники.

Те свойства звука, которые изначально не образуют дискретного ряда (громкость, темп), также условно разбиваются на дискретные ряды. Их при этом иногда рассматривают как физические (музыкально-акустические) параметры, поддающиеся сегментации.

Точно так же дело обстоит и с пространственными характеристиками звучания. Известно, что в психологическом плане пространство выступает для человека как нечто, не имеющее градаций, как плавный непрерывный континуум, не содержащий в самом себе четких членений. Тем не менее феноменологическая картина пространства дает все же основания для выделения в его характеристиках неких градаций. Действительно, в

восприятии пространства естественно разграничиваются шесть связанных с его трехмерностью основных векторов (вперед — назад, вверх — вниз, вправо — влево). А это позволяет создавать различные топологические алгоритмы размещения звуковой материи, причем благодаря достаточной чувствительности слуха к пространственным позициям источников звука к этим основным векторам легко добавляются и диагональные. Во всяком случае эта топологическая схема таит в себе множество разнообразных возможностей для композитора. Она обеспечивает как иллюзии плавного и ступенчатого перемещения звуковых объектов (электроакустическими системами) или попросту реальное передвижение музыкантов с инструментами, так и эффекты статической художественно продуманной диспозиции.

Можно назвать, по крайней мере, три предпосылки возникновения этого рода пространственных композиций в XX веке.

Одна из них — самая общая — стремление к обновлению самого материала.

Как известно, в музыке долгое время оставались в стороне от композиционной разработки два существенных основания ее бытия — время и пространство. Осваивались в первую очередь собственно звуковые свойства — высота, тембр и громкость. Время выступало технически лишь как материя ритма, темпа и композиционной структуры произведения. Пространственная же локализация звука ранее вообще исключалась из перечня его элементарных свойств, к которым относили только высоту, громкость, тембр и длительность. В современной композиторской практике и время, и пространство вовлекаются в русло новаций (см. 1-й раздел Главы 5).

Вторая предпосылка, чисто технического порядка, связана с необходимостью как-то оживлять, разнообразить формы подачи электронных звучаний в условиях концертного преподнесения его публике. Большую роль сыграло тут развитие электроакустической аппаратуры, изобретение стереофонической звукозаписи и воспроизведения. Не случайно, кстати сказать, А. Шнитке в одной из работ, посвященных современному оркестру, говорит не о пространственности, а о стереофонических тенденциях[3].

Третья же предпосылка относится собственно к сфере художественных идей. Это, в частности, старая идея диалога, опирающаяся на антифонный принцип. Но есть и глубокие современные причины интереса к образам пространства в искусстве и культуре века. Они коренятся в неодолимой и все более усиливающейся тяге человека к тишине, свободе, просторам, в естественной реакции на тесноту, на шумы и прочие «прелес-

ти» урбанистического быта. Впрочем, художественно освоенное пространство в музыке теснейшим образом связывается с природными шумами, что влечет за собой интенсивное использование характерных, специально подготовленных тембров, выдвигает на первый план ударные инструменты со специфическими щелкающими, шелестящими и другими ярко предметными тембрами.

Вообще же образные, эмоциональные, смысловые возможности художественной интерпретации пространства едва ли не безграничны (как и оно само).

Это может быть замкнутое и открытое пространство, пространство общения и разобщенности («Антифоны» С. Слонимского, Первый струнный квартет С. Губайдулиной, фортепианная пьеса Ю. Буцко «Измерение пространства»[4]), диалога музыкантов и магнитофонов и компьютеров («Répons» П. Булеза[5]), солистов и ансамбля. Это может быть нечто сакральное, духовное или, напротив, сугубо материальное — атмосфера, пейзаж, космос. Пространство в опытах композиции XX века выступает и как вместилище для активных передвижений участников инструментального театра или самих звуков и звуковых масс, но может быть трактовано и как некое состояние, как статическая сфера, как богатая звуками, красками, ароматами природная среда.

Разумеется, пространственная музыка XX века возникла не на совершенно пустом месте. Она была подспудно подготовлена предшествующими этапами истории европейской музыкальной культуры.

Композиторы классико-романтической традиции довели до совершенства собственно музыкальные средства, создающие разнообразные пространственные эффекты приближения и удаления, взлета и падения. К ним относились средства фактуры, динамики, векторные процессы развития. И хотя собственно физическое пространство фактически играло для них лишь служебную роль размещения участников музыкальной коммуникации, все же реальная топология и раньше могла использоваться в определенных художественных целях (диалогичность, антифонные эффекты, обеспечение лучшей различимости компонентов оркестровой ткани и т. п.)[6]. Но она за редкими исключениями не становилась специальным музыкально-смысловым средством (если не считать использования пространства в музыкально-театральных жанрах). В музыке XX века пространственные свойства звучания, как и другие неспецифические средства (тембр, громкость) все более активно вовлекаются в саму музыкальную концепцию произведения.

Работа над пространственной композицией допускает и даже предполагает взаимодействие с другими видами техники. Иначе говоря, она может сочетаться с сонорностью, пуантилизмом, серийностью и т. д., коль скоро все остальные техники оставляют в стороне локализацию звуковых источников и другие пространственные свойства звучания.

Такого рода комплементарность свойственна большинству техник. И лишь техники, относящиеся к обработке одного и того же материала, не могут использоваться одновременно. Так, додекафонная серийность и сонористика совершенно по-разному используют звуковысотную палитру. Для первой все высоты строго дифференцированы и должны различаться, для второй, напротив, перестают быть самостоятельными, утрачивают свое значение как единицы дискретного ряда, поглощаются сонорными звучностями. Пространственная топология в этом отношении обладает наибольшей валентностью — она обеспечивает широкий простор для применения самых разных техник, относящихся как к звуковысотным и ритмическим структурам, так и к тембровой, сонорной, динамической палитре.

Так, в «Геометрии звука» Р. Щедрина пространственная композиция опирается на элементарные звуковысотные структуры модального типа, реализуемые обычными музыкальными инструментами. Но в середине пьесы возникает по контрасту пуантилистический раздел с резким регистровым разбросом звуков начальной темы. Равномерно-завораживающее движение сменяется свободным, почти алеаторическим взаимодействием инструментов ансамбля. И точно размеренное вначале движение уже метрически не регламентируется. Композитор лишь указывает в секундах общую продолжительность отдельных фаз.

Легко соединяется пространственная музыка с «живой» электроникой, смыкаясь здесь с инструментальным театром. Пространственные эффекты предполагают тесное взаимодействие музыки со средствами изобразительного искусства, архитектуры и театра.

Один из знаменитых образцов пространственной композиции, который можно считать началом этого вида музыкального искусства, — пьеса Чарльза Айвза «Вопрос, оставшийся без ответа» (1908). Так как от нее тянутся нити ко многим музыкальным явлениям второй половины XX столетия, предлагаем далее ее более подробное рассмотрение.

Партитуре предпослан небольшой комментарий, в котором автор делает существенные указания исполнителям. Приведем его полностью:

...Две верхние строки флейтового квартета исполняются нен
менно двумя флейтами, а нижние могут быть исполнены также гоб
и кларнетом. Партию трубы можно играть на английском рожке, го
или кларнете, если они не заняты в «ответах». Струнный квартет (
оркестр) con sordini размещается за сценой или, по крайней мере
каком-то расстоянии от трубы и флейт. Труба должна играть с сур
ной, исключая те случаи, когда зал слишком велик или увеличен со
струнных. Если есть контрабас, он дублирует партию виолончели. Ст
ные играют все время *pp*, без изменений в темпе — они выражают «
чание друидов, которые ничего не знают, ничего не видят и ничег
слышат». Труба интонирует «вечный вопрос существования» кажды
совершенно одинаково. Но поиски «неведомого ответа», которые
флейты, подобно человеческим существам, постепенно активизир
ся (возрастают темп и сила звука), доходя через animando до con f

Флейтам нет необходимости играть строго в указанных
менных пропорциях: их партии несколько импровизационны. Есл
дирижера, его роль берет на себя один из флейтистов.

Флейты заканчивают свою партию приблизительно так
указано в партитуре, во всяком случае труба не должна играть «по
ний вопрос», пока «молчание» у струнных не продлится один-два т
После того как труба прозвучит, струнные выдерживают свой после
аккорд на протяжении еще примерно двух тактов. Если струнные
шли к своему последнему аккорду раньше, чем труба начнет «п
дний вопрос», они выдерживают его до конца пьесы.

Может случиться, что струнные не будут слышны во врем
которых громких пассажей флейт, – это не столь важно. «Ответы
гут следовать за «вопросами» и раньше, чем указано в партитуре,
«вопросах» это не должно отражаться. Если играет большой стру
оркестр, можно использовать полный набор высоких деревянны
ховых — по усмотрению дирижера, но при любых условиях должна
только одна труба...

На первый взгляд, данный комментарий носит преимущественно «технический» характер, разъясняя исполнителям, что и как им надлежит учесть в процессе репетиций. Однако за этими скупыми строчками можно увидеть много воистину удивительного.

Прежде всего отметим философский уровень художественного иносказания в этой небольшой инструментальной пьесе. Элементами триадной драматургии здесь являются:

струнные – символ Вечности, трансцендентного владения Истиной, почерпнутой из Космоса древними кельтскими жрецами – друидами;

труба соло – «Вечный Вопрос», символ тайны бытия, недоступной человеческому разуму;

деревянные духовые – третий элемент драматургии, в отличие от незыблемых в сути своей, принципиально статичных предыдущих, развертывается весьма динамично. Это образ Человека, точнее — рода людского, ощущающего роковое бессилие перед «Вечным Вопросом» и оттого впадающего сперва в нервозность, а затем в злобное неистовство.

Три охарактеризованных плана драматургии разворачиваются параллельно, как бы образуя три независимо текущих в художественном пространстве потока времени. Все это совсем не похоже на традиции классической формы, в которой конфликт обычно мыслится как *источник* развития (столкновение тезиса и антитезиса влечет за собой цепь вытекающих из этого следствий). Здесь же совсем иное: конфликт зреет постепенно, накапливается, вырывается наружу и... остается неразрешенным, повисает в воздухе. Вопрос остается без ответа.

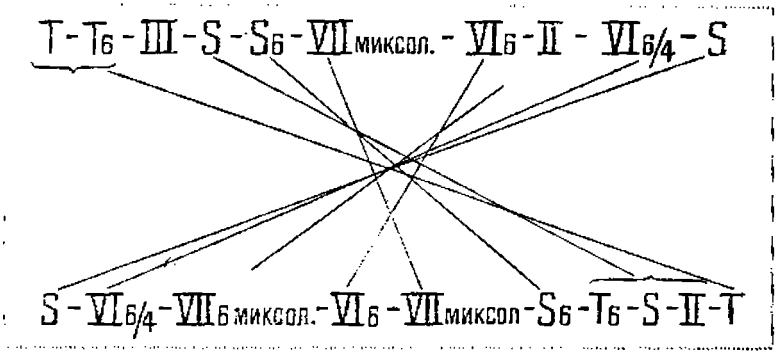
Рассмотрим теперь, обратившись к нотному тексту, — *как* осуществлена композитором эта художественная задача (см. партитуру).

Уже самый первый аккорд струнных, с которого начинается пьеса, это блестящая находка. Бесплотное, потустороннее звучание мажорного трезвучия достигнуто регистровыми пустотами в его расположении, матовым con sordino, оттенком *ppp*. Весьма важна также пространственная удаленность этого пласта фактуры, специально оговоренная автором в вышецитированной преамбуле. Аккорд сразу же заставляет вслушиваться в себя, он как бы струится неопределенное время, непредсказуемо перетекая в следующую гармонию.

Намеренная ослабленность метрической экстраполяции препятствует ладовой централизации: тоника не спешит заявить о своих правах. Немаловажно, что в череде сменяющих друг друга гармоний отсутствуют сильные доминанты G-dur (V и VII ступени), да и сама его тоника не воспринимается результативно, как бы невзначай «выплывая» наконец в своем первоначальном фактурном обличье. Это и в самом деле не итог, а начало движения по второму кругу. Но осознание сего приходит к слушателю позднее, так как в данный момент внезапно выстраивается иная пространственная перспектива: внимание «перехвачено» трубой, впервые интонирующей свой «Вечный Вопрос».

Лишь после второго тринадцатитакта, казалось бы, устанавливается ритм остинатной формы, вновь звучит теперь уже очевидная для слуха, столь запомнившаяся тоника. Но очередного повтора нет, крайние голоса регистрово рассредоточенного аккорда как бы устремляются навстречу друг другу,

подчиняя логике линеарной гармонии поведение и двух средних голосов. В т. 45 это уплотнение достигает предела, в «классическом» тесном расположении берется трезвучие C-dur. После этого крайние голоса начинают «разбредаться» вспять, но уже не столь прямолинейно. На сей раз ими управляет более скрытая логика: в последовании гармоний просвечивает любопытная симметрия:



Итак, континуум струнных, как выяснилось, строго организован. Вначале он содержит «замаскированный» период 13 + 13, затем до т. 45 в нем главенствует инерция линеарного голосоведения, а завершающий раздел формы являет собой новый образец хорошо спрятанной гармонической структуры, венчаемой все тем же аккордом-образом, символом неизменности и неизбывности.

Перейдем к «Вечному Вопросу». Партия трубы, в отличие от деревянных духовых инструментов, метрически четко скоординирована с партией струнных (лишь в отношении концовки пьесы автором, как мы помним, сделаны соответствующие оговорки). Парадоксально, однако, что эта координация тонко рассчитана на эффект полной *спонтанности* соотношения данных фактурных пластов. Это разные «потоки времени», разведенные в художественном пространстве, здесь ощутима своего рода полихронность движения.

Фразу из авторского комментария «Труба интонирует "вечный вопрос существования", каждый раз совершенно одинаково» следует относить лишь к характеру звукоизвлечения. В остальном «вопросы» вовсе не идентичны, и это легко заметить. Все, кроме самого последнего, нечетные проведения завершаются нотой *c*, в то время как четные проведения завершаются нотой *b*. Нарушение этой долго выдерживаемой периодичности можно понимать как следование известному принципу «перемены в последний раз». Лишь в заключительных тактах пьесы тающие звуки трубы и струнных сливаются в

протяженном консонансе. Безусловно, в двух вариантах окончания «Вопрос» имеет различные семантические оттенки. Стоит сопоставить и варианты ритмической записи всех «Вопросов» – здесь тоже много тонкостей. Фраза трубы зыбко вибрирует, словно ускользает, маня за собой.

Много интересного содержит и пласт деревянных духовых. Он не просто разворачивается в своем собственном времени, это время еще и последовательно ускоряется. Каждое новое вступление группы деревянных осуществляется в своем темпе, образуя следующую прогрессию: Adagio – Andante – Allegretto – Allegro – Allegro molto – Allegro accelerando ad Presto – Molto agitando. Con fuoco. Все это соответствующе отражено в нотной записи, весьма необычной для начала XX века: тактовые черты демонстрируют самостоятельную жизнь пластов фактуры (композитор не случайно дает словесные разъяснения – *как* это следует понимать).

Параллельно обнаруживается и другая прогрессия – динамических оттенков. Вступления деревянных духовых образуют следующий ряд: *p – mp – mf – f – ff*. В последнем эпизоде содержится свое внутреннее crescendo, достигающее оттенка *ffff*.

Интонационное содержание голосов в этой оркестровой группе весьма симптоматично: они *безлики*, тяготеют к хроматической гамме. Так оригинально передан здесь образ толпы. Крайние голоса, как водится, заметнее, они даже пытаются что-то «обсуждать» и «комментировать» (в разделе Adagio, например, взаимно образуют свободную инверсию). Но речь тут же растерянно обрывается и после паузы замешательства духовые делают попытку подхватить несостоявшуюся мысль. Это хорошо видно в нотном тексте: при новых вступлениях голоса оказываются в той же самой высотной и метрической позиции, в которой они перед этим замолкали (пример 1, с. 463).

«Предел терпению» оказывается переполнен в важной точке формообразования, в зоне уже отмеченного нами т. 45: экзальтированный всплеск эмоций сменяется зловещим – на *pp*! – кластером. (Напомним, перед нами сочинение всего лишь 1908 года!) И далее – совсем удивительное: духовые начинают обозленно передразнивать интонацию «Вечного Вопроса», визгливо ёрничать вплоть до самого конца. Обрыв этой «истерики» оставляет нас наедине с тающим звучанием струнных и уносящимся вдаль последним возгласом трубы.

Не будет преувеличением сказать, что в этой пьесе Айвза дан точный музыкальный прогноз на весь XX век. Пользуясь современной музыковедческой терминологией, перечислим теперь все, что обнаружилось при анализе.

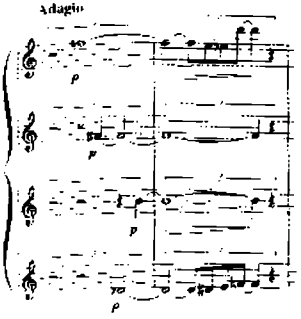
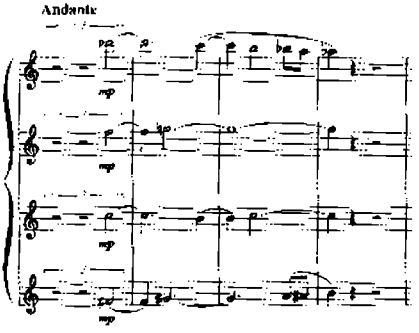
1. Программность обретает здесь особый символистский оттенок, характер иносказания. Идеи космизма, знания, ниспосланного свыше, Айвз с интересом черпал из современной ему философии американского трансцендентализма. И этот ориентир развития философской мысли в дальнейшем окажется весьма актуальным для композиторского творчества: под знаменем концептуализма будет завершаться XX век (достаточно упомянуть здесь хотя бы Штокхаузена).

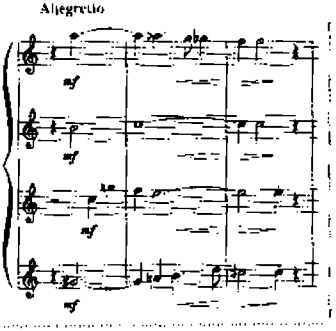
2. Стилистическая характерность каждого из трех пространственно обособленных пластов фактуры «Вопроса, оставшегося без ответа» (струнные — величавость хорала, духовые – конвульсивность свободной атональности, труба -- перелет от романтического лейтмотива к будущей микросерии из неповторяющихся звуков), их коренные отличия по внутренней организации позволяют говорить и о близости к принципам *полистилистики*, также поднятой на щит постмодернистским искусством последней трети XX века.

3. *Пространство* сделано в данном произведении важнейшим фактором драматургии, еще одним подчиненным воле композитора измерением музыкальной ткани. Речь идет не только о конкретных композиторских указаниях, касающихся пространственной локализации источников звука, но и о сложноорганизованном Пространстве-Времени, возникающем в сознании слушателя. Позднее для такого рода музыки будут подбирать разные термины: «пространственная», «пятимерная», «кинетическая» и т. п.[7].

4. «Вопрос, оставшийся без ответа» вполне можно причислить к жанру, называемому сегодня *инструментальным театром*. Здесь есть его важнейшие типические признаки: персонификация тембров, продуманная и наделенная особым смыслом сценография.

5. При каждом исполнении данной пьесы будет возникать версия, заметно отличающаяся от других, поскольку автором предусмотрена ансамблевая вариативность, рассчитанная на интуицию и инициативу музыкантов. Иными словами, перед нами весьма непростой ранний образец *алеаторики*.

6. Наличие в тексте двух последовательно выдержанных прогрессий (динамической и темповой) — свидетельство намеренного внесения композитором особых принципов организации в область так называемых «неспецифических» музыкальных средств. Полвека спустя это назовут техникой *квантитативных рядов*, а понятие *многопараметровая композиция* зафиксирует приоритет структур, охватывающих и уравнивающих в правах все стороны музыкальной речи (звуковысот-





1. Ч. Айвз
«Вопрос, оставшийся без ответа» (партии флейт)

ность, ритм, тембр, громкостную динамику, пространственную локализацию, агогику, штрихи, артикуляцию и т. д.).

«Вопрос, оставшийся без ответа» Чарльза Айвза — маленький шедевр музыкального искусства XX века, позволяющий с уверенностью утверждать: язык музыки завершившегося столетия обладает несомненной оригинальностью и цельностью; находки, сделанные уже в самом начале столетия, оказались поистине провидческими, они получили развитие и сохранились в композиторском лексиконе вплоть до наших

дней. Столь же плодотворными и перспективными оказались и некоторые художественные идеи, *темы высокого искусства*, красной нитью прошедшие через весь XX век.

1 См.: *Stockhausen K.* Gruppen für 3 Orchester; Carré für vier Orchester und Chöre // Texte <...>. Bd. 2. Köln, 1964. S. 71–72, 102–103; Musik im Raum // Darmstädter Beiträge zur neuen Musik I. 1959.

2 Разумеется, возможны и промежуточные случаи.

3 См.: *Шнитке А.* Стереофонические тенденции в современном оркестровом мышлении // Оркестр. Инструменты. Партитура. Вып. 1. науч. труды МГК. Сб. 44. М., 2003. С. 189–191.

4 См. об этом: *Соколов А.* Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М., 1992. С. 199.

5 Там же. С. 186–187.

6 Эта незначительная роль реального размещения звуковых источников была остроумно зафиксирована в известном речении «А вы, друзья, как ни садитесь, всё в музыканты не годитесь».

7 См. об этом: *Когоутек Ц.* техника композиции в музыке XX века. М., 1976. С. 227–232.

Глава XV

Минимализм и репетитивная техника. «Новая простота»

1. Терминология

Три понятия, которые близко лежат и оттого иногда смешиваются, — минимализм, репетитивность, «новая простота». Они не синонимы, за ними стоят разные явления, хотя творчество ряда композиторов позволяет их объединять.

Минимализм (от *minimal music*) — музыка, основанная на материале, редуцированном до простейших ячеек. Ими часто служат абстрактные первоэлементы музыки, такие, как отдельный звук, интервал, аккорд, мелодическая попевка или сонор, не соотносимые с каким-либо историческим стилем. Таким образом, минимализм в узком смысле — понятие, характеризующее *материал*.

Репетитивность — понятие техническое. Оно означает различные *техники* композиции, основанные на повторении коротких функционально подобных построений.

Новая простота — понятие *эстетическое*. Его связывают с музыкой поставангарда, к которому ретроспективно стали причислять минимализм в сочетании с репетитивной техникой. Само выражение «новая простота» фигурировало еще в 20 – 30-е годы XX века (им пользовался Прокофьев), оно было продиктовано эстетическими критериями, актуальными для того времени. Но более широкое применение оно имело с середины 70-х годов в связи с музыкой нового этапа, после второго авангарда, не получившей еще названия.

Понятие минимализма применяется не только по отношению к музыке, но, прежде всего, к изобразительному искусству. Само выражение *minimal art* появилось в американской художественной среде в конце 50-х — 60-е годы и характеризовало особое направление в живописи, которое отличал предельный аскетизм в выборе средств выражения: ограничение цветовой палитры вплоть до монохромности, простейшие абстрактные построения в виде геометрических

фигур, — и наделение значением первичных элементов, когда «каждый элемент изымается из контекста и становится сам автономным носителем контекста, моделью мира»[1].

Исследователи рассматривают родственные минимализму явления изобразительного искусства, как оп-арт, систематическое искусство, искусство первичных структур, а также «конкретную поэзию», экспериментальные виды кино (фильмы фиксации, абсолютное кино), театра, формы мультимедии.

В музыке минимализм возник в самом радикальном авангардном направлении — «экспериментальной музыке», которое возглавлял Джон Кейдж и его школа. Это направление своими идеями противостояло всей европейской музыкальной традиции, включая авангард 50 — 60-х годов.

2. Философия

В основе *философской и творческой концепции* минимализма лежит идея эмансипации звука как такового и новое восприятие времени. Собственно, одно с другим тесно связано. *Философия звука*, исповедуемая «экспериментальной музыкой», выражена в следующих словах Кейджа: «Звуки становятся "абстрактными", если вместо того, чтобы слушать их ради них самих, довольствоваться слушанием их взаимосвязей <...> Я же отлично знаю, что вещи взаимопроникаемы. Думаю, что взаимопроникновение звуков обильнее и сложнее, когда мной не вводится никакой связи. Вот тут-то они и объединяются и собираются в нечто единое, в единицу <...> Они сами по себе, они существуют. И поскольку каждый сам по себе, в единице есть множественность»[2].

Американские минималисты унаследовали философию звука Кейджа. Хотя и опыт серийности не прошел для них бесследно. Пуантилизм Веберна, казалось бы, направлен к противоположному полюсу, движимый другой мотивацией, но чисто внешне близок к тому же — это автономия звуков-точек в распыленной звуковой ткани (см. Главу 4). Но взаимосвязь звуков, организованная серийным способом, дает совсем другую картину — это сверхплотное время микрокосмоса. Минимализм доводит звук до автономии чистого листа — первоэлемента, свободного от системных связей и не отягощенного отношениями с миром субъективного. Разумеется, этого не могло быть у Шёнберга или Берга, у которых за звуком стоит аффект. Уже у Веберна субъективный мир растворяется, а время абстрагируется от динамического процесса. Минималистами же психоло-

тическая субстанция снята окончательно. Онтологическое время не знает той спрессованности времени-события, где каждый жест как роман. «Онтологическое и психологическое время в минимализме приравнены друг к другу»[3].

Звук как первоэлемент помещен в систему пространственно-временных координат, далеких от европейской музыки XVII–XX веков с ее экспрессивно-динамическим, антропоморфным переживанием времени и пространства. Модель времени и пространства минималистов близка, с одной стороны, архаическому и средневековому европейскому мышлению, а с другой — сознанию внеевропейских народов. Время как объективный, бесконечно длящийся процесс стал ключевой идеей американского минимализма. Характер его статической процессуальности запечатлен в выражении *вертикальное время* (Дж. Крамер). Образ *вечного двигателя* имеет близкий ему смысл: динамика движения и статика бесконечности.

Еще в XIX веке, идя в этом направлении, Вагнер (вступление к «Золоту Рейна») размышлял о «времени, переходящем в пространство» («Парсифаль»). Его чувствовал Лист поздней поры («Серые облака»), у которого предельная концентрация процесса оборачивалась торможением, вертикализацией времени.

Вслед за Вагнером об «опространствленном времени» заговорил Адорно, но уже в связи со Стравинским[4]. Открытие неантропоморфного времени в музыке принадлежит Стравинскому. Именно он совершил прорыв в европейском музыкальном сознании: от временно́й модели эпохи гуманизма, «времени внутреннего состояния субъекта» — к реальному, онтологическому времени. Последнее прозорливо (пусть с дистанции оппонента по отношению к Стравинскому) охарактеризовано Адорно как «гетерогенный и отчужденный поток событий»[5]. Действительно, минималистская музыка не стремится ничего сообщить, она есть — как есть вселенная, космос, как есть время. Неудивительно, что концепция Стравинского была подхвачена на американском континенте (Варез, Кейдж), а не в Западной Европе.

Модель континуального времени — *время как поток* — близка дорефлексивному сознанию архаических народов. Оно не является динамическим вектором развития от точки А к точке Б, это сегмент круга как символа бесконечности. «Это время не имеет целенаправленности, оно *не телеологично*. В него можно войти и выйти, и оно длится независимо от этого. Оно не начинается, когда мы начинаем, и не кончается, когда мы

заканчиваем. Пьеса – отрезок неначавшегося и незаканчивающегося потока»[6], – так характеризует минималистскую концепцию времени Алексей Любимов, инициатор и участник первого исполнения в Москве произведения Терри Райли «In C» в 1968 году.

Отсюда представление о произведении связывается с *континуальным процессом*, который противостоит понятию «опуса» как такового. Нововременной *opus perfectum et absolutum* здесь преодолен полностью. В первую очередь тем, что минимализм выражает процесс в его чистом виде, «который не может выражать ничего, кроме самого себя» (Э. Штиблер)[7], Т. Райли называет это «накапливающиеся процессы», С. Райх – «музыка постепенных процессов», Ф. Гласс свою композиционную технику определяет как «процесс сложения» и «процесс вычитания». Словом *процесс* выражается метафизическая суть музыки, внеличное и, более того, внеавторское начало. Работающая благодаря заложенному в нее алгоритму, метасистема вроде бы ни от кого не зависит, существует сама по себе, создавая и множа звуковые комбинации уже без вмешательства и контроля со стороны композитора. Роль последнего сводится к организации и «запуску» процесса. Райх говорит об этом так: «Выстраивание процесса – это безжалостная работа по самоустранению»[8].

Преодоление авторского «Я» в этой музыке – прямое следствие новой концепции времени, противостоящей идее опуса. Именно это вменял в вину Стравинскому Адорно, когда он впервые отметил у него «самосохранение посредством самоустранения». Причем философ экстраполировал этот результат и на слушателя: «...его музыка притягивала к себе всех, кто хотел избавиться от собственного "Я"»[9]. И это абсолютно справедливо, ибо такая позиция критики имеет прямое отношение и к минимализму: минималистское произведение рассчитано на другой тип слушания.

3. Принцип слушания

Архаичные культуры еще в начале XX века пленяли воображение художников и музыкантов (Гоген, Матисс, Гончарова, Стравинский, Барток). Из них можно было черпать первобытную энергию. Примитив выводил к сверхсовременным средствам языка. Первые репетитивные сочинения периода классического минимализма – «In C» Райли (1964) и «Piano phase» Райха (1968) – также демонстрируют путь композито-

ра, который начал с анализа традиционных культур и с того, что он ограничил себя в музыкальном материале. Музыка других культур, услышанная ими, восхищала их тем, что лимитированность материала в ней порождала другую эстетику, другой принцип слушания.

Дело в том, что традиционный, архаический материал примитивен, его мелодические и ритмические формулы не созданы для разработочного развития. Способ его функционирования во времени — повторение. В свою очередь, и композитор, используя короткие построения, не дает им развиваться. Путь трансформации, разработки — метод нововременной композиции — здесь закрыт. Остается только одно: повторение, вариантность и комбинаторика. Поэтому минимализм неизбежно связан с репетитивной техникой.

Для слушателя европейской музыки, основанной на развитии, каждый момент дает продвижение, как нить повествования по принципу: «от... — к...». Таковы телеологические концепции «от мрака к свету», «через тернии к звездам», «от страдания к просветлению». Это путь линейный, горизонталь. Для него характерны динамизм, контрасты, коллизии и перипетии, нарастания и спады напряжения, начало, кульминация и конец.

Другой путь — пребывание, движение по кругу, длечие. Это путь циклический, вертикаль. Медитация, ощущение прикосновения к самому времени, сосредоточенность, созерцание, погруженность, транс. Это «пустотное» Ничто Кейджа, когда «над-реальность» проступает во всей осязаемости.

Чем проще прием, тем сильнее его действие. Репетитивность в разных ее формах — прием наипростейший. Повторение, вариантность есть и в европейских формах, таких, как вариации, строфичность, формы остинато. Но повторение как организация самой звуковой ткани есть и в додекафонии, где вся ткань — непрерывное повторение серии в разных модификациях. Работа с сегментами серии и ротация звуков внутри сегментов почти вплотную подходят к формульному методу минималистов. Однако то, что в додекафонии тем или иным путем скрыто, выстроено в сквозной процесс, минимализм, в его репетитивной форме, выводит наружу и делает декларативным и легко схватываемым. Структурной усложненности и закрытости минимализм противопоставляет ясную отслеживаемость структурных процессов. Стив Райх об этом говорит так: «Я хочу слышать, как разворачивается процесс в звучащей музыке как целом; чтобы облегчить восприятие деталей, процесс

должен разворачиваться в высшей степени последовательно»[10]. Именно на этом базируется медитативность — целью, условием и средством достижения которой является простота и ясность.

4. Материал

Для обозначения первоначальной минималистской структуры в современной теории закрепился англоязычный термин *паттерн* (от англ. pattern — модель). Первоэлементы минималистской музыки — звук, интервал, аккорд, сонор, мелодическая попевка, группа — и есть паттерны[11].

Минималистский материал, адаптированный в репетитивной технике, перестал быть только материалом. Совокупность того и другого образовала течение, которое породило свою эстетику. Но эта эстетика не возникла сама по себе. Она была укоренена в музыке внеевропейских культур. Сами поиски композиторов, окунувшихся в традиционные культуры, побудили их к экспериментам с резко ограниченным материалом. Музыка традиционных и архаических культур в сравнении с европейской культурой Нового времени характеризуется крайне суженным материалом и простейшим принципом развития — повторением.

Композиторы XX века перенимали восточную традицию из первых рук. Терри Райли учился у Пандита Прана Натха (Кирана). Стив Райх изучал искусство балийского гамелана, африканских барабанов. Услышав Рави Шанкара, Филип Гласс настолько увлекся индийской музыкой, что в течение нескольких лет изучал внеевропейскую музыкальную культуру в Индии, Гималаях, Северной Африке. Обучаясь у носителей традиций музицирования, композиторы-минималисты стремились не к внешнему копированию и не к механическому соединению традиций, а к усвоению языка, идей и структур.

5. Гармония

Звуковой материал минимализма всецело отражает эстетику звука XX века. Он может быть разным. Это тоны определенной высоты, звуки неопределенной высоты, электронные звуки, соноры.

Статическая трактовка гармонии — одна из характерных черт современной музыки. Она несет в себе особое ощущение времени, при котором образ бытия предстает в некоем метаизмерении, где временной и пространственный масштабы становятся относительными перед единством макро- и микромира и где в беге событий взгляду художника открывается сущностное – мир как состояние равновесия меняющегося и неизменного.

Интересна параллель музыки со сходным образом в кино. Именно то, от чего уходит Пярт в музыкальное отшельничество, — поток звуков, слов, событий, затопляющий мир современной цивилизации, — получило визуальную интерпретацию в фильме Годфри Реджио «Коянискаци» (1982), снятом по двухчасовой композиции Филипа Гласса. Американский режиссер, сделав ставку на концепцию *minimal music*, снял «абсолютное кино» – без диалогов, сюжета, героя. Сама «жизнь, потерявшая равновесие» (так переводится с языка индейцев хопи название фильма), и есть герой. Мир увиден объективной кинокамерой: современный мегаполис, поток машин, людей, мелькание лиц, домов, витрин, эскалаторов; картины созидания и разрушений технических, социальных, экологических... Бег жизни подчеркнут местами то ускоренной съемкой, то калейдоскопом кадров, то ритмом повторяющихся процессов, а размышляющее око режиссера — неподвижной камерой. Статика и молчание — вот то ощущение времени и та атмосфера, которые передают минималистский репетитивный *non stop* Филипа Гласса.

Поворот к тональности, к диатоническим малоступенным звукорядам в 60-е годы было бы точнее назвать открытием, так как прошло уже достаточно времени с тех пор, когда композиторы избегали малейших тональных признаков. Отказ от принципа избегания тональности в сторону симбиоза с ней означал, что она уже иная. Декларативное «In C» Терри Райли (1964) — знак полного отторжения гармонии классико-романтического типа. Речь идет не о возврате, а наоборот — отходе еще дальше от нее, отходе столь радикальном, что само избегание стало ненужным. Избегание более не актуально. Оно устарело. Так что райлиевское «До» с первых же звуков убеждает, что неотональные, неомодальные звучания в свежем восприятии приобрели абсолютно новое качество и смысл[12].

Эта новизна яснее проступает в сопоставлении статической гармонии минимализма с динамической гармонией классико-романтического типа.

Параметры, аспекты	динамическая гармония	статическая гармония
Модель гармонии	каданс	тянущаяся звучность
Функциональность	контрастная	неконтрастная, однофункциональность
Ритм	метрическая регулярность; нерегулярность как нарушение	безакцентная остинатность; равнометричность, неравнометричность, аметричность; индивидуализированные структуры; сочетания разных случаев
Время	трехфазное: прошлое — настоящее — будущее	однофазное: сейчас = всегда
Форма	кадансирующая, замкнутая	континуальная, открытая
Модель формы	динамическая волна	плато
Процессуальность	психологического типа; однократный процесс; декларированная	имперсонального типа; множественная микропроцессуальность; скрытая, поселенная
Прием завершения	гармоническая каденция (на уровне аккордов), реприза (на уровне формы)	прекращение, «выключение», уведение звука (микширование), смена высоты основного тона, концептуальный прием: слово, жест, действие...
Организация звуков	имманентно музыкальная	концептуальная

6. Репетитивность

В классическом минимализме репетитивность — основной метод композиции. Повторение кратких структур и континуальная, статическая форма с разных сторон и на разных уровнях характеризуют как сам метод, так и результат. «Присутствие этих двух признаков необходимо именно в совокупности. Повторение структур может встретиться и в динамической форме <...> С другой стороны, и статическая форма может быть создана без репетитивности»[13].

Формообразование в целом и на уровне мелких структур подчиняется *принципу ряда*. Ряд представляет собой последование тождественных по смыслу и структуре единиц. Простое повторение или ряды подобий означают ритмическую организацию времени, его периодичную структуру. Если понимать под тождеством не только прямое подобие, но и однофункциональность вариантов или разных, но подобных по смыслу, структуре и протяженности единиц, то репетитивность может обеспечивать более широкое поле возможностей, чем простое повторение, например таких, как вариантность и комбинаторика.

Принцип ряда универсален. Цепочка тождеств — наиболее древний способ организации времени, он свойствен еще архаическому мышлению. В традиционных культурах, фольклоре о- сохраняется и поныне. Но он и вечен. Он встречается в ветхозаветных текстах и в формах современной поэзии, в орнаменте греческого меандра и в кельтской косичке, в народных матрешках и инвокациях — закличках, плачах и т. п., в церковной литании и житийных иконах, в четках и органуме школы Нотр-Дам, словарях и энциклопедиях, в каталогах и календарях, книжных страницах и выставках, в альбомах и сериалах. Все это основано на открытой прогрессии тождественных единиц[14].

Повторение паттернов не дает качественного роста форм от простых к сложным, но оно может реализоваться на нескольких уровнях. Пожалуй, одной из возможностей развития внутри формы может служить смена паттерна (рубрики каталога), то есть критерия объединения в цикл, что приводит опять-таки к ряду циклов. Но и в этом случае не возникает качественного роста, ибо иерархические структуры (соната, фуга) - замкнутые, а рядные — разомкнутые. Да и критерии связи чаще всего лежат вне музыки.

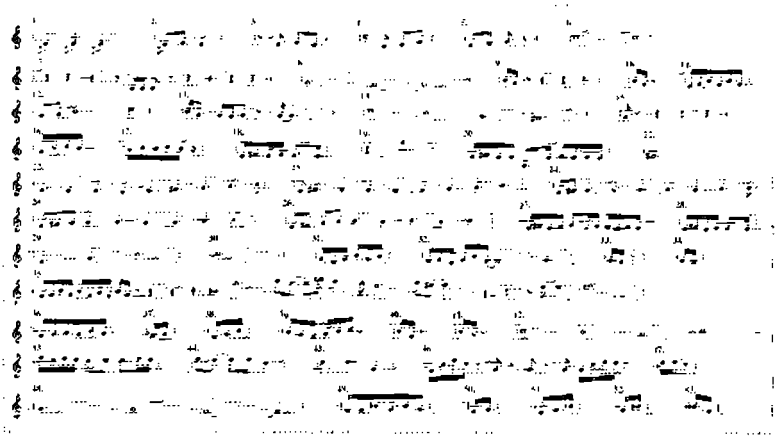
Собственно, ряд и выстраивает время-пространство как континуум благодаря дискретности, центонности (от лат. cento — лоскут): его можно наращивать бесконечно. Эта форма принципиально открытая.

Репетитивность сама по себе еще не определяет характера структурирования целого. Это работа на уровне материала и мельчайших структур. Как архаический метод и как радикальный вид авангардной техники она легко вступает во взаимодействие с другими техниками.

7. Техники и формы

7.1 Репетитивные каноны и алеаторика

Примером такого взаимодействия может служить пьеса Терри Райли «In C» для инструментального ансамбля (1964). Это первый опус «классического» минимализма. Оригинальная техника Райли — *репетитивные каноны* на ряд паттернов в соединении с алеаторикой — ориентирована на индийскую традицию ансамблевого музицирования. Насколько велика роль импровизации в этой пьесе, ясно по композиторским указаниям к ее исполнению. Необходимость в них очевидна: партитура одноголосная, помещается на одной странице, где записаны 53 паттерна.



Т. Т. Райли
«In C»

Вот указания автора:

(1). «Все исполнители играют 53 мелодических паттерна последовательно.

(2). Может участвовать любое количество инструментов, желательно, чтобы было примерно 35 человек. Если присоединятся вокалисты, они могут петь любые гласные и согласные.

(3). Паттерны играются последовательно, и каждый исполнитель выбирает, сколько раз ему повторить каждый паттерн. Нет строгих правил, регулирующих количество повторений, однако поскольку нужно уложиться между 45 минутами и часом с половиной, то предполагается, что каждый исполнитель повторяет каждый паттерн от 45 секунд до одной с половиной минуты или дольше.

(4). Важно, чтобы исполнители внимательно слушали друг друга, иногда нужно остановиться и послушать других. Что касается совместного исполнения, крайне желательно играть очень мягко, но очень громко и пытаться делать diminuendo и crescendo вместе, всем ансамблем.

(5). Каждый паттерн может быть сыгран в унисон или каноном в произвольном сочетании с тем же паттерном или с соседним. Одна из особенностей "In C" — взаимодействие исполнителей в полиритмических комбинациях, которые спонтанно возникают между паттернами. Некоторые весьма причудливые формы появляются и развиваются тогда, когда группа играет правильно.

(6). Важно не торопиться переходить от паттерна к паттерну, а задерживаться достаточно долго, чтобы паттерн успел пересечься с другими паттернами, двумя или тремя. Важно не забегать далеко вперед и не отставать.

(7). Ансамбль может быть дополнен отбиванием пульса восьмыми нотами на высоких звуках с фортепиано, или на пластинчатых инструментах (маримбе), или еще на импровизирующих ударных в строгом ритме (ударная установка, цимбалы, колокольчики), если они это делают аккуратно и не перекрывают ансамбль. Все исполнители должны играть строго в ритме, важно, чтобы каждый исполнитель играл каждый паттерн отчетливо. Рекомендуется порепетировать паттерны сперва в унисон, прежде чем исполнять пьесу, и убедиться, что каждый [исполнитель] играет правильно.

(8). Темп отдается на усмотрение исполнителей. Он должен быть не медленным и не настолько быстрым, чтобы это помешало удобной игре.

(9). Важно представлять паттерны [ритмическими] периодами, так, чтобы, когда у вас пауза, вы чувствовали акценты в более протяженных составных периодах и чтобы, когда вы вновь вступаете, вы сознавали, какой эффект вносит ваше вступление в музыкальный поток.

(10). Группа должна стремиться играть в унисон хотя бы один или два раза в течение исполнения. В то же время если исполнители видят, что слишком много человек играет один и тот же паттерн, надо перескочить на одну восьмую или одну четверть от того, что играет ансамбль.

(11). Допускается транспонирование паттерна на октаву, особенно вверх. Транспозиция вниз хороша тогда, когда паттерны содержат долгие ноты. Увеличение ритмических длительностей может быть эффективным.

(12). Если исполнитель доходит до паттерна, который почему-либо не может быть сыгран, просто пропустите его и идите дальше.

(13). По желанию инструменты могут быть амплифицированы[15]. Синтезаторы тоже приветствуются.

(14). "In C" надо заканчивать так: когда каждый исполнитель доходит до 53-го паттерна, он задерживается на нем, пока весь ансамбль до него не дойдет. Тогда группа делает большое crescendo и diminuendo несколько раз, и затем каждый исполнитель заканчивает, как хочет».

По реализации репетитивности «In C» — мобильная структура. Элемент свободы присутствует во всех ее параметрах: в составе инструментов, количестве участников, числе повторений паттернов, свободе перехода от паттерна к паттерну, комбинации паттернов в данный момент времени, способе окончания и общей продолжительности пьесы.

В этой радикально экспериментальной пьесе удивительным образом проглядывают «вечные» и исторические типы музыкального выстраивания времени. Набор паттернов подобен модальным формулам древних монодий. Поочередное вступление голосов наводит на мысль о сквозном имитационном мотете на предварительно сегментированный cantus firmus, разве что мотет осуществлен не композиционно, а путем коллективной импровизации, наподобие индийской раги, чье влияние здесь еще более очевидно. «In C» — принципиально не-композиторская вещь. Это, скорее всего, оригинально продуманный и запущенный процесс, коллективно осуществляемый каждый раз по-разному, независимо от того, участвует ли в исполнении среди прочих музыкантов автор или нет.

Статическая процессуальность *репетитивных канонов* Райли отражена в специфике процесса гармонического. Заглавие «In C» вроде бы настраивает на тональность, и мелодии первых паттернов обрисовывают тонический аккорд. Однако музыкальный процесс развертывается столь постепенно, что о тональном функционировании речь не идет. Все паттерны располагаются на звукоряде *C* ионийского с вариантными ступенями IV–IVв (лидийской), VII–VIIн (миксолидийской), которые иногда даже сталкиваются при наложении паттернов (пат. 13–14, 35). Репетитивные алеаторические каноны растянуты во времени так, что интервал между каким-либо паттерном в пропосте и его последней риспостой достигает 5–7 минут. Так что каноны плавно перетекают от одного паттерна к другому. Атрибутов тональности, например функциональных смен, модуляции, в этой системе нет. Даже там, где хорошо видимые на глаз локализации тонов *G* (пат. 15) и *F* (пат. 18–19, 23) похожи на модуляцию (*G, e, g*), в реальном звучании (из-за сочетания по вертикали с каким-либо «отсталым» паттерном или с пульсацией *c*) модуляции не происходит. Последовательность паттернов такова, что прохождение канонов по микстовому ладу образует сплошную тянущуюся звучность, у которой постепенно меняется окраска. Что это изменение сонорное, а не тональное, подчеркивает еще более парадоксальный эффект — ничем не нарушаемая тоникальность.

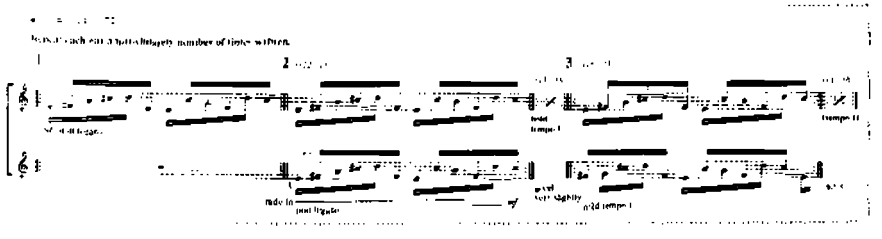
7.2

Фазовые сдвиги

Техника *«постепенного фазового сдвига»* открыта Стивом Райхом в конце 60-х годов, в период увлечения магнитофонной композицией. Райх заметил интересный эффект постепенной десинхронизации музыки, воспроизводимой одновременно

на двух закольцованных пленках двумя магнитофонами. Этот студийный эффект стал технической моделью и точной метафорой метода Райха. Фазовые смещения представляют иную концепцию репетитивности. В сравнении с импровизацией по типу раги у Райли здесь жестко фиксированная конструкция, и строится она не на группе паттернов, а на одном-единственном паттерне (его редуцированные варианты не в счет).

Одной из первых репетитивных композиций Райха в технике фазового сдвига стала «Piano phase» («Фортепианная фаза») для двух роялей или двух маримб (1967). Два пианиста играют в унисон паттерн из двенадцати шестнадцатых, повторяя его 4–16 раз. После чего один пианист начинает слегка ускорять темп (первый играет неизменно) до тех пор, пока их ритм не совпадет снова, но в результате второй опережает первого на одну шестнадцатую. С повторением действия по той же схеме расхождение возрастает, пока, пройдя полный круг, две партии снова не сольются в унисон. Далее паттерн сокращается до восьми, а после аналогичного кругового марафона до четырех шестнадцатых. Совпадением в унисон 4-звучного паттерна у обоих пианистов пьеса заканчивается. Таким образом, смещение происходит циклами, или убывающими кругами. В отличие от Райли, жестко контролируемая репетитивность образует новые формы полифонических смещений, напоминающие бесконечные круговые каноны (А. Кром), само фазовое расхождение — мензуральные каноны, а также техника горизонтально-подвижного контрапункта[16].



2. С. Райх
«Piano phase»

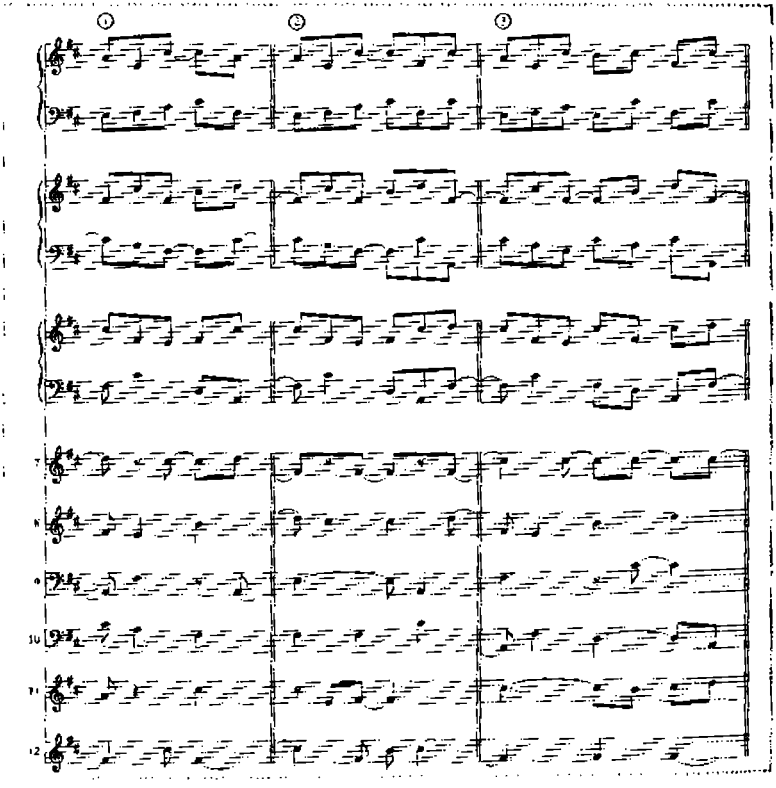
У Райли, как и у Райха, возникает эффект *комбинационных паттернов*: при фазовых смещениях и сдвигах наложений слух начинает воспринимать случайные мелодические и ритмические комбинации как новые паттерны, в нотном тексте не зафиксированные. Эти паттерны — плод индивидуального восприятия, так как слуховая «аберрация», наподобие зрительного обмана, у разных людей создает разные сочетания мелодических и ритмических рисунков.

Аддитивный процесс

Аддиция (addition – прибавление) – это системное наращивание рядов (Г. Пелецис). Она представляет собой разновидность ряда, особенность которого состоит в повторении с последовательным ростом паттерна в каком-либо параметре.

Противоположный процесс – *субтракция* (subtraction – вычитание) – ряд убывающих величин. Субтракция встречается реже. Прототипами ее служит условное летосчисление до новой эры; предстартовый отсчет времени: 4–3–2–1–старт.

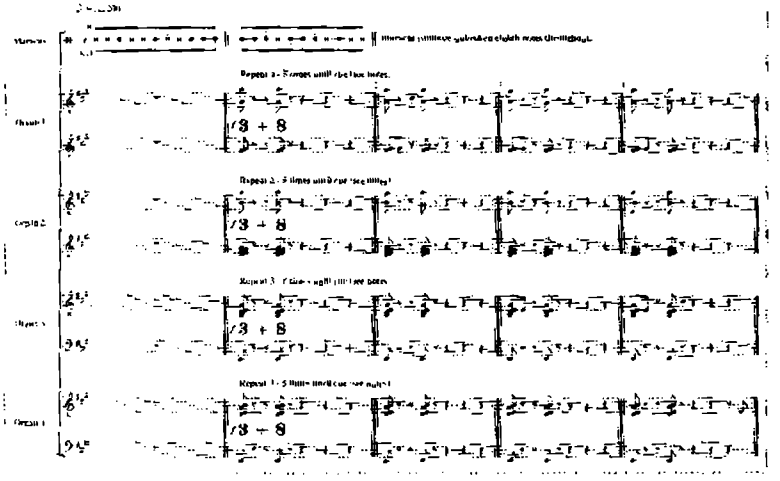
Аддитивный процесс – новый вид репетитивной техники. Изменения в паттерне происходят постепенно, дозированно, так что в целом статика и репетитивность превалируют над динамикой изменений.

Впервые процесс сложения применил Филип Гласс в «Музыке в двенадцати частях» (1974).

Ф. Гласс
«Музыка в двенадцати частях»

Наиболее последовательно и системно метод аддиции используется в произведениях А. Пярта («Tabula rasa») и В. Мартынова («Плач Иеремии»), где он распространяется на разные параметры музыкальной структуры: ритм, звуковысотность, фактуру и др..

7.4 Аугментация

Аугментация — постепенное и неравномерное увеличение длительности звуков в аккорде. Этот прием изобрел и впервые использовал С. Райх в сочинении «Четыре органа» (1970). Речь идет о временно́м и фактурном варьировании аккорда. Первоначально взятый строго вертикально аккорд путем неод-

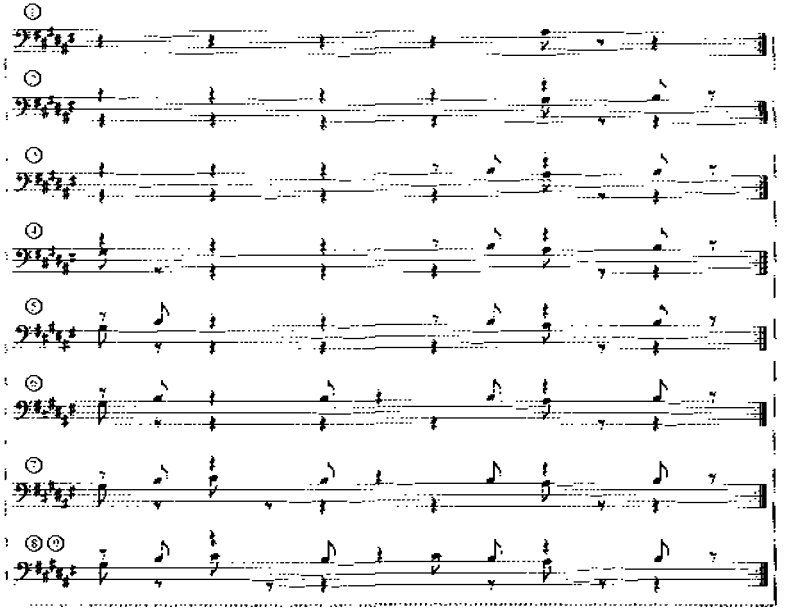


4. С. Райх
«Четыре органа»

новременного продления звуков постепенно «вытягивается» в горизонталь — тянущуюся звучность, у которой происходит постепенная смена плотности и разреженности, полноты структуры, включение и выключение голосов, из-за чего ее краска постоянно и плавно меняется.

7.5 Ритмическая конструкция

Ритмическая конструкция — выстраивание системной последовательности ритмических единиц. Эта техника впервые была применена С. Райхом в сочинении для ударных



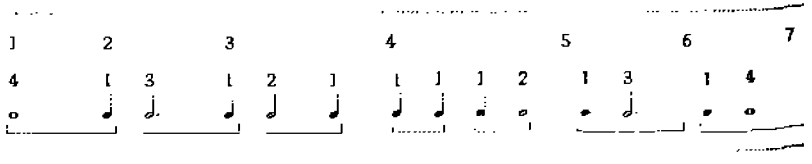
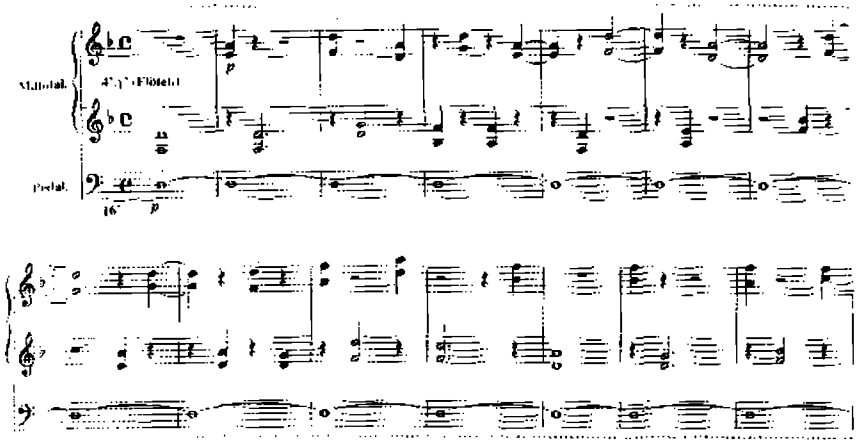
5. С. Райх
«Drumming»

«Drumming» («Барабанная дробь», 1970–1971)[17]. На основе паттерна из двенадцати восьмых, одиннадцать из которых – паузы, в самом начале происходит системное замещение пауз нотами. В конце происходит обратный процесс – паузы вместо нот.

7.6

Бинарные оппозиции

Бинарные оппозиции, ряд двоичных циклов, – это универсальный способ упорядочения на основе симметрии взаимодействующих сторон. Бинарные оппозиции используются в «Trivium» для органа А. Пярта (1976)[18] как двоичный структурный код, по которому оппонирующие пары образуются в ритмике и в пространственных параметрах. Структурный комплекс здесь можно определить как *модальный сериализм*. Ритмический *модус*, или серия, строится на зеркальной симметрии длительностей (в числах – единица равна четверти):



6. А. Пярт
«Trivium»

Он имеет бинарную структуру и состоит из двух числовых прогрессий, зеркально симметричных, по семь членов в каждой: аддиции и субтракции:

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

Вставленные один в другой, они образуют серию из 14 длительностей (нот и пауз). Ритмическая серия строго выдерживается на протяжении всего произведения, как если бы это был средневековый ордо из системы модальной ритмики или талеа изоритмического мотета.

Бинарность числового ряда экстраполируется и на другие параметры. Она контролирует организацию пространства: «верха» и «низа»; фактуры: нота – пауза; плотности: аккорд – точка (II часть). Оппозиция есть даже в нотной графике: белые ноты – черные ноты. Она может распространяться на положение рук на органе (два мануала которого могут быть выразителями «низа» и «верха») в виде антифона мануалов – по вертикали и в симметрии рук – левая – правая – по горизонтали.

7.7 Мелодический континуум

Этот метод основан на аддиции, применяемой в сфере звуковысотности и регулирующей развитие мелодии. Постепенный процесс выстраивается как системное наращивание мелодического диапазона (амбитуса) путем планомерного смещения попевки относительно исходной высоты. При этой технике существенно меняется и облик мелодического рисун-

ка по сравнению с простой повторностью паттерна: наращивание амбитуса и варьирование попевки вуалируют дискретность и репетитивность, превращая мелодию в единый непрерывный поток. Единственно что здесь от минимализма, так это центонность (формульность). Метод впервые применен В. Мартыновым в «Плаче Иеремии» (1992)[19]. Ему принадлежит и термин.

7.8 Многопараметровая аддиция

В пьесе Н. Корндорфа «Ярило» для фортепиано и магнитофонной пленки (1981) репетитивность и связанная с ней континуальность — синонимы цикличности. «*В природе нет нового качества*»[20], — комментирует композитор. Пьеса построена как постепенный процесс неуклонного восхождения к сонористической кульминации на едином ритмическом пульсе.

Внеиндивидуальный материал (вначале абстрактный паттерн-однозвук, затем птичьи попевки) получает репетитивное развитие, сопровождаемое прибавлением новых паттернов (нарастающее полиостинато).

Пьеса не имеет конца. После кульминации форма переходит в фазу *non-stop* и звучность постепенно уводится. Впрочем, начальный паттерн, однозвук, символизирует также отсутствие начала.

Композиция построена как вариации на один аккорд. Чтобы более двадцати минут продержать всю конструкцию на одной-единственной опоре, композитору понадобился обширный арсенал фактурных, ритмических, регистровых, динамических средств, с помощью которых постепенно «накапливающийся процесс» (Райли) аккумулирует мощную, почти первобытную энергию, выплескивающуюся в фазе «восхода солнца». Принцип аддиции последовательно осуществляется в нескольких планах: как структурный рост тональной опоры от однозвучия до двухоктавного кластера; регистровый рост; увеличение ступенного состава от диатонического E-dur до полной многооктавной хроматики; рост числа голосов — новых паттернов — и аналогичное их разрастание.

7.9 Макроминимализм

Автор этого термина И. Кефалиди относит корень «макро» к паттерну, а под «минимализмом» понимает репетитивность. Термин появился в связи с его сочинением 1993 года

«Repetitoriks for Icebreaker» для ансамбля акустических и электронных инструментов.

В отличие от кратких паттернов в классических образцах американских минималистов, паттернами в музыке европейской ветви минимализма часто служат более развернутые во времени и пространстве построения. Среди многочисленных примеров – «De Staat» (1976) Л. Андриссена, «Passionslieder» (1977) и «Come in!» («Войдите!», 1985) В. Мартынова.

В «Симфонических танцах» (1993) для фортепиано с оркестром В. Екимовского макропаттерн представляет собой весьма объемный, сложный по структуре звуковой объект. Он с трудом вмещается в рамки обычной партитуры, тем не менее он кладется в основу репетитивного развития. Его структура – результат изощренной техники образования: он «собирается» методом постепенного включения голосов по определенным ритмическим и модусным рядам и потом так же редуцируется. Повторения паттерна вариантны: меняются ритм, вертикаль аккорда, инструментовка.

В «Автомонографии» Екимовского об этом методе говорится: «...неизменная единица <...> повторяется 50 (!) раз – и что же это такое, как не репетитивный минимализм высшего порядка, или, по парадоксальному определению Кефалиди, "макроминимализм"?»[21].

7.1 Циклические прогрессии

Циклические прогрессии – это репетитивные макроструктуры, образующие целое на основе какого-либо принятого условия. Музыкальные структуры в Новейшей музыке рождаются как воплощение концептуальных, а не только имманентно музыкальных идей. Из них число – самый древний концепт. В европейской традиции он восходит к пифагорейско-боэцианскому представлению о связи музыки и чисел.

В современной музыке число как символ и структурный код получает звуковой эквивалент в целом ряде произведений, в том числе в тех, которые так или иначе связаны с минималистским направлением и репетитивностью. При этом паттерны далеко не всегда «минимальны». Как раз чаще всего они, напротив, представляют собой многоголосные и весьма протяженные построения, такие, как песенные формы и более крупные составные структуры, своего рода циклы. Количество повторений таких паттернов регулирует число, наделенное, как правило, символическим значением[22].

Музыкальное структурирование на основе числового символа широко применяет, в частности, А. Пярт, например в сочинениях «Tabula rasa», «Trivium». Этот метод своеобразно преломлен в ряде сочинений В. Мартынова. Оригинальность его состоит в экстраполяции действия чисел как на малые, так и на крупные, многоуровневые структурные величины («Апокалипсис» для хора a cappella).

Таким образом, минимализм образовал еще одно направление структурного мышления в Новейшей музыке XX века. Представленные образцы техник — благодатный материал для исследования новаций в области комбинаторики и структурализма[24]. Именно структурализм, новые рациональные способы организации звуковой ткани в сочетании с электронной и компьютерной технологиями и средствами мультимедии характеризуют минимализм как альтернативное академическому авангарду направление в современной музыке.

Одними композиционными новациями минимализм объяснить ни как порождение авангардной стратегии прогресса, ни как поворот вспять, к простоте, нельзя. Он возник на пересечении многих явлений. Суть минимализма составляют такие стороны, как сложившееся под влиянием восточной философии мировоззрение, концепция континуального времени, эмансипация звука, имперсональное, надличностное начало, открытая форма, ритуальность, слушательская причастность, влияние незападной музыки, а также неакадемических форм и этнических традиций ансамблевого музицирования.

Термин *минимализм* по отношению к музыке впервые прозвучал в устах американского композитора-минималиста Тома Джонсона.

Минимализм пережил три периода: период «экспериментальной музыки» — круг Джона Кейджа, Мортон Фелдмана, Джачинто Шелси (нерепетитивная композиция); период классического минимализма — 60-е — начало 70-х годов; период так называемого постминимализма, параллели поставангарда.

Минимализм — метод, а не стиль. Он не имеет единого облика, поэтому термин *минимализм* нередко оспаривается самими композиторами. Очень быстро распространившись в 70-е годы в Европе, он стал трактоваться композиторами по-разному, так что все названные стороны этого метода в творческом пространстве какого-то конкретного композитора, окрашенные его индивидуальностью, получают разные смысловые акценты. К ним принадлежат Терри Райли, Стив Райх, Филип Гласс, Ля Монте Янг, Джон Адамс, Том Джонсон,

Майкл Найман, Ласло Шари, Луи Андриссен, а также Арво Пярт, Владимир Мартынов, Николай Корндорф, Виктор Екимовский, Александр Рабинович и другие. Слагаемые минималистского метода образуют разные соотношения между собой и складываются в неповторимые индивидуальные конфигурации, определяющие почерк и стиль каждого композитора. Минимализм оказал влияние на некоммерческие направления рок-музыки (Клаус Шульце, Брайан Ино и др.). Эталонными образцами классического минимализма признаны работы Райли, Райха, Гласса 60-х — середины 70-х годов.

8. «Новая простота»

Концепция звука, тишины, выдвинутая Кейджем, создала эффект чистого листа, которому уподобляется слух, готовый к таким открытиям, как: «Тишина окружает множество звуков, так что они существуют независимо друг от друга»[25]. Этот строй мыслей оказался близок и европейскому сознанию середины 70-х годов.

В 1975–1976 годах Пярт писал: «Форма должна создавать ощущение бесконечности <...> Каждое звено должно обладать своим собственным дыханием <...> Нельзя торопиться. Надо взвешивать каждый шаг от одной точки до другой на нотной бумаге <...> Качество зависит от искренности и смирения. Ни о чем другом не надо заботиться. Это и есть настоящая смелость <...> Чего стоит один звук, одно слово? Этот бесконечный поток, текущий мимо наших ушей, притупил наш воспринимающий аппарат. Бережно относиться к каждому звуку, слову, поступку»[26].

Европейский минимализм развивался на стадии поставангарда, то есть в иных условиях. Старый Свет трактовал метод уже под влиянием «новой простоты» в контексте своих культурных традиций. Отсюда иные эстетические предпосылки: модели-формулы как культурные знаки, осмысление культурных основ, возвращение тональности (модальности), ритмической пульсации и даже метра; редуцированный материал не связан непременно с репетитивной техникой (повторение крупных построений или редуцированный материал без репетитивной техники); модели краткие или протяженные, ориентация на стили.

Минимализм и «новая простота» в России развивались с первой половины 70-х годов по понятным причинам в среде андерграунда как искусство неофициальное. Начало его было

положено в 1968 году, когда Алексей Любимов впервые исполнил в Москве «In C» Т. Райли. Объединившись в одно направление, минимализм и «новая простота»[27] выходили на поверхность постепенно, обретая все более заметное место в программах фестивалей современной музыки (Таллин, Новосибирск, Ленинград, Рига — 70 — 80-е), и легализовались наконец, дав имя ежегодному московскому фестивалю «Альтернатива», основанному в 1988 году.

«Новая простота» оппонировала сразу двум течениям: идеологически — советскому официозу, культурологически — любому академизму вообще, включая академический авангард, как замкнутой в себе культуре. Радикальный поворот от авангарда к «новой простоте» произошел у целого ряда композиторов одновременно и независимо друг от друга в 1974–1976 годы. Среди них — В. Сильвестров («Тихие песни», 1974; «Китч-музыка», 1976); А. Пярт («Trivium», 1976), Э. Артемьев («Семь врат в мир Сатори», 1974), В. Мартынов («Листок из альбома», 1976; «Рождественская музыка», 1976), Г. Пелецис («Новогодняя музыка», 1976), А. Рабинович («Музыка печальная, порой трагическая», 1976).

Поворот принял индивидуальные формы, смыслы и оттенки: медитативная «тихая музыка» Сильвестрова говорит на языке исторических идиом (романтизм, классицизм) — как метафора «постлюдийного состояния культуры». Симбиотический стиль Артемьева сложился на стыке академического электронного авангарда и эстетики дзэн-рок. «Новая простота» Мартынова родилась под знаком минимализма — стилистически универсального, позволяющего оперировать смысловыми и языковыми категориями прошлого и настоящего как сегодняшними реалиями, равно актуальными для нашего времени. Романо-готический стиль *tintinnabuli* (лат. «колокольчики») Пярта растворяет грань между музыкой и ритуалом. Несмотря на различия, приметы поставангарда у всех общие: уход от чистых жанров в сторону нового синтеза и того, что можно определить как *новый синкретизм*, разрыв с психологическим измерением либо переосмысление его, отказ от индивидуальной авторской интонации, работа готовыми стилями, метафоризм, иносказательность, интертекстуальность и пр. Некоторыми гранями с этой группой композиторов соприкасается А. Кнайфель, который также эволюционировал к простоте, аскетике, синкретизму.

Таким образом, «новая простота» в Европе стала эстетической концепцией, породившей историко-культурные аллюзии на музыку прошлого. После экстремально полной реа-

лизации в эпоху второго авангарда нововременно́го проекта *авторской композиции*, с помощью индивидуальных методов звукового конструирования, проект пост-Нового времени актуализировал поворот к культурным традициям. Это знак комментирующего мышления, для которого оказались равно актуальны все исторические языки и диалекты.

Идея *нового комментария, комментирующей композиции* восходит к средневековой ментальности, но в современном культурном контексте она приводит к иным результатам. Историко-стилистический *кантус* то читается как стремление культуры заново пережить собственную историю, то превращает ее в инструмент познания и самопознания или в пространство «игры в бисер», что то же самое.

Постминимализм, «новая простота», как и поставангард в целом, заняли позицию компромисса, вплоть до ретроспекции, причем как по отношению к прошлому, отвергнутому авангардом, так и по отношению к самому авангарду, отвергнутому минимализмом. Чистый метод стал расплываться в своих очертаниях. От минимализма осталось главное: отношение к звуку, концепция онтологического времени и тип слушания. Вот почему *комментируемый* историко-стилистический «текст» звучит отстраненно-ностальгически или постлюдийно, либо превращается в *культурный паттерн*, структурирующий новый космос, новую музыкальную реальность.

1 *Гордон Е.* Изобразительное искусство США 1960-х гг. Опыт анализа // Советское искусствознание. Вып. 25. М., 1989. С. 192.
2 Цит. по: *Дроздецкая Н.* Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни. М., 1993. С. 78.
3 *Поспелов П.* Минимализм и репетитивная техника // Муз. академия, 1992, № 4. С. 75.
4 См. об этом: *Адорно Т.* Философия новой музыки. М., 2001. С. 310.
5 Там же. С. 313–314.
6 Из беседы автора с А. Любимовым.
7 Цит. по: *Кром А.* Стив Райх и судьбы американского музыкального минимализма. Дис. ... канд. иск. Нижний Новгород, 2003. С. 85.
8 Там же. С. 87.
9 *Адорно Т.* Философия новой музыки. С. 309–310.
10 Цит. по: *Байер К.* Репетитивная музыка // Сов. музыка, 1991, № 1. С. 106.
11 Некоторые образцы паттернов см. в статье: *Катунян М.* Статическая тональность // Laudamus. М., 1992. С. 124.
12 Подробнее об этом см. в указ. выше статье М. Катунян «Статическая тональность».
13 *Поспелов П.* Минимализм и репетитивная техника. С. 76.
14 Подробнее об этом см.: *Катунян М.* Сакральный канон как архетип минималистской композиции // Muzicos kompozavimo principai. Teorija ir praktika. Vilnius, 2001. С. 99–111.

15 Расширены, то есть электрифицированы, с подзвучкой.
16 См. схему в статье: *Поспелов П.* Минимализм и репетитивная техника. С. 77.
17 См. об этом: *Байер К.* Репетитивная музыка. С. 106-107; *Кром А.* Стив Райх и судьбы американского музыкального минимализма. С. 124.
18 Хотя Пярт не относит себя к минималистам, его метод и технические приемы все же несомненно примыкают к ним: а сериальной структуре участвует минимум элементов – четыре длительности и семь ступеней. В серии не двенадцать членов, а два. Звуковысотный параметр сериальной структурой не контролируется.
19 Подробнее см. в статье: *Катунян М.* Параллельное время Владимира Мартынова // Музыка из бывшего СССР. Вып. 2. М., 1996.
20 Из разговора с Н. Кондорфом после премьеры в 1981 году.
21 *Екимовский В.* Автомонография. М., 1997. С. 261.
22 Как в пьесе А. Рабиновича «Популярная музыка» для двух фортепиано (1980), где троекратное проведение означает единство Троицы, четырехкратное – четыре стихии и квадрат, двенадцатикратное символизирует циклическое возвращение явлений.
23 Подробнее см.: *Катунян М.* Сакральный канон как архетип минималистской композиции. С. 110.
24 Исследованию минималистских структур посвящена кандидатская диссертация И. Крапивиной «Проблемы формообразования в музыкальном минимализме» (Новосибирск, 2003).
25 Цит. по: *Чинаев В.* Аннотация к программе концерта «Семь роялей» фестиваля «Альтернатива». М., 1990.
26 Цит. по: *Савенко С.* Аннотация к программе авторского концерта А. Пярта на первом фестивале «Альтернатива -?». М., 1988.
27 «Новая простота» – термин условный и спорный, так как нередко не оправдывает своего значения. Простота музыки часто кажущаяся, это просто звучащая сложность: либо структуры принципиально скрыты на второй план (модальный сериализм Пярта), либо сложность лежит в иной плоскости, за пределами музыкальной субстанции, в области интертекста и/или синкретического целого.

Глава XVI

«Новая сложность»

«Новая сложность» (New Complexity) — термин, распространившийся в 80-е годы для обозначения особенных явлений музыки композиторов Брайена Фернехоу, Михаэля Финисси и некоторых других, большей частью английских, чье творчество объединяли определенные эстетические и структурные характеристики. Хотя большинство композиторов «Новой сложности» англичане, начальный импульс это направление получило главным образом от исполнителей и инициаторов Новой музыки в континентальной Европе[1].

Будучи очень важным направлением композиторского творчества последних двух десятилетий, «Новая сложность», связанная с целым рядом специфических техник композиции, нередко ассоциируется с Дармштадтскими летними курсами, постоянным участником которых с конца 70-х годов был Б. Фернехоу. И дискуссии, вызывавшиеся творчеством композиторов этого направления, также перекликаются с послевоенными дебатами Дармштадтских сериалистов. А в 1997 году один из критиков предложил даже назвать приверженцев «Новой сложности» Второй Дармштадтской школой, что кажется все же некоторым преувеличением, так как композиторы географически рассеяны по разным странам, а выразительные и технические различия их музыки перевешивают любые общие эстетические основы.

Термин «Новая сложность», являясь очевидным журналистским сленгом, фиксирует важное противопоставление эстетических и технических особенностей этой музыки повсеместно распространившимся в 70-е годы направлениям новой простоты, неоромантизма и минимализма. Упрощение, сдача позиций — это то, против чего однозначно выступали композиторы «Новой сложности»; их называли даже *максималистами* (в пару к минималистам). Демонстрация дальнейших возможностей развития композиторской техники *не по пути*

упрощения, а «вперед и вверх» — это, безусловно, продолжение линии послевоенного авангарда.

Отсюда — второе объяснение термина. «Сложность» новая не только потому, что противопоставляется «простоте» — тоже новой. Она новая по отношению к сложности тотального сериализма второго авангарда, своеобразным продолжением которого, «через голову» поставангардного ослабления структуралистских позиций композиторской практики, она фактически и является.

Таким образом, термин «Новая сложность» имеет не только полемическое значение. Он схватывает особое качество музыки — сложной, разнообразной, богатой техническими открытиями и новыми волнующими эмоциями, расширяющими способы воздействия, музыки, требующей многократных прослушиваний и анализов для того, чтобы проникнуть в ее изощренную и рафинированную сонорно-сонористическую структуру.

Выделим ряд позиций, характеризующих музыку «Новой сложности» с композиционно-технической стороны:

- комплексная *взаимосвязь* процессов развития, происходящих *одновременно* внутри разных измерений музыкального материала;
- предельная *структурированность*, никаких случайностей;
- гигантский *охват амплитуды* каждого параметра;
- особый *тип метрической системы* с постоянными сменами размера, включающий в себя доли иррациональной длины по отношению к основному темпу пьесы; сложнейшие ритмические деления;
- редкое применение собственно 12-тоновости, но вовлечение *серийных процедур* в процесс взаимосвязи различных пластов музыкального материала;
- использование разнообразных, самых утонченных видов *микрохроматики*, сочетание в одном произведении микрохроматических гамм разного объема;
- предельная *тембровая*, *артикуляционная* и *динамическая детализированность*, использование всего звукошумового континуума;
- применение *«техники генерирования»*, когда из данного начального материала (серии, последовательности интервалов, ритма) постепенно и органически производятся новые структурные измерения.

Если композиторы «Новой сложности» реализовывали свою музыку через обычные акустические инструменты, их

партитуры наталкивались на ограничительные возможности традиционной линейной нотации. Микрохроматическая мелизматика, иррациональные ритмы, изощренная детализация артикуляции, тончайшие тембровые изменения — все это тщательно нотируется. Технические и интеллектуальные трудности, которые представляет такая нотация для исполнителей, — также специфическая черта этого вида композиции.

Особенности музыки «Новой сложности» покажем далее на примере произведений Фернехоу — главного представителя и, можно сказать, идеолога этого направления, к тому же изложившего свои взгляды на музыкальную композицию в специальном томе теоретических работ[2].

Пьеса «Superscriptio» («Надпись») для флейты пикколо (1981) — первая часть семичастного цикла «Carceri d'invenzione» («Тюрьмы изобретения»), название которого определяет одну из важнейших эстетических позиций Фернехоу[3]. В основе любого художественного творчества лежит *ограничение* — Фернехоу называет это словом constriction (букв. «сжатие», «сужение»): «Если художник не сталкивается с определенной ограниченной ситуацией, он обычно не сочиняет»[4].

Такое «композиционное сжатие» демонстрирует, к примеру, широко развитый *принцип скрытой повторности*, имеющий несколько проявлений:

— буквальное повторение техники, но с кардинально различным материалом;

— повторение одного и того же материала, но с явно выраженными различиями в технике;

— начало с одного и того же (или сходного) материала с различным продолжением, разрушающим его плотностную и временну́ю структуру (увеличение — уменьшение длины, разрежение — сгущение плотности).

«Замкнутая» природа пьесы существует одновременно в горизонтальном и вертикальном измерениях. Горизонтальные пласты часто следуют различным типам логики, чтобы достичь различных точек в своем развитии. В вертикальном измерении пространство отмеряется тактами. Находящийся внутри этого пространства материал может сжиматься или расширяться, соответственно появляясь в тактах неодинаковой длины, идущих в разном темпе.

Другой аспект вертикализации — это особый тип метрической системы пьесы. Метр меняется здесь в каждом такте, да и сами его обозначения могут привести в замешательство: $^{7}/_{8}$, $^{3}/_{32}$, $^{11}/_{48}$ и подобные. Внутри такта, как выражается Фернехоу, царит «тотальное единодушие». В конце же такта все аб-

солютно меняется. В идеале и слушатели, и исполнители должны переключаться из одного метра, одного типа плотности, одного типа тактовой системы в другой, подобно компьютеру. Однако понимать сравнение с компьютером нужно не в смысле технического процесса сочинения, а из-за самой идеи, когда все параметры мгновенно и одновременно переключаются в кардинально новое измерение (подобно нажатию одной клавиши на компьютере)[5]. При этом важно подчеркнуть, что возникающая музыка есть результат аккумуляции сознательных параметровых решений композитора; в любой отдельный момент несколько факторов могут объединиться, чтобы форсировать развитие музыкальной мысли по определенному пути, ограничивая при этом число альтернативных решений.

Так Фернехоу выдвигает важную композиционную идею «*решетки*» (grid concept): «Я верю, что существует неоформленная масса творческих желаний. Для того чтобы реализовать творческий потенциал этого желания, нужно иметь нечто, что будет ему противопоставлено. И поэтому я пытаюсь вводить несколько решеток — систему непрерывно движущегося сита. Чтобы пройти через него, эта фундаментальная недифференцированная масса желаний, творчества вынужденно должна себя разделить»[6]. «Решетку» Фернехоу можно представить себе в виде дорожки с препятствиями, через которые обязательно проходит музыкальная мысль. Каждый такт пьесы — результат допустимого материала, проскальзывающего через особое ограничительное сито, это также основа для дальнейших «решеток».

Композиционной основой пьесы «Superscriptio» является серия высот, которая, начинаясь в крайне высоком регистре самого высокого инструмента (флейта пикколо), спускается вниз, словно пытаясь переступить границы своих физических возможностей. В поисках регистровых расширений она наталкивается на ограничения, наложенные и инструментом, и композитором. В конце концов, после различных ограничительных стратегий, композиционный метод окончательно поглощает средний регистр флейты, направляя ее к двум границам инструментального диапазона.

Двенадцатитоновая серия сочинения — *b–des–es–e–h–a–fis–g–c–d–f–as* — не просто *последовательность высот*, которые могут быть транспонированы, пущены в инверсии или в ракоходе, но также и *последовательность интервалов*, читаемых поочередно в прямом и инверсионном направлениях. К тому же, прочитанная в последовательно восходящей форме,

серия имеет следующий вид в полутонах: 3. 2. 1. 7. 10. 9. 1. 5. 2. 3. 3. Полученный таким образом числовой ряд применяется к другим параметрам.

Форма пьесы складывается из пяти секций, каждая со своим набором высотно-ритмо-темброво-артикуляционных звуковых событий.

Первая секция отражает начальный уровень высотной производности: последования восходящих, нисходящих или восходяще-нисходящих высот; процесс изменения регистра — сначала только верхняя октава, затем постепенное заполнение диапазона и, наконец, только нижний регистр.

Вторая секция содержит два макропроцесса: продолжение начальных восходящих или нисходящих фигур и контрастный материал с повторяющимися звуками, из которых постепенно выстраивается регистрово фиксированный гармонический спектр. Этот материал использует высотную серию как последовательность интервалов.

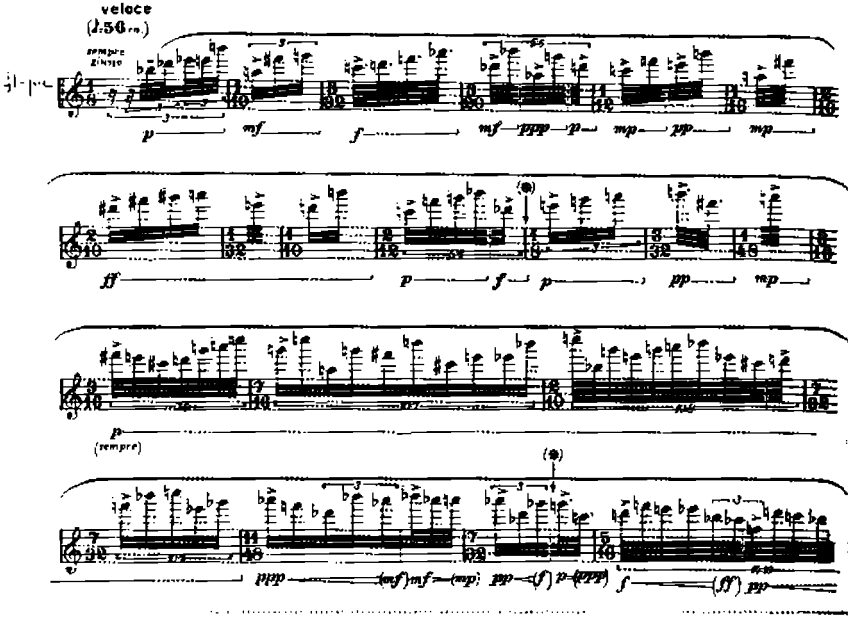
В третьей секции — только один процесс, но с бóльшим количеством внутренних подразделений (субпроцессов): высóты возникают из серии, динамические уровни дробны и относятся к отдельным нотам, а не группам.

Элементы четвертой секции: направляющие фигуры начала, повторяющиеся фигуры staccato, тянущиеся ноты, микроинтервальные вставки.

Пятая секция содержит единый динамический процесс — crescendo от *ppp* до *ffff*. Пять регистрово разделенных микроинтервальных высотных слоя соединяются с одним регистрово свободным орнаментальным пластом. Средний регистр постепенно устраняется, и пьеса заканчивается предельным звучанием пикколо.

Длительность секций: первые две — 59 тактов (причем во второй — 40 тактов материала первой секции и 19 вставленных тактов побочного материала), третья секция — 19 тактов, четвертая — 61 такт (из них 19 тактов интерполированного из третьей секции ритмического материала), заключительная секция — опять 19 тактов.

Рассмотрим подробнее первую секцию (пример 1).

В начальных десяти тактах серия проходит три раза в транспозиции от первых трех ее звуков (*b, des, es*): первый и третий раз в основной форме, второй раз в инверсии (последний звук инверсии совпадает с начальным звуком третьего проведения): P*b–as*, I*des–es*, P*es–des*. Статическое качество начала усиливается тем, что звуки *b* и *des* — начальные в первых двух проведениях и заключительные в третьем.

1. Б. Фернехоу
«Superscriptio»
(начало первой секции)

Со второй строчки примера 1 (от звездочки) количество звуков в каждом такте определяется числовым рядом серии: 3. 2. 1. 7. 10. 9. 1. 5. 2. 3. 3. В дополнение к этому в каждом такте идет новое (частичное) проведение серии последовательно от каждого звука основного ряда начиная с четвертого (проведения от трех первых звуков уже были в первом десятитакте) — соответственно, с т. 11 начальные звуки каждого такта: *e, h, a, fis, g, c, d, f, as* (это звуки 4–12 основного серийного ряда).

Первая секция распадается на шесть субсекций: это десятитактовая экспозиция трех форм серии и далее (с т. 11) — последовательность пяти циклов числового ряда звуков 3 + 2 + 1 + 7 + 10 + 9 + 1 + 5 + 2 + 3 + 3 со следующими регистровыми и мелодическими характеристиками:

восходящее движение, только высокий регистр (см. в примере 1 т. 11–19);

нисходящее движение, только высокий регистр (с т. 19);

нисходящее движение, постепенно расширяя диапазон;

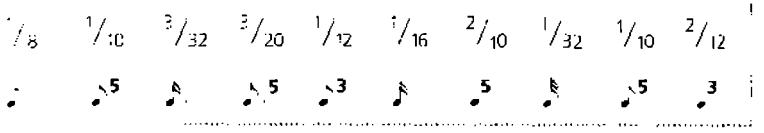
попеременно восходящее и нисходящее движение, полный регистр;

попеременно восходящее и нисходящее движение, постепенно стягиваясь в нижний регистр.

Звуковысотная структура секции продолжает процесс использования последовательности высот первых десяти тактов для каждой новой транспозиции.

Требуют комментария величины тактов. Иррациональные длины основаны на триольном или квинтольном делении обычной доли (например, восьмая в такте размером $^{1}/_{10}$ имеет четыре пятых ее нормальной величины). Действительные длины начальных десяти тактов[7]:

Схема 1

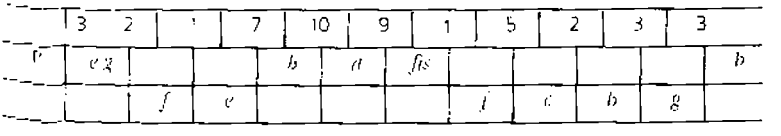


Несмотря на необычность метрических показателей, сама система образована при помощи достаточно простых арифметических действий[8] и в целом содержит, безусловно, долю умозрительности. К тому же по отношению к числу звуков внутри тактов эти длины кажутся довольно произвольными.

Во второй секции основная 59-тактовая структура разбивается вставками побочного материала. Главный материал продолжает восходяще-нисходящий процесс, а побочный постепенно устанавливает гармонический спектр фиксированного регистра.

Последование высот производится из начальной серии путем волнообразного чередования сегментов начальной и инверсионной форм (из-за чего в последовательности появляются повторяющиеся звуки).

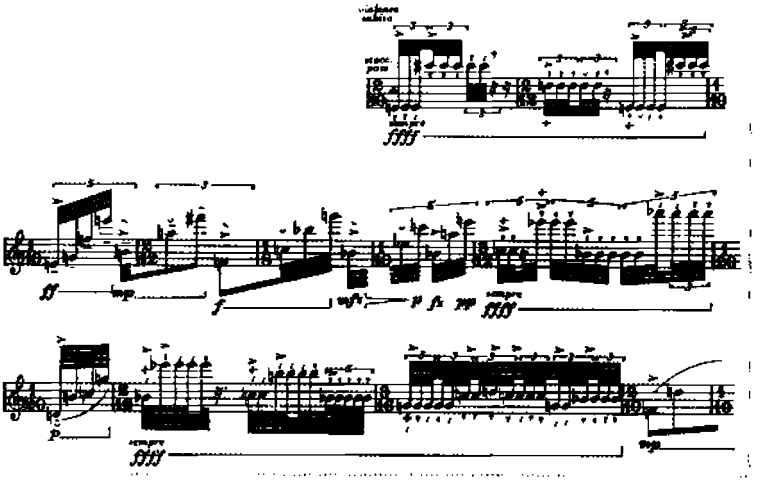
Пример от звука *e* (верхняя строчка — интервалы в полутонах):



Длина тактов побочного материала второй секции (в примере 2 — такты с обозначением *sempre ffff*) производна из первой секции путем добавления одной доли, но сокращения длины базовой единицы на одну ступень:

Схема 2

$^{1}/_{8}$	$^{1}/_{10}$	$^{3}/_{32}$	$^{3}/_{20}$	$^{1}/_{12}$	$^{1}/_{16}$	$^{2}/_{10}$
↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
$^{2}/_{10}$	$^{2}/_{12}$	$^{1}/_{10}$ ($= {}^{4}/_{40}$)	$^{2}/_{12}$ ($= {}^{4}/_{24}$)	$^{1}/_{8}$ ($= {}^{2}/_{16}$)	$^{1}/_{10}$ ($= {}^{2}/_{20}$)	$^{3}/_{12}$



2. Б. Фернехоу
«Superscriptio»
(начало второй секции)

Ритмическая структура побочного материала, основанного на повторяющихся звуках, поначалу регулируется постепенным разделением каждого такта на увеличивающееся число периодических единиц (в триольных тридцатьвторых): 12-12-15-16-18 (Фернехоу называет это «увеличивающейся фигурацией»).

Схема 3 (см. в примере 2 такты *sempre fffff*)

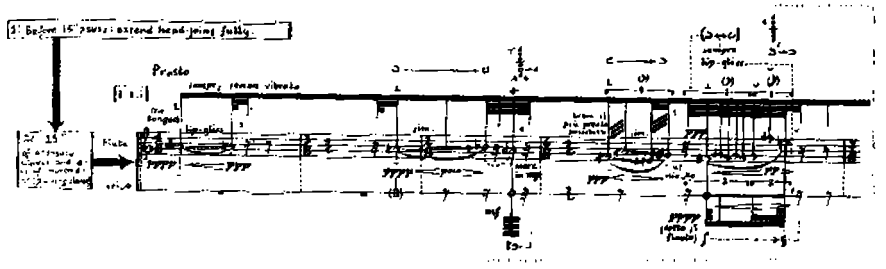
такт	количество импульсов	группировка повторяющих звуков («репетиций»)
$^{2}/_{10}$	12 единиц	3 + 5 + (4)
$^{2}/_{12}$	12 единиц	5 + 4 + 3
$^{3}/_{12}$	15 единиц	2 + (1) + 3 + 5 + 4
$^{2}/_{12}$	16 единиц	1 + 4 + 2 + 4 + 5
$^{3}/_{16}$	18 единиц	5 + 2 + 1 + 4 + 2 + 4

Хотя в примере 2 количество повторений звуков и длина пауз не являются специально рассчитанными параметрами,

они очевидно демонстрируют серийную основу композиторского мышления.

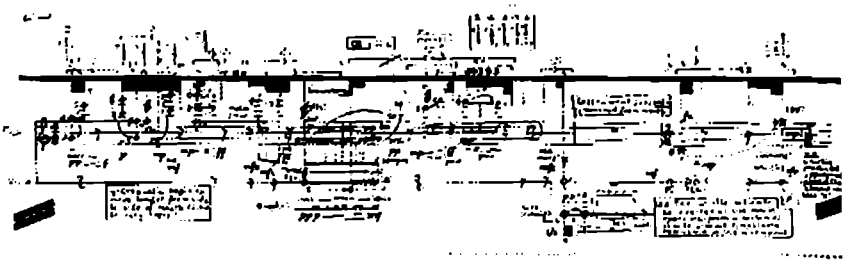
Сходным образом выводится материал всех параметров в последующих секциях формы. Как уже можно было понять, в этой музыке производно все, но, во-первых, не обязательно из непосредственно предшествующих разделов, а во-вторых, принцип развития какого-то параметра, как правило, генерируется принципом развития другого (к примеру, ритм организуется принципом высотной серии), образуя, таким образом, многослойную и переплетенную систему взаимосвязей, своего рода *суперполифонию параметров*. Процессы сцепления производных звеньев этой цепи предельно сложны.

Пьеса Фернехоу «Unity Capsule» («Капсула единства», 1976) также написана для флейты соло, правда, только одной особой модели и к тому же с добавленным голосом исполнителя, для которого в нотах выписана отдельная линия.



3. Б. Фернехоу
«Unity Capsule» (начало)

Вокальные и инструментальные звуки существуют параллельно, а сама пьеса производит впечатление светящейся разными красками тембровой картины с огромным диапазоном звукошумов. Обычные звуки здесь появляются редко, чаще всего для их воспроизведения используются особые и не всегда стандартные приемы (взятие открытым ртом как бы задыхаясь, подавленный вздох, шепот, свист и др.). К нотам композитор прилагает таблицу вокальных символов с образцами слов из разных языков (немецкого, французского, английского, итальянского) для точности их произношения. Темброзвуковая сонорика достигает здесь такого уровня детализированности, что трудно представить, как все это многообразие исходит от одного исполнителя, — фактически в этой композиции флейта, губы, язык, пальцы и голос флейтиста вместе образуют единый *суперинструмент*. Один из таких сверхсложных примеров приводится далее: в быстром чередовании — флажолеты, аккорды,



4. Б. Фернехоу
«Unity Capsule»

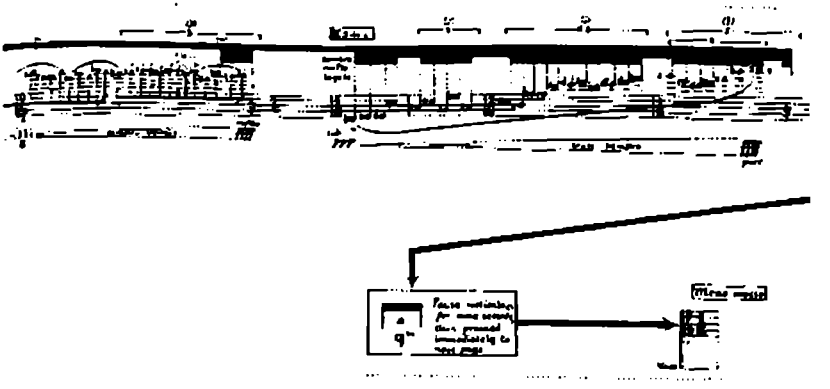
микрохроматические пассажи, смены динамики, предельно дробный ритм и звукоизвлечение губами, щелчками, буквами, слогами; и все это к тому же в предельно быстром темпе (пример 4).

Высотный материал пьесы — четырех видов: интервалы от полутона и больше, четвертитоны (24-тоновая гамма), пятинатоны (31-тоновая гамма), интервалы меньше 1/5 тона, при обозначении которых указывается только фигура колебаний неопределенной высоты.

Общий предполагаемый автором выразительный эффект сочинения — постоянное, лихорадочное переплетение неких действий. Особенно важно достичь здесь постепенных и гладких переходов от уровня к уровню внутри отдельных параметров. В некоторые моменты переходы осуществляются одновременно в нескольких из них и притом еще и в различных темпах.

Неотъемлемая часть структуры — паузы, и они, по категорическому настоянию композитора, должны быть «додуманы до конца» в точном темпе. Ни при каких обстоятельствах паузы не могут быть сокращены. Например, перед началом сочинения композитор требует 15 секунд абсолютной тишины и отсутствия движения. Перед началом третьей части формы (см. далее в этой главе) — пауза 9 секунд. В конце — пауза тоже 9 секунд («стоять абсолютно неподвижно со втянутым дыханием»).

Основной темп пьесы — максимально быстрый и возможный для адекватного исполнения всех специфических фигур. Лишь в начале третьей части формы темп замедляется, но затем, постепенно ускоряясь, достигает вновь начального уровня. Мгновенные переходы из одного состояния в другое могут привести в замешательство любого исполнителя. Например, гигантское crescendo от *ppp* до *ffff* на протяжении всего четырех восьмых (!), к тому же в огромном диапазоне — от d^1 до c^4 тридцатьвторыми и с использованием микрохроматики:



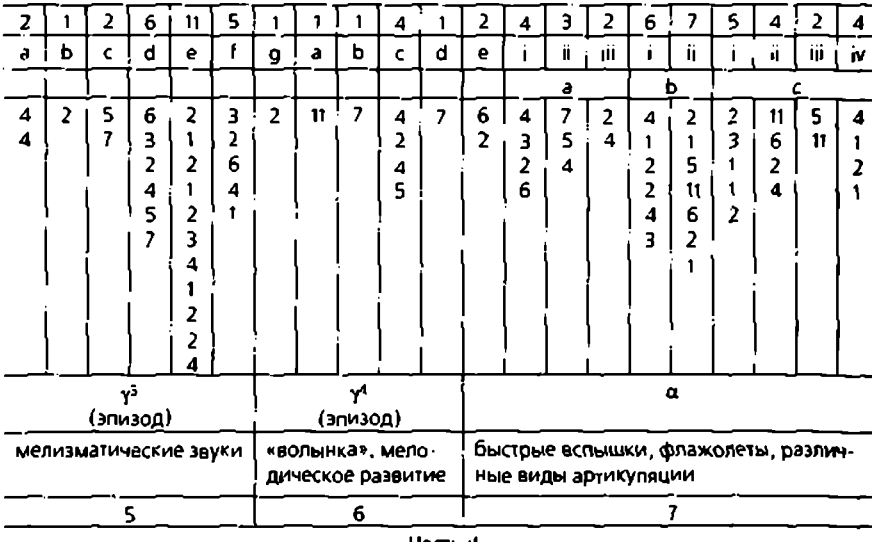
5. Б. Фернехоу
«Unity Capsule»

Далее приводится схема формы «Unity Capsule»[9] (см. схему 4). В ней опущены некоторые композиционные уровни для максимального выявления взаимосвязи *основных* параметров, к которым относятся:

- крупные части формы (3),
- подразделение этих частей на секции (9),
- подразделение секций на субсекции (обозначены латинскими буквами),
- длина тактов (в восьмых) внутри субсекций: метр меняется в каждом такте (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 11),
- количество тактов в субсекции,
- тип материала (3) и его краткая характеристика.

Схема 4

Количество тактов	4	2	4	5	7	6	7	3	4	2	2	1	2	1
Субсекции	a	b	c	d	a	b	c	a	b	a	b	c	d	e
Длина такта в восьмых	4 3 2 6	7 5	4 2 4 4	1 2 1 2 2	4 3 2 1 5 11 6	2 1 2 4 1	2 11	6 7 4	5 11 4 2	2 1	4 1	4	2 4	5
Тип материала	α				γ (эпизод)			β		γ (эпизод)				
	изолированные звуки и группы				увеличивающаяся фонетическая артикуляция + staccato			микромелодия, звукоцентрализация		+ glissando				
Секции	1				2			3		4				



↓

короткая пауза

Meno mosso

Tempo I°

Пропорции формы тщательно просчитаны: первая часть охватывает 4 секции, вторая – 3, третья – 2 (но она поначалу идет в замедленном темпе – Meno mosso). Три заключительных секции (7, 8, 9) объединяются отражением главного материала – αβα (с соответствующей трансформацией), хотя первая из них (№ 7 по общему счету) отделена от двух других короткой паузой.

Последней субсекции формы (4 такта с метром 2, 6, 5 и 7 восьмых) автор дает содержательную характеристику: «"Узурпация" нефункциональными фигурациями (восстание

иррационального)». Таким мнимоиррациональным способом делается заключительная каденция.

Ритмическую технику «Unity Capsule» сам композитор определил так: Rhythmic Phase Generation — Фазовое ритмогенерирование. Покажем ее на одном примере (см. схему 5 далее).

Нижняя строчка на схеме есть финальная ритмическая последовательность. Производится она путем объединения звуковых импульсов (атак) шести ритмических фаз, сгруппированных попарно:

$^{4}/_{8}$ (строчки 1-2)

4 импульса в 3-х тактах (ритм: четверть + $^{1}/_{32}$),

3 импульса в 4-х тактах (половина + $^{1}/_{8}$).

$^{3}/_{8}$ (строчки 3–4)

3 импульса в 2-х тактах (восьмая + триольная четверть),

2 импульса в 3-х тактах (половина + восьмая с точкой).

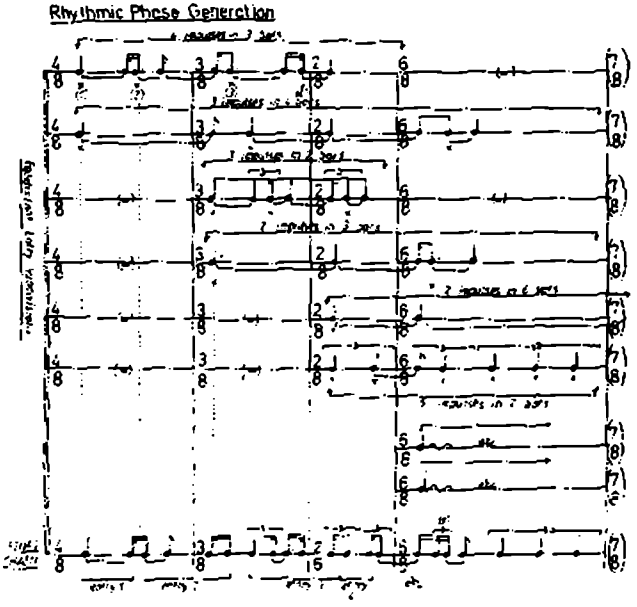
$^{2}/_{8}$ (строчки 5–6)

2 импульса в 6-ти тактах (половина с точкой + четверть),

6 импульсов в 2-х тактах (триольная четверть).

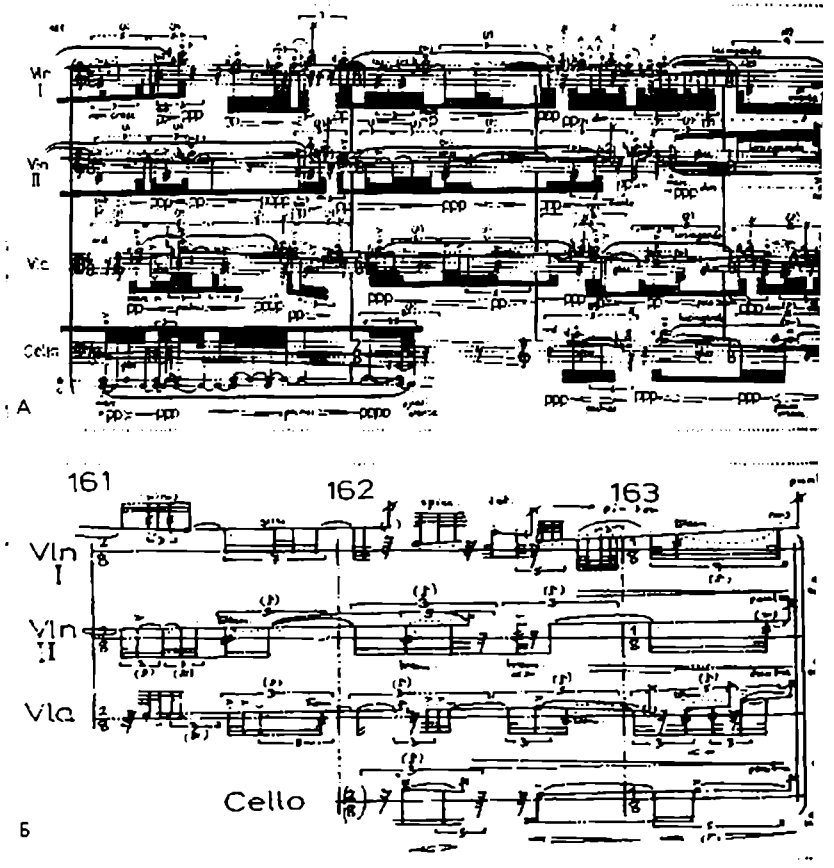
Выстроив такую стройную систему ритмических фаз, композитор постепенно производит финальную ритмическую последовательность: она образуется *суммарным* ритмом, складывающимся из начальных импульсов всех групп (см. нижнюю строчку схемы 5).

Схема 5. Б. Фернехоу. «Unity Capsule» (ритмическая схема)



Но даже поняв, каким образом получена та или иная последовательность, найти ее в нотах не так легко, так как в большинстве случаев она «раскидывается» между ритмами разных параметров и скрыта в суперполифонии различных пластов (в том числе и у одноголосного инструмента). Многоголосная же партитура в несколько раз увеличивает сложность и без того непросто устроенного параметра.

Сравним базовую ритмическую схему и окончательный музыкальный вариант в другом произведении Фернехоу — Втором струнном квартете (1982). Приводятся четыре последних такта произведения. Метр (в восьмых): 4, 2, 2, 1.



Б(А–Б). Б. Фернехоу
Второй квартет
(последние такты)
А – Партитура,
Б – Ритмическая схема

На вышеприведенной схеме обозначены ритмические ячейки, разрабатывающиеся на протяжении всего сочинения. «Базовый ритм» изображен нотами со штилями, направленными вверх[10]. Такое разграничение двух пластов ритма можно сравнить с главным и побочным голосами (Hauptstimme — Nebenstimme).

Второй квартет, по словам Фернехоу, – произведение о тишине: «Но так как все формы тишины могут быть достигнуты только через их собственное отрицание, структурная организация этого квартета концентрируется на определении нескольких путей, сфокусированных на эту суть тишины»[11]. Один из таких путей определен в начальных 50 тактах квартета, построенных на основе числовой схемы, — звуковые события свободной длины чередуются с периодами точно высчитанной тишины (пауз). Чередование нарушается вставками материала третьего типа, сконструированного так, чтобы заменить паузы («молчащие измерения») звуковой активностью в точных временных эквивалентах[12].

Резюмируем сказанное.

Музыка на пределе возможностей — так следовало бы охарактеризовать звуковой образ «Новой сложности» — возможностей и композиторских, и исполнительских, и слушательских, которые здесь находятся в тесной взаимосвязи.

Вернемся к перечисленным в начале главы особенностям этой музыки и выделим из них наиболее специфичные:

• *сложнейшие ритмы* с их слоями иррациональных длительностей, часто возникающих из сложной системы регулярной пульсации, которая трансформируется, к примеру, путем систематического смещения отдельных импульсов;

• постоянная *микрохроматическая интонационность*;

• использование особых типов музыкального письма, основанных на характеристических *комбинациях тембра и жеста* (действия, голоса исполнителя); эти комбинации, обладающие способностью к своеобразным трансформациям, уподобляются темам и мотивам, артикулирующим форму;

• *форма* использует контрастные или изначально противоречащие друг другу элементы (два или более) — согласно авторской терминологии — «сюжет» и «субсюжет», которые соединяются в процессе взаимной трансформации или разрушения;

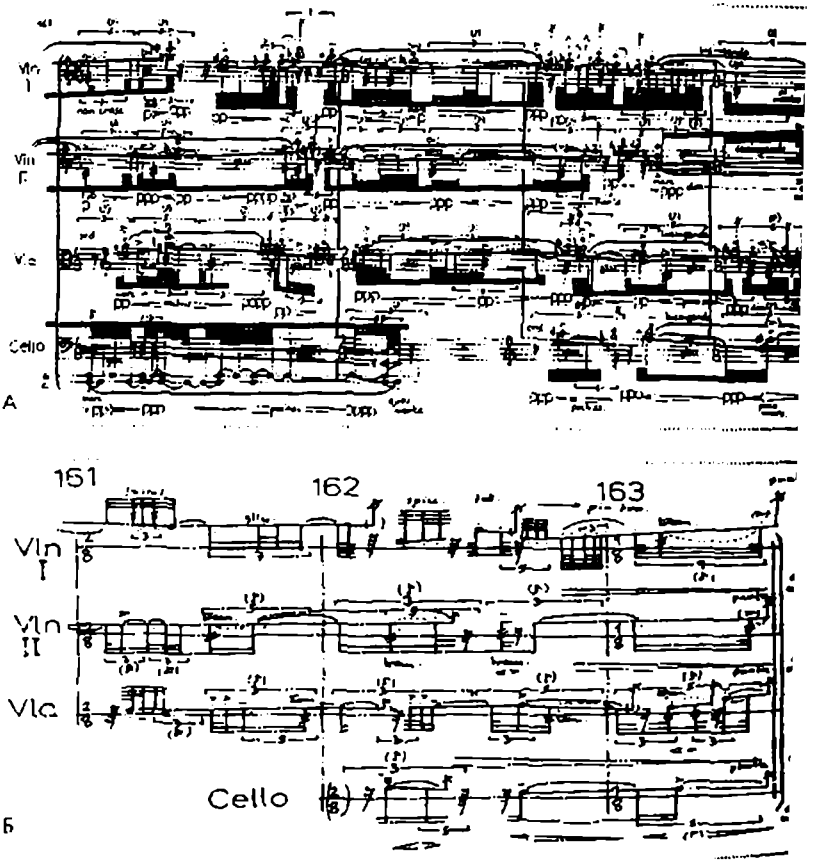
и наконец,

• *техника фазового генерирования* — постепенных преобразований различных параметров композиции[13].

К направлению «Новой сложности» принадлежат, конечно, не только композиторы, сознательно разделяющие творческие позиции Фернехоу, помимо уже упоминавшегося

Но даже поняв, каким образом получена та или иная последовательность, найти ее в нотах не так легко, так как в большинстве случаев она «раскидывается» между ритмами разных параметров и скрыта в суперполифонии различных пластов (*в том числе и у одноголосного инструмента*). Многоголосная же партитура в несколько раз увеличивает сложность и без того непросто устроенного параметра.

Сравним базовую ритмическую схему и окончательный музыкальный вариант в другом произведении Фернехоу — Втором струнном квартете (1982). Приводятся четыре последних такта произведения. Метр (в восьмых): 4, 2, 2, 1.



6(А-Б). Б. Фернехоу
Второй квартет
(последние такты)
А – партитура,
Б – ритмическая схема

На вышеприведенной схеме обозначены ритмические ячейки, разрабатывающиеся на протяжении всего сочинения. «Базовый ритм» изображен нотами со штилями, направленными вверх[10]. Такое разграничение двух пластов ритма можно сравнить с главным и побочным голосами (Hauptstimme — Nebenstimme).

Второй квартет, по словам Фернехоу, — произведение о тишине: «Но так как все формы тишины могут быть достигнуты только через их собственное отрицание, структурная организация этого квартета концентрируется на определении нескольких путей, сфокусированных на эту суть тишины»[11]. Один из таких путей определен в начальных 50 тактах квартета, построенных на основе числовой схемы, — звуковые события свободной длины чередуются с периодами точно высчитанной тишины (пауз). Чередование нарушается вставками материала третьего типа, сконструированного так, чтобы заменить паузы («молчащие измерения») звуковой активностью в точных временных эквивалентах[12].

Резюмируем сказанное.

Музыка на пределе возможностей — так следовало бы охарактеризовать звуковой образ «Новой сложности» — возможностей и композиторских, и исполнительских, и слушательских, которые здесь находятся в тесной взаимосвязи.

Вернемся к перечисленным в начале главы особенностям этой музыки и выделим из них наиболее специфичные:

сложнейшие ритмы с их слоями иррациональных длительностей, часто возникающих из сложной системы регулярной пульсации, которая трансформируется, к примеру, путем систематического смещения отдельных импульсов;

постоянная *микрохроматическая интонационность*;

использование особых типов музыкального письма, основанных на характеристических *комбинациях тембра и жеста* (действия, голоса исполнителя); эти комбинации, обладающие способностью к своеобразным трансформациям, уподобляются темам и мотивам, артикулирующим форму;

форма использует контрастные или изначально противоречащие друг другу элементы (два или более) — согласно авторской терминологии — «сюжет» и «субсюжет», которые соединяются в процессе взаимной трансформации или разрушения;

и наконец,

техника фазового генерирования — постепенных преобразований различных параметров композиции[13].

К направлению «Новой сложности» принадлежат, конечно, не только композиторы, сознательно разделяющие творческие позиции Фернехоу, — помимо уже упоминавшегося

Михаэля Финисси, это также более молодые англичане Джеймс Диллон и Ричард Баррет. Очевидно, что поиски новых путей развития композиторской техники, структуралистский подход к сочинению, доведение процесса композиции до предельного качества производности, раздвижение звуковых границ и вширь, и вглубь — все это характеризует не только творчество композиторов «Новой сложности». Этому направлению близки творческие позиции и эстетика Хельмута Лахенмана, композиторов французской спектральной школы. Технике предельной производности родственна идея суперформулы Штокхаузена (см. в Главе 10 раздел 5.3). Таким образом, появившись как сознательное противопоставление ретротенденциям, упрощению и минимализму, «Новая сложность» фактически стала критерием новых структуралистских концепций композиторского творчества.

1 Тема эта в музыкознании разработана мало. Из немногочисленных зарубежных публикаций выделим две: *Bons J.* Complexity. Amsterdam, 1989; Aspects of Complexity in Recent British Music. Contemporary Music Review. Vol. 13. Part 1. Amsterdam, 1995.

2 *Ferneyhough B.* Collected Writings. Amsterdam, 1995.

3 Авторский английский эквивалент — «Dungeons of Invention».

4 Цит. по: *Toop R.* On Superscriptio: An Interview with Brian Ferneyhough, and an Analysis // Aspects of Complexity in Recent British Music <...>. P. 3.

5 Глагол «click» (щелкнуть, защелкнуть), применяемый Фернехоу, следует понимать как компьютерный термин в значении «щелкнуть мышью».

6 Цит. по: *Toop R.* On Superscriptio. P. 7.

7 Цифры 3 и 5 справа от длительностей означают, соответственно, триоль и квинтоль.

8 Например, квинтоль восьмыми занимает пространство двухчетвертного такта. Соответственно, одна квинтольная восьмая занимает на оси времени $^2/_4$, деленное на 5 (количество восьмых), то есть $^2/_{20}$ = при сокращении $^1/_{10}$ (см. вторую ячейку схемы 1). Или: триольная четверть занимает треть такта $^2/_4$, отсюда — $^2/_4 : 3 = {}^2/_{12}$ (см. последнюю ячейку схемы 1), и т. д.

9 Схема выполнена на основе авторских эскизов Б. Фернехоу из Архива Пауля Захера (Базель).

10 В оригинальном эскизе он выделен красным цветом.

11 *Ferneyhough B.* Collected Writings. P. 117.

12 Этот процесс показан в статье: *Ценова В.* Структурный феномен Новой музыки: техники композиции // Sator tenet opera rotas. Юрий Николаевич Холопов и его научная школа. К 70-летию со дня рождения: Науч. труды МГК. М., 2003.

13 Техника генерирования, выполняемая Фернехоу в 70 — 80-е годы вручную, с конца 80-х была поручена компьютеру. Используемые композитором особые программы позволяют ему делать расчеты множества типов трансформаций согласно заданным правилам. Например, в пьесе «Trittico per Gertrude Stein» для контрабаса соло (1989) программа *Random Funnel* производит разного рода числовые последовательности по «закону случайности».

Глава XVII
Электроакустическая музыка

1. Немного истории

Электронная музыка — одно из наиболее радикальных открытий мировой музыкальной истории. Она ведет свое начало фактически с середины XX столетия. Но, естественно, новые идеи развития музыкального мышления имели множество предпосылок в первой половине века, особенно в его начале, когда поиски новой концепции искусства, в том числе и музыки, были наиболее интенсивными. По словам Ю. Холопова, исторически почва для возникновения электронной музыки была подготовлена развитием сонорной трактовки звукового материала и возможностями современной техники[1].

Краткий исторический экскурс позволит более ясно представить себе этот процесс.

В 1907 году Ферруччо Бузони, выдающийся итальянский пианист и композитор, публикует «Эскиз новой эстетики музыкального искусства», где, в частности, обсуждаются вопросы использования в будущей музыке новых источников звука.

Глава русского футуризма Николай Иванович Кульбин в своей брошюре 1909 года «Свободная музыка. Применение новой теории художественного творчества к музыке» пишет: «Музыка природы: свет, гром, шум ветра, плеск воды, пение птиц, — свободна в выборе звуков <...>. Художник <...> не ограничен тонами и полутонами. Он пользуется и четвертями тонов, и осьмыми, и музыкой со свободным выбором звуков»[2].

В 1913 году итальянский художник-футурист Луиджи Руссоло публикует (совместно с композитором Ф. Прателлой) программный Манифест музыкального футуризма — «Искусство шумов»[3]. Руссоло создает специальные шумовые инструменты под названием *интонарумори* (intonarumori, от итал. intonare — интонировать, rumori — шумы), которые использовались и им самим (в частности, в прозвучавших в 1914 году Четырех пьесах[4]), и другими итальянскими композиторами-футуристами.

В 1919–1920 годах русский физик Лев Сергеевич Термен изобретает первый в мире электронный музыкальный инструмент, обладающий возможностью управления звуком с помощью движения рук в пространстве перед специальной антенной. Инструмент получил название по имени своего создателя – *терменвокс*.

В 20-е и 30-е годы идеи нового «освобожденного звука», существующего в новых пространственно-временных отношениях, получили яркое художественное воплощение в целом ряде музыкальных произведений, поражающих новизной эстетики и музыкального языка. Среди них: балет Эрика Сати «Парад» (1917), созданный в содружестве с Жаном Кокто и Пабло Пикассо (с разнообразным использованием шумов, в частности, звучаний пишущей машинки и автомобильной сирены), «Механический балет» Джорджа Антейла для ансамбля роялей и шумовых инструментов (1926), «Завод» Александра Мосолова (1926), Вторая симфония Дмитрия Шостаковича (1927), первый раздел которой изображает шум приближающейся толпы, знаменитая «Ионизация» Эдгара Вареза для ударных инструментов (1931).

Изобретение звукового кино в конце 20-х годов XX столетия также привело к появлению новых музыкальных технологий. В 1929 году композитор Арсений Авраамов, конструктор Евгений Шолпо и режиссер-аниматор Михаил Цехановский в процессе работы над первым советским звуковым фильмом пришли к *идее техники рисованного звука* непосредственно на звуковой дорожке кинопленки.

В 30-е годы в СССР было создано несколько лабораторий, занимавшихся проблемами «искусственного звука». В лаборатории «Синтонфильм» Борис Янковский проводил исследования в области анализа спектров звуков, основанные на принципах, к которым музыкальная практика вернулась только в середине 80-х годов в результате быстрого развития компьютерных технологий и которые сегодня мы назвали бы техникой *спектральных мутаций* (см. далее раздел 6.4).

Работа Янковского в значительной мере подтолкнула конструктора Евгения Александровича Мурзина к созданию синтезатора АНС[5], одного из первых и самых совершенных синтезаторов середины XX века. Идея этого инструмента возникла у Мурзина еще в конце 30-х годов. На его создание ушло около 15 лет (первая модель появилась в 1957 году)[6]. АНС позволил работать на спектральном уровне в шкале 72-ступенной темперации, рисуя звук в реальном масштабе времени.

Параллельно технику рисованного звука разрабатывал в Германии кинорежиссер «абстрактного кино» Вальтер Руттман,

а чуть позже один из создателей «визуальной музыки» Оскар Фишингер. В. Руттман еще в 1930 году создает так называемое кино для ушей, получившее свое второе рождение в середине 90-х годов, а его этюд «Weekend», основанный исключительно на голосах людей и животных, естественных и индустриальных шумах, стал в какой-то степени прообразом идей, сформировавшихся лишь к концу 40-х и началу 50-х годов, когда были определены основные понятия, связанные с принципиально новыми возможностями развития музыкального творчества.

О музыкальных явлениях, получивших свое рождение в эти годы, речь далее. А здесь перечислим в виде хронологической таблицы некоторые *музыкальные инструменты* (с конца XIX и до 40-х годов XX столетия), изобретение которых было направлено на развитие музыкальной технологии.

Инструменты	Страна (изобретатель)	Год
Музыкальный телеграф	США	1876
Поющая дуга	Великобритания	1899
Телгармониум	США (Тадеуш Кахилл)	1895–1900
Интонарумори	Италия (Луиджи Руссоло)	1913
Оптофоническое фортепиано	СССР (Владимир Россине)	1916
Терменвокс	СССР (Лев Термен)	1917
Электронная гармоника	СССР (Сергей Ржевкин)	1924
Сонар	СССР (Николай Ананьев)	1926
Волны Мартено	Франция (Морис Мартено)	1928
Траутониум	Германия (Фридрих Траутвайн)	1928
Радиоэлектрическое фортепиано	Франция (Арман Живеле)	1929
Звучащий крест (croix sonore)	Франция – Россия (Николай Обухов)	1929
Ритмикон	США (Генри Кауэлл, Лев Термен)	1930
Виолончель Термена	США (Лев Термен)	1930
Эховодин	СССР (Андрей Володин, Константин Ковальский)	1931
Вивиофон	СССР (Евгений Шолпо)	1932
Эмиритон	СССР (Андрей Римский-Корсаков, Александр Иванов)	1932
Ритмовой орган	Франция (Арман Живеле)	1933
Орган Хаммонда (основан на технических принципах Тельгармониума)	США (Лоренс Хаммонд)	1928–1935

Приведенный выше список, конечно, не полон[8]. Но нам важно подчеркнуть главное: в одно и то же время происходили интенсивные поиски новых источников звука. Такие

объединенные действия композиторов и инженеров разных стран привели в конечном счете к качественному скачку в области музыкального творчества. К концу 40-х годов музыкальный мир вплотную подошел к принятию принципиально новых концепций, связанных в первую очередь с художественным освоением предельно расширившегося звукового пространства. И важное место в этом историческом контексте принадлежит понятиям *конкретной* и *электронной* музыки.

2. Конкретная музыка (Musique Concrète)

Основателем, пропагандистом и теоретиком *конкретной музыки* был инженер-акустик и композитор Пьер Шеффе́р.

В 1942 году Шеффер создает при Французском радио Studio d'Essay[9], предназначенную, в частности, для проведения звуковых экспериментов, а в 1948-м записывает и исполняет три пьесы: «Этюд с турникетом» для ксилофона, колоколов, колокольчиков и двух детских игрушечных машин, «Этюд с кастрюлями» и «Этюд с железными дорогами», где использовались звуки, записанные на парижских вокзалах (идущий локомотив, перестук колес, вой сирен и т. п.). Первое исполнение этюдов прошло под общим названием «Концерт шумов» (Concert de bruits). С этого времени и ведет свое начало *конкретная музыка*. Стремясь усилить ее собственно музыкальную сторону, Шеффер обратился к традиционным инструментам. Он написал два фортепианных этюда и «Вариации на мексиканскую флейту», в которых простая флейтовая мелодия обрабатывалась с помощью изменений скорости записи, а также некоторые другие сочинения подобного рода.

Представляя новое направление музыкальной композиции, Шеффер говорил: «Способ сочинения с помощью материала, взятого из коллекции экспериментальных звуков, я называю Musique Concrète, чтобы подчеркнуть, что отныне мы более не зависим от взятых заранее звуковых абстракций, но используем фрагменты звуков, существующих в своей конкретности, рассматриваемых нами как звуковые объекты»[10]. По определению Шеффера, *конкретной* называется музыка, основанная на «конкретном» использовании *фиксированных* звуков вместо нотации. Эта музыка существует во всей конкретности, как слышимая субстанция, зафиксированная на тех или иных носителях записи. Для образования звуковых формаций используются и музыкальные инструменты, и электронное обо-

рудование, и звуки окружающего нас мира. Материалом композиции служит записанный звук, отделенный тем самым от своего источника и естественного контекста. *Фиксированные звуки* — название, предложенное взамен выражению *записанные звуки*, подчеркивавшему существование «звучащей реальности» еще до записи. Другими словами, важнейшим элементом в природе конкретной музыки оказывается *любой звук, рассмотренный без всякой нотации, а только в совокупности своих свойств*[11].

В 1952 году Шеффер опубликовал свое «Исследование конкретной музыки»[12], в котором ввел и разработал ряд принципиальных понятий, а в 1963 году был закончен его главный теоретический труд — «Трактат о музыкальных объектах»[13].

Согласно Шефферу, объекты разделяются на звуковой и музыкальный. *Звуковой объект* (Objet sonore) — понятие, введенное им для определения произвольной звуковой структурной единицы конкретной музыки. Описание звуковых объектов предполагает критерии восприятия, независящие от «смысла» звука и его источника. *Музыкальный объект* (Objet musical), в свою очередь, — это звуковой объект, существующий и определяемый в соответствии с его функцией внутри определенного музыкального контекста.

Результатом композиции является, как правило, фонограмма. Исполнение конкретной музыки, соответственно, сводится к публичному проигрыванию этой фонограммы. Данный тип сочинений обычно определяют как *музыка для пленки* (Tape Music). Этот термин используют даже сейчас, несмотря на то, что пленка давно уступила место более современным, цифровым носителям записи. Одной из важнейших особенностей исполнения «музыки для пленки» является отсутствие самих источников звукового материала композиции (см. далее раздел 6). Для определения ситуации абстрактного слушания Шеффер ввел термин *Écoute réduite — редуцированное слушание*, при котором все внимание направлено на оценку формы и внутренних качеств звуков, а не на источники и причины их возникновения.

Часто «музыку для пленки» исполняет сам автор. Роль исполнителя заключается в управлении пространственным распределением и движением звукового материала композиции обычно посредством микшерского пульта. В ситуации концерта пространственное распределение звука целиком зависит от акустики конкретного зала и специфики звукоусиления — факторов, которые трудно учесть в процессе студийной работы.

В начале опытов Шеффера парижская студия располагала только аппаратурой для грамзаписи, несколькими мик-

рофонами, усилителями и репродукторами. Особая техника записи на грампластинку с замкнутой дорожкой, позволяющей повторять звук множество раз (так называемая техника sillon ferme), дала Шефферу возможность воспроизводить и обрабатывать записанный звук в течение любого количества времени. Первые магнитофоны появились в парижской студии только в 1951 году. Новыми техническими средствами записывались и по мере возможности преобразовывались разные звуки, прежде всего удары по доске, металлическому пруту, колоколам, трубкам, пластинкам и т. д. Обработка происходила за счет изменения скорости вращения диска или перемещения пленки, ракоходного воспроизведения, расширения границ громкости и звуковых частот[14].

Фактически в 1951 году, как пишет Ц. Когоутек, закончился «первый, ограниченный возможностями технического оборудования этап развития конкретной музыки»[15], который сами его создатели называли экспериментальным. В связи с необходимостью детального изучения новых технических возможностей в этом же году была создана специальная исследовательская группа — Groupe de Recherches de Musique Concrète. Можно сказать, что с этого времени конкретная музыка получила официальный статус.

В 1958 году парижская студия Шеффера была переименована в GRM — Groupe de Recherches Musicales (Группа музыкальных исследований). С 1966 по 1997 год ее возглавлял Франсуа Бэль — ученик Мессиана и Штокхаузена, композитор, создавший новую концепцию пространственной организации электронных звучаний «акусмониум» (см. далее раздел 6)[16]. В GRM в разное время работали многие выдающиеся композиторы — Оливье Мессиан, Карлхайнц Штокхаузен, Пьер Анри, Янис Ксенакис, Лючано Берио, Пьер Булез, Бруно Мадерна, Дариус Мийо, Эдгар Варез, Люк Феррари.

3. Электронная музыка (Elektronische Musik)

В соответствии с первоначальной концепцией главный принцип электронной музыки состоял в создании звуков исключительно средствами электричества, в техническом их преобразовании, в нахождении новых форм выражения и, наконец, в механической ее реализации, при которой отсутствует исполнитель. Целью создателей электронной музыки было не ограничиваться только имитацией традиционного звукового мира

и не подменять звучания оркестровых инструментов средствами электроники, а открывать неведомые прежде звуковые пути.

Для систематической работы в этом направлении в 1951–1952 годах была создана новая исследовательская лаборатория — Кёльнская студия электронной музыки (Kölner Funkhaus Studio für elektronische Musik) при радиостанции WDR (Westdeutscher Rundfunk), на которой в разное время работали Пьер Булез, Анри Пуссёр, Лючано Берио, Маурисио Кагель, Дьёрдь Лигети, Янис Ксенакис. Карлхайнц Штокхаузен начал свою работу в WDR в 1953 году, с 1963 по 1977 год он был директором электронной студии, деятельность которой многие годы была связана с его именем.

Термин «электронная музыка» применим сейчас ко многим различным музыкальным стилям, так или иначе использующим электронные инструменты, то есть указывает в первую очередь на технологию и не устанавливает стилистических или жанровых ограничений (сюда относятся и некоторые попстили). Она включает в себя *всю музыку*, создаваемую электронными средствами, будь то компьютер, синтезатор или любое другое специальное электронное оборудование. Мы пользуемся этим термином в том же значении, что и, к примеру, термином «оркестровая музыка». При этом, если хотя бы частично музыка исполняется на сцене с использованием тех или иных электронных музыкальных инструментов в реальном масштабе времени, мы можем говорить о так называемой Live electronic (буквально — «живая» электронная музыка).

4. Компьютерная музыка

В конце 50-х годов в области музыкальной композиции рождается новое направление — *компьютерная музыка*[17]. Концептуально имея много общего с классической электронной музыкой, компьютерная музыка опиралась в первую очередь на активно развивавшуюся в то время *теорию информации*.

В настоящее время термин *компьютерная музыка* имеет два различных значения. С одной стороны, это примерно то же, что и *электронная музыка*, только с опорой на компьютерную технику. С другой стороны, этот термин чаще всего указывает на использование в процессе музыкальной композиции формальных алгоритмов (то есть строго определенной последовательности действий, приводящей к искомому результату). Такую музыку иногда называют *алгоритмической*. Для одно-

значной записи *алгоритмов* используются формализованные *алгоритмические языки*, состоящие из соответствующего алфавита (набора символов), синтаксических правил и семантических определений. На их основе строятся *языки программирования*, в том числе и музыкальные (C-Sound, SuperCollider, MAX/MSP и т. п.)[18].

Направление, именуемое *стохастика* (появившееся, вообще говоря, до внедрения компьютеров в музыку), — частный случай алгоритмической музыки, хотя в историческом контексте оно, безусловно, заслуживает отдельного упоминания.

В программах, созданных американским композитором Леджареном Хиллером и другими пионерами *алгоритмической композиции*, используются два полярных подхода, основанных на применении *детерминированных* либо *стохастических* (вероятностных) процедур.

Детерминированные процедуры генерируют музыкальные события (например, ноты), выполняя фиксированные композиционные задачи, не связанные со случайным выбором. Их исходными данными могут быть набор звуковысот, музыкальная фраза, некоторые правила или ограничения, которым должна удовлетворять процедура. *Стохастические процедуры* вводят в процесс принятия решения случайный выбор. Они генерируют музыкальные события согласно *таблицам вероятности*, которые устанавливают *вероятность* их появления.

Часто, однако, невозможно установить на слух, является ли данный фрагмент музыки результатом стохастического или детерминированного процесса. Следовательно, выбор алгоритма — вопрос композиторской философии и вкуса. В одной системе могут быть смешаны разные типы алгоритмов, применяемых к различным параметрам композиционного процесса.

С точки зрения творчества полностью автоматизированные программы композиции ничего не дают композитору, если он не программист. Его действия сводятся к вводу небольшого количества исходных данных перед запуском программы, жестко фиксирующей композиторскую стратегию, и к последующему «сбору урожая» нот.

Одним из способов обойти фиксированную стратегию может быть возможность воздействия на логику программы. В этом случае композитор становится программистом и берет на себя полную ответственность за результат. Другим способом может быть возможность отбора результатов действия программы. Придать композиции гибкость в некоторых случаях позволяет введение принципа *интерактивности* (взаимодействия) в работу системы, в результате которого мы получаем

доступ к различным слоям композиционной структуры в процессе исполнения в *реальном масштабе времени*.

Интерактивная музыка — один из важных отделов компьютерной алгоритмической музыки. В начале 90-х годов термин обрел устойчивый смысл и предполагает непременное присутствие компьютера как посредника. И хотя некоторые элементы в цепи обработки данных или реакции на исполнительские жесты могут быть предварительно записаны, фактический результат сильно зависит от исполнителей, а также состояния концертного зала и реакции публики. В этом отношении интерактивные композиции можно классифицировать как алеаторические.

В 1956 году Л. Хиллер создал первую композицию с участием компьютера — «Illiac Suite» для струнного квартета (программное обеспечение Л. Айзексона). Для этой пьесы на компьютере Univac университета Иллинойса (отсюда название «Illiac») были генерированы последовательности высот, длительностей и других музыкальных параметров. Результаты распечатали в виде буквенно-цифровых кодов, которые затем вручную перевели в нотный текст и записали в виде партитуры для струнного квартета. Хиллер и Айзексон использовали случайные процессы, но с некоторыми ограничениями для контроля над ними, а именно так называемый метод генерации и проверки: любой случайный результат, если он не соответствовал одному из его установленных правил, отбрасывался. Так, мелодическое и гармоническое содержание I части контролировалось согласно правилам контрапункта строгого стиля (по Фуксу). Они определяли соотношение каждого случайного значения с нормами мелодической линии и консонантной гармонии в фуксовском контрапункте первого разряда.

Среди более поздних произведений Хиллера — «Компьютерная кантата» (1963) для сопрано, смешанного состава инструментов и магнитофонной ленты, написанная совместно с Р. А. Бейкером[19].

Метод композиции Хиллера был основан на принципе отбора. Генерировалось большое количество случайных чисел, каждое из которых, после проверки на соответствие определенным критериям, принималось или отвергалось. Числа, представляющие звуковысоты, например, не могли производить интервалы тритона, мелодия должна была начинаться и заканчиваться на звуке c^1, и диапазон мелодии от самого низкого до самого высокого звука не мог превышать одну октаву. Принятое число помещалось в список нот, который, в конечном счете, распечатывали и преобразовывали вручную в му-

зыкальную партитуру, предполагавшую последующее исполнение на акустических музыкальных инструментах.

Контроль над случайностью Хиллеру обеспечивала теория информации, служащая теоретическим фундаментом современной *кибернетики* (греч. «искусство управления») — науки, изучающей структурные и функциональные закономерности организации и управления живыми и неживыми, действительными и возможными динамическими системами (машинами, живыми организмами, обществом). В соответствии с теорией информации можно установить связь между информационным содержанием последовательности символов (слов или музыкальных звуков) и полным числом различных символов, которые, по теории вероятности, могут появиться в последовательности. По мнению основателя кибернетики американского математика Норберта Винера, «сообщения сами являются формой и повторяющимся элементом организации, <...> чем вероятнее сообщение, тем меньше информации оно несет. Клише, например, дают меньше света, чем великие поэмы»[20].

5. Стохастическая музыка

Стохастическая музыка исходит из техники, при которой те или иные элементы композиции определяются согласно *теории вероятности* и *больших чисел* — и в этом смысле случайны, тогда как общие формальные данные детерминированы.

Одним из ключевых понятий в области стохастической алгоритмической композиции является *хаос* — согласно греческой мифологии, беспредельная изначальная масса, из которой образовалось впоследствии все сущее. По Хиллеру, «создание музыкального произведения — это процесс упорядочения, в котором определенные музыкальные элементы подбираются и приводятся в порядок из бесконечного многообразия возможностей, то есть из хаоса»[21].

Термин *стохастическая музыка* принадлежит Янису Ксенакису (1956), который впервые применил к музыкальной организации законы теории вероятностей и больших чисел. Для этого была создана специальная программа SMP — Stochastic Music Programm.

В композиции Ксенакиса 1957 года «Achorripsis» («Брошенное эхо») для 21 инструмента события, связанные с проявлением тех или иных музыкальных элементов — тембра, высоты, громкости, длительности, были выстроены по всей композиции в соответствии с *распределением Пуассона*[22]. Кс-

накис писал: «Законы исчисления вероятностей вошли в композицию вследствие музыкальной потребности. Но другие пути также ведут к стохастическому перекрестку. Начнем с природных явлений, таких, как падение града или дождя на твердые поверхности, или, скажем, пение цикад летом в поле. Взятые в целом, они состоят из тысяч отдельных звуков, масса которых создает, на уровне целого, новое звуковое явление. И это целостное явление гибко, оно образует пластичное изменение во времени, которое также подчиняется алеаторическим, стохастическим законам»[23].

Для Ксенакиса «исчисление вероятностей» стало инструментом управления музыкальными событиями. Среди его стохастических произведений: ST/10 для 10 музыкантов (1962), ST/48 для 48 музыкантов (1962), «Morsima-Amorsima» для фортепиано, скрипки, виолончели и контрабаса (1962).

Ксенакису принадлежит множество теоретических работ, часть которых издана в виде книги под названием «Формализованная музыка. Новые принципы формализации музыкальной композиции»[24]. В ней изложены основы математического метода сочинения и стохастической композиции. Книга включает следующие главы:

1. Свободная стохастическая музыка (создание музыкального произведения, исходя из теории вероятностей).

2. Марковская стохастическая музыка (метод сочинения музыки на основе «цепей Маркова», то есть таких вероятностных процессов, в которых каждое данное состояние зависит только от предыдущего и не зависит от более ранних).

3. Музыкальная стратегия (применение в процессе композиции теории игр).

4. Свободная стохастическая музыка с применением ЭВМ.

5. Символическая музыка (использование для композиции аппарата математической логики).

6. Электроакустическая музыка. Акусматика

Термин *электроакустическая музыка* возник в 60-е годы и фактически объединил три понятия: конкретная, электронная и компьютерная музыка[25]. И хотя в словосочетании «электроакустическая музыка» делается попытка описать сущность явления, под этим названием объединяются разные жанры, никак стилистически и эстетически не ограниченные (вплоть до массовых).

Необходимость сузить эту необъятную область и конкретизировать понятие привела к появлению нового термина — *Акусматика* (*Musique Acousmatique*). Его предложил в 1973 году Франсуа Бэль (о котором шла речь в связи с GRM) для характеристики музыки, созданной в студии и затем перенесенной в концертный зал. В основе названия лежит слово «acousma», которое в эпоху пифагорейцев (VI век до н. э.) применялось по отношению к ученикам Пифагора, обычно слушавшим учителя через скрывавший его занавес[26].

Термин *акусматика* используется в большинстве случаев по отношению к жанру *Tape Music*, в своей первоначальной форме предполагавшему отсутствие собственно акустических источников звука и опиравшемуся на принцип «редуцированного слушания», то есть *Musique Acousmatique* предполагает акустический процесс сам по себе.

Сам Бэль с конца 60-х годов сочинял исключительно акусматическую музыку. Наиболее экспериментальное его сочинение — «L'expérience acoustique» («Акустический опыт», 1970–1972) — представляет собой многочасовое художественное исследование звука. В 1992 году Бэль основал Акусматéку (Acousmathèque), включавшую в себя более 2000 произведений, созданных после 1948 года. После ухода из GRM в 1997 году он основал свою собственную аудио-цифровую и мультифонную студию (Studio Magison) и полностью посвятил себя композиции и теоретическим исследованиям[27].

Акусматическая музыка имеет существенные отличия от других форм музыки, что, безусловно, создает новые аналитические проблемы, некоторые из них и будут далее рассмотрены.

Материал, волновое и спектральное представления звука, разложение и синтез звука

Акусматика, так же как и *спектральная музыка*, обращается за помощью к некоторым акустическим и психоакустическим данным не только для оправдания решений, принятых опытным путем, но и для получения средств формализации музыкальных процессов.

Часть важных музыкальных свойств (например, диссонантность) может быть заложена непосредственно в самом материале, требуя знания его акустической природы, его трансформаций в процессе восприятия, что, в свою очередь, приводит к необходимости изучения таких дисциплин, как *акустика* (на-

ука о физической природе звука) и *психоакустика* (наука о природе восприятия звука).

Звук — это механические колебания в упругих средах и телах, жидких, твердых и газообразных. Частоты колебаний слышимого звука лежат в диапазоне 20–20000 гц. В обыденной акустической ситуации те или иные объекты (мембраны, деки, струны и т. п.), совершая механические колебания в воздушной среде, создают области повышенного и пониженного давления, что приводит к формированию распространяющихся в пространстве звуковых волн. Измеряя с помощью приборов (например, микрофона) временну́ю зависимость изменения давления в определенной точке пространства, можно построить график, иллюстрирующий колебательный процесс — так называемое *волновое представление звука* (см. далее рис. 1). Тем же способом осуществляется запись звука на различные носители — магнитные, оптические, цифровые.

Из математики известно, что любое сложное колебание можно представить в виде суммы простейших *синусоидальных* колебаний[28], имеющих строго определенные частоты, амплитуды и фазы (временно́й сдвиг начала колебаний). Эти простейшие колебания называются *собственными частотами*.

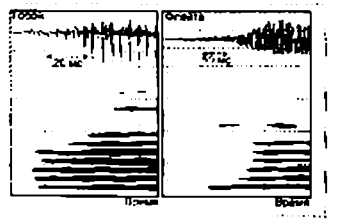
Обертон — это любая собственная частота выше первой (*основной тон*). Те обертоны, часто́ты которых относятся к частоте основного тона как целые числа, называются *гармониками*, причем основной тон считается *первой гармоникой*. Если звук содержит в своем спектре только гармоники, то их сумма является периодическим процессом и звук дает четкое ощущение высоты. При этом субъективно ощущаемая высота звука соответствует наименьшему общему кратному частот гармоник.

Совокупность обертонов, составляющих сложный звук, называется *спектром* этого звука. Развернутый во времени график с изображением спектра звука называется *спектральным представлением звука*, или *сонограммой*. Другими словами, сонограмма — это диаграмма распределения спектральной энергии акустического источника в координатах частоты и времени. При этом по вертикали откладываются часто́ты обертонов, по горизонтали — время, а цвет (чаще всего оттенок серого) указывает на интенсивность обертонов. На рис. 1 показаны волновые (сверху) и спектральные (снизу) представления начала звуков гобоя и флейты.

Разложение сложного звука на простейшие составляющие называется *спектральным анализом*. Он осуществляется с помощью математического *преобразования Фурье*, выполня-

емого компьютером и оперирующего цифровым сигналом — «дискретное преобразование Фурье» (Discrete Fourier Transform – DFT). Его наиболее часто использующийся вариант — «быстрое преобразование Фурье» (Fast Fourier Transform – FFT).

Рис. 1



Очевидно, что возможна обратная операция — синтез сложного звука из простейших синусоидальных тонов, частоты, амплитуды и фазы которых изменяются во времени по строго определенным законам. Такой тип синтеза называют *аддитивным* (от лат. additio), он основан на принципе сложения. В наиболее совершенной форме аддитивный синтез применял в своих произведениях французский композитор, один из пионеров компьютерной музыки Жан-Клод Риссе[29].

Используется также и обратный метод: из сложного спектра с помощью специальных *фильтров* удаляют часть спектральных компонентов, формируя желаемый тембр. Этот метод называют *субтрактивным синтезом* (от лат. subtractio), он основан на принципе вычитания.

6.2 Некоторые проблемы музыкального восприятия

Органы слуха выполняют двойное кодирование звука — спектральное и временно́е — таким способом, что все реплики в обоих видах представления могут быть доступны одновременно и сенсорному восприятию, посланному мозгу. Механизм кодирования приводит к возникновению некоторых парадоксов и двусмысленностей. Как пишет Е. Назайкинский, «с одной стороны, звук — это объективное физическое явление, колебательный процесс, порождающий в упругой среде быстро распространяющиеся волны. С другой же — субъективное психологическое: нечто воспринятое слухом и отразившееся в сознании в виде особого психического образа»[30].

Отдельный звук имеет пять основных свойств — громкость, тембр, высоту, продолжительность и пространственную локализацию. При этом громкость можно соотнести с амплитудой колебаний, тембр — с формой волны, высоту — с частотой колебаний. Самым сложным и наиболее субъективно ощущаемым параметром является тембр.

В физическом мире частота, время и интенсивность считаются непрерывными измерениями, образующими своего рода континуум. Традиционная музыка строится на дискретных шкалах высоты и длительности. Очевидно при этом, что между любыми ступенями шкалы возможен непрерывный и, следовательно, бесконечный мир, требующий изучения и организации.

Задумаемся над вопросом: каковы различия между спектром отдельного звука, определяющим тембр, и спектром аккорда, рассматриваемого как элемент гармонии? «Ухо приучается слышать сквозь определенную призму; его можно растревожить, привести в замешательство или даже повредить, предлагая ему объекты, среди которых оно не способно ориентироваться по привычным координатам. Действительно, переходя от анализа аккорда, сыгранного на фортепиано, к анализу мультифонического звука [расщепленного или нетемперированного], сыгранного на духовом инструменте или воспроизведенного каким-либо ударным инструментом, вы испытываете трудности адаптации из-за самой природы предлагаемых вам объектов»[31].

Слуховой образ может быть определен как психологическое представление звуковой сущности, демонстрирующей некоторую *когерентность* в своем акустическом поведении. Мы структурируем акустический мир в терминах когерентных звуковых объектов, которые можем обнаружить, выделить, локализовать и идентифицировать. *Когерентность* в данном случае — это согласованное протекание во времени нескольких колебательных или волновых процессов, когда разность фаз этих процессов остается постоянной во времени или меняется по строго определенному закону.

Согласно так называемой гештальт-психологии (от нем. Geschtalt — образ), для разделения и распознавания различной звуковой информации, приходящей к слуховой системе от разных источников в одно и то же время (игра оркестра, разговор многих собеседников и др.), слуховая система (как и зрительная) использует некоторые общие принципы. Среди них: *сегрегация* — разделение на звуковые потоки, то есть субъективное выделение определенной группы звуковых источников (например, при музыкальной полифонии слух может отслеживать развитие мелодии у отдельных инструментов); *подобие* — звуки, похожие по тембру, группируются вместе и приписываются одному источнику (например, звуки речи с близкой высотой основного тона и похожим тембром определяются как принадлежащие одному собеседнику); *непрерывность* — слухо-

вая система может интерполировать звук из единого потока (например, если в речевой или музыкальный поток вставить короткий отрезок шума, слуховая система может не заметить его, звуковой поток будет продолжать восприниматься как непрерывный).

Таким образом, мозг производит группировку поступившей звуковой информации на последовательную («горизонтальную»), распределяя по времени звуковые компоненты в рамках одного звукового потока, и параллельную («вертикальную»), выделяя частотные компоненты, присутствующие и изменяющиеся одновременно. Память объединяет все эти процессы в результате слушания.

Процессы, связанные с восприятием музыки, имеют непосредственное отношение к таким факторам, как внимание, культурное знание, временная организация. Происходит преобразование стимулов в потенциальные представления, которые являются не воспроизведением, но, скорее, абстракциями свойств этих стимулов. Мозг все время проводит сравнение поступившей звуковой информации с «записанными» в процессе обучения в памяти звуковыми образами. Сравнивая поступившие сочетания звуковых потоков с имеющимися образами, он или легко их идентифицирует, если они совпадают с этими образами, или, в случае неполного совпадения, приписывает им какие-то особые свойства (например, назначает виртуальную высоту тона, как в звучании колоколов).

Вертикальные и горизонтальные механизмы группировки могут находиться в сложном взаимодействии. Между «конкурирующими» звуковыми образами возможна борьба и взаимный перехват энергии, что часто приводит к изменению в процессе слухового восприятия признаков высоты, громкости, тембра и характера.

Все вышеизложенные соображения имеют прямое влияние на формирование музыкальных структур в акусматике.

Нотация

Нотация в классической музыке имеет две главные цели: 1) *предписание* для исполнителей, определяющее набор более или менее строгих правил и ограничений исполнения; 2) *описание*, позволяющее фиксировать результаты анализа музыки.

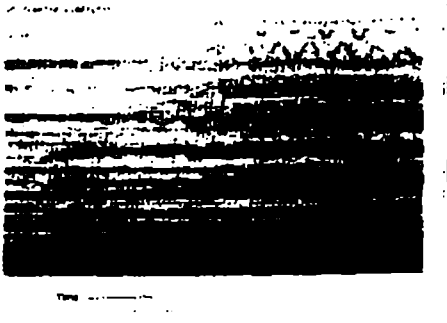
Несмотря на то что в акусматике существует множество типов партитур, среди них практически отсутствуют как предписательные, так и описательные, приближающиеся по

универсальности к партитурам традиционной нотации. В отличие от нотации традиционной инструментальной или вокальной музыки, адресованной человеку, в акусматике чаще требуются инструкции для машины. И применительно к ним пока не выработано никаких общепринятых обозначений, за исключением партитур, отвечающих за синхронизацию тех или иных аспектов живого исполнения и использующих элементы традиционной нотации. Это «пространственные» партитуры, своего рода памятка для исполнителя-звукорежиссера (часто — самого автора), управляющего пространственным распределением и движением звукового материала композиции, и партитуры, являющиеся попыткой синхронизировать традиционное инструментальное и вокальное исполнение с машинно-генерируемой или записанной заранее частью пьесы

Возникает важный с эстетической точки зрения вопрос о значении партитуры. Если партитура является операционной схемой, то она предназначена исключительно исполнителям, а не слушателям. Новым поворотом этого вопроса может быть зрительное представление звукового объекта или речи («сонограф» или «видимая речь»), то есть наглядное цветное изображение звуковой материи во всей ее полноте, непосредственно не связанное с техникой ее создания (о «слуховой партитуре» сочинения Д. Лигети см. далее раздел 8 и примеры 3–4).

К середине 80-х годов проблема зрительного представления звукового объекта или речи на основе техник спектрального анализа была решена. В результате в акусматике появились новые типы нотации, имеющие не только описательные, но предписательные функции. Примером такой партитуры может служить спектральное представление, основанное на «фотографиях спектра», или *сонограммах*. Напомним, что сонограмма представляет собой диаграмму распределения спектральной энергии акустического источника в координатах частоты и времени, соответствующих вертикали и горизонтали традиционной нотации. Пример со-

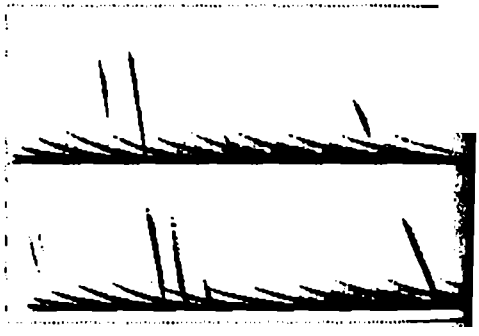
Рис. 2



нограммы (рис. 2): голос сопрано с вибрато в оркестровой фактуре (вертикаль — частота, горизонталь — время).

Тем не менее, несмотря на некоторое сходство с традиционной нотацией, следует отметить совершенно иную природу такого рода представления. На примере пьесы Ж.-К. Риссе «Fall» (II части из «Музыки для маленького мальчика», 1968, посвященной годовщине атомной бомбардировки Хиросимы) видно, что до создания сонограммы было очень трудно понять и описать все виды пространственных, временных и звуковых структурных связей (звуковые парадоксы, представляющие собой бесконечные глиссандо), ставших теперь очевидными. На рис. 3 показана стереосонограмма начала этой композиции Риссе — глиссандо вниз в низком регистре; на его фоне быстрые глиссандо сверху вниз, перемещающиеся по стереопанораме:

Рис. 3



Сонограмма в данном случае описывает спектральную структуру пьесы и способ, которым композитор достиг определенного слухового эффекта. Фактически такая партитура является предписательной: она дает всю необходимую информацию, позволяя повторно синтезировать подобный эффект.

Хотя сонограммы обеспечивают описание акусматического звука, они делают это иначе, чем партитуры в традиционной нотации. Они предполагают, что функциональный анализ звука более важен, нежели его непосредственное восприятие; партитура выступает, скорее, в роли описания того, как что-то *сделано*, но не того, как это будет *воспринято*.

Возможная альтернатива — *акусмографическая* нотация, представляющая собой сонограмму, в которую включены специальные графические символы, соответствующие характеру и временной динамике воспринимаемых на слух звуковых событий. Процесс создания акусмографической нотации: а) исходная сонограмма звукового фрагмента; б) включение в сонограмму графических символов, воспринимаемых на слух в соответствии с музыкальными фразами; в) окончательная нотация с графическими символами.

6.4 Типология, спектроморфология

Для анализа акусматической музыки необходимо определить объект анализа и решить, каким образом разделить этот объект на отдельные структурные единицы. Принимая во внимание тот факт, что в большинстве случаев акусматика является своего рода *бесписьменной* (точнее, слуховой) традицией, природа акусматической музыки может быть сохранена только в рамках наглядной описательной модели, основанной на исследовании восприятия.

Одно из направлений исследований в области восприятия стремится к решению теоретических проблем электроакустической музыки в рамках уже существующих представлений о музыкальной форме. Этот подход утверждает традиционные различия между высотой, ритмом и инструментовкой. Тембр рассматривается как параметр звука. Возможность *параметризации тембра* открывает путь к практическому использованию абстрактных музыкальных структур в традиционной практике оркестровки. Исследования в этом направлении позволяют развить аналогию между звуковысотной и тембровой артикуляцией мелодии.

В отечественном музыкознании получил распространение термин *темброинтонация* как присущий электроакустической музыке специфический вид интонации, реализующий художественную сущность средствами тембровых изменений звука: от тончайших движений гармонического спектра в музыкально-акустических параметрах высоты, длительности и громкости до свободного и плавного перехода от одного тембра к другому в пределах *тембромодуляционного пространства*.

Многомерный подход к тембру привел также к появлению концепции *движения в тембровом пространстве* как предсказуемого и структурно значимого музыкального параметра. Американский композитор Дэвид Вессел попытался доказать возможность создания на основе многомерной карты тембрового пространства перцептивно эквивалентных *векторов тембров*, позволяющих точно вычислять расстояния между тембрами, так же как в звуковысотном пространстве возможно точное вычисление расстояния между двумя звуковысотами[32].

Однако перенос такого подхода на бесконечные возможности звукового синтеза, характерные для электроакустической музыки, оказался проблематичным. Возникает вопрос, почему тембр вообще должен рассматриваться как параметр того же самого типа, что высота и ритм. Различия между этими

параметрами заложены уже в самой природе электроакустических техник композиции. Кроме того, все подобные исследования сфокусированы на звуках инструментального типа. Тембры упрощаются и сводятся к тем аспектам, которые могут быть организованы иерархически.

Пьер Шеффер, в свою очередь, классифицировал *звуковые объекты* согласно определенным *типологическим* и *морфологическим* критериям. Типологические критерии указывают на общие типы этих объектов, в то время как морфологические критерии описывают их характеристики. По существу Шеффер выделил три основных типа звуковых объектов: *непрерывный, повторяющийся* и *импульсный*.

Другая важная формулировка Шеффера касается трех *опорных планов*, посредством которых звуковые объекты описываются и классифицируются согласно их свойствам:

1) *мелодический*, или *фактурный*, *план* — развитие высоты во времени;

2) *динамический*, или *план формы* — зависимость параметров интенсивности от времени;

3) *гармонический*, или *тембровый*, *план* — взаимосвязи между всеми предшествующими параметрами в соответствии с их спектральным составом.

В каждом опорном плане заложено несколько систем классификации согласно типу мелодического, динамического и тембрового движения. Кроме того, сформулированы четыре класса критериев — материала, содержания, формы и ее изменений, которые, в свою очередь, соответствуют морфологическим характеристикам звуковых объектов.

Другие формулировки касаются классификации материала звуковых объектов, их продолжительности, природы и состава.

Все типы классификации используют такие термины, как *сегмент*, *ячейка* и *группа*. Однако именно сегментации (точнее, макросегментации) Шеффер и его последователи не уделяли достаточно внимания. При всей важности теоретических рассуждений Шеффера описательные критерии конкретной музыки слишком сильно зависят от связей с совершенно конкретными звуковыми явлениями, и в некоторых случаях им недостает обобщения.

Тщательную проверку теоретических утверждений Шеффера проделал композитор Денис Смолли в статье «Спектроморфология и процессы структурирования»[33]. Теоретическая структура спектроморфологии сводится к четырем главным разделам: *типологии спектра*, *морфологии*, *движению* и *струк-*

турирующим процессам. Каждый раздел содержит систему, включающую характерный лексикон, подходящий к описанию звуковых явлений.

В рамках своей *спектральной типологии* Смолли определяет континуум «шум — нота», разбивая его на три основных элемента: *шум*, *узел* (более сложная структура, чем единственная звуковысота) и *ноту*, которая, в свою очередь, подразделяется на *собственно ноту* (note proper), *гармонический и негармонический спектры*.

В отношении морфологических аспектов Смолли (работавший некоторое время в GRM) идет гораздо дальше Шеффера, выделяя четыре характерных типа (*атака-импульс*, *закрытая атака-затухание*, *открытая атака-затухание*, *последовательная непрерывность*) и создавая ряд моделей, полученных в результате преобразований, подобных ракоходам.

Наиболее сложная часть этой теории касается *концепции движения*. Выделяются шесть типов движения (*двунаправленное*, *однонаправленное*, *линейное*, *криволинейное*, *возвратно-поступательное* и *центрированное/циклическое*), в той или иной степени связанных между собой и подразделяемых на соответствующие подкатегории.

Смолли отмечает важность пары понятий *текстура — жест*: текстура — это ткань, строение, саморазвивающиеся характеристики звука в его непрерывности; жест — это действие, направленное от старой цели к новой, переход от одного типа активности к другому, приложение энергии, вмешательство, подвижение или завершение и прерывание. В музыкальном контексте жест определяется причинной связью. Так, говоря о звуковых преобразованиях в музыкальном контексте, мы имеем дело именно с жестом.

Одна из многих привлекательных композиционных возможностей современной электроакустической музыки — создание тембрового развития от одной основной звуковой текстуры к другой. Примером таких *тембровых трансформаций* может служить произведение английского композитора Тревора Вишарта «Red Bird» (1973–1977)[34], на протяжении которой звук захлопывающейся книги трансформируется в звук захлопывающейся двери. Эта трансформация, по замыслу автора, выражает идею потери внутренней свободы через зависимость от рационального начала. Совершенно очевидно, что связь между «книгой» и «дверью» требует какого-либо структурного элемента, общего и инвариантного для них обоих. Таким инвариантом становится «захлопывание». Необходимо также выявление свойств, определяющих вступившие в столк-

новение материалы: пачка бумаги (книга) и твердый материал (дверь). Вишарт усиливает различия между материалами, добавляя звук перелистываемых страниц в случае с книгой и дребезжание дверной ручки в случае с дверью. Между двумя разделенными событиями устанавливается изоморфная связь через общую информацию о захлопывании, несмотря на различия в самих захлопывающихся материалах. Такой уровень подобия устанавливает связь между двумя совершенно различными объектами.

Звуковые трансформации могут быть определены как *тембровые метаморфозы* (то есть от пункта «А», насколько возможно естественно, в пункт «В») в пределах одного определенного звукового события или звукового (сонорного) жеста. В последнем случае это возможно как в пределах непрерывного звукового континуума, так и посредством повторения дискретного, последовательно преобразуемого раз за разом звука. Этот ход часто называют также *спектральной мутацией*, в результате которой возможно получение новых звуковых гибридов.

Теория спектроморфологии включает в себя и формулировки, касающиеся структурных функций, формальных, функциональных цепей, структурных отношений и элементов, описывающих пространственные характеристики звукового материала. Однако тот факт, что тембр аналогичен высоте и ритму, закрепляет представление о музыкальной структуре как о самодостаточной системе. Тембр, таким образом, отделяется от своего акустического источника и становится еще одним абстрактным параметром. Происходит овеществление функционального и абстрактного за счет непосредственно воспринимаемого и внемузыкального, в результате чего учитывается изобразительное значение звука для слушателя, тембр теряет в его восприятии информацию о том, как он был создан и какие жизненные ассоциации в себе несет.

С точки зрения слуха мы не воспринимаем звуки как раздельные абстрактные сущности, соотносимые между собой лишь как тембры. Мы также не воспринимаем звуки как концепты, символы или знаки, связанные с какими-либо другими объектами, что, впрочем, не исключает возможности описания их в соответствии с их «качествами», как у Шеффера, или использования их в качестве знаков, культурно обусловленных или имеющих более непосредственную мотивацию. Тем не менее для получения информации об окружающем нас мире такие опосредованные концепции необязательны. Выразительность акусматики определяется естественной природой нашего обыденного слухового опыта.

Теперь, подводя итог рассмотрению целого ряда вопросов, связанных с историей, типологией, восприятием и анализом электроакустической музыки, систематизируем важнейшие термины, существующие в данной области музыкальной композиции.

7. Еще раз о терминологии и хронологии

Исторически первым был термин *конкретная музыка* (Musique Concrète), принадлежащий Пьеру Шефферу (1948). Само выражение «конкретная музыка» означает, что работа со звуковым материалом происходит непосредственно; композитор же, пишущий обычную инструментальную или вокальную музыку, работает со звуком абстрактно, используя символическую систему нотации, представляющую звуки, которые надо воспроизвести инструментами или голосом. В 1952 году было опубликовано «Исследование конкретной музыки» Шеффера — первая теоретическая работа в данной области, а в 1955 году появилась первая крупная композиция конкретной музыки — Симфония для одного человека П. Анри и П. Шеффера (см. далее раздел 8).

Электронная музыка (Elektronische Musik) — термин, возникший в 1951–1952 годах в Кёльне (Kölner Funkhaus Studio fur elektronische Musik) для определения музыки, основным качеством которой является исключительно синтетический звуковой материал, названный электронным в начальном своем проявлении. В большой мере этот термин связан с именем Карлхайнца Штокхаузена; его «Песнь отроков» (1956) стала первым крупным сочинением Кёльнской студии (см. далее раздел 8).

Таким образом, в начале 50-х годов во Франции и Германии параллельно существовали два термина: *конкретная музыка*, оперирующая любыми звуками, в том числе и повседневной жизни, и *электронная музыка*, звуковой материал которой образован электронным генератором, то есть синтетическим путем. По весьма образному выражению одного из представителей студии GRM — Мишеля Шиона, электронная и конкретная музыка «были хорошо знакомы, уважали друг друга и не враждовали, как могло бы показаться», но упорно подчеркивали свои различия больше, чем то, что их сближало: в обоих случаях речь в своей основе шла о работе со звуком непосредственно, различался лишь источник этого звукового материала[35].

После 1958 года, когда сам Шеффер отказался от использования термина Musique Concrète, в некоторых странах Европы, преимущественно во Франции, распространилось, вероятно не без влияния Кейджа, выражение *экспериментальная музыка*. Оно все чаще появлялось в исследованиях GRM, а к концу 60-х годов и циклы концертов GRM стали называться «Экспозициями экспериментальной музыки». Такое название подчеркивало направленность в сторону музыки, непременно содержащей дух поиска, в том числе и чисто инструментальной, и принадлежащей жанру «микст», то есть созданной для инструментов и магнитофонной ленты.

К концу 50-х годов в Париже появился термин *электроакустическая музыка*, обозначивший соединение техники и эстетики конкретного и электронного подхода к звукам. Постепенно он становится господствующим[36], хотя еще употребляется и словосочетание *электронная музыка*.

Термин *музыка для пленки* (Tape Music) означает только то, что музыка, в ее окончательной форме, записана на магнитофонную ленту. В начале 50-х годов термин ассоциировался с сочинениями некоторых американских композиторов, в первую очередь с именем Владимира Усачевского, которому к тому же принадлежит и ряд статей на эту тему[37]. Четыре композиции для магнитофона, созданные Усачевским и Отто Люэнингом в 1952 году, были представлены в Музее современного искусства в Нью-Йорке. В 1963 году в Сан-Франциско композитор Мортон Суботник создал «Центр музыки для пленки» (Tape Music Center)[38]. Термин Tape Music достаточно распространен, несмотря на то что магнитофон — давно уже не единственный способ хранения звуковой информации.

Термин *компьютерная музыка* вошел в лексикон с того времени, когда компьютер стал заметным инструментом для композитора. Первое полностью компьютерное сочинение — «Illiac Suite» для струнного квартета Леджарена Хиллера и Леонарда Изааксона (1956). В настоящее время вся электроакустическая музыка может считаться компьютерной, хотя компьютер не обязательно охватывает весь технологический процесс композиции. Термин по-прежнему широко распространен.

Термин *стохастическая музыка* принадлежит Янису Ксенакису (1956) и связан с техникой композиции, основанной на законах теории вероятностей. В 1963 году была издана книга Ксенакиса «Формализованная музыка. Новые принципы формализации музыкальной композиции», в которой описываются стохастические способы сочинения музыки.

Термин *акусматическая музыка* (Musique Acousmatique), принадлежащий Франсуа Бэлю (1973), возник в связи с острой необходимостью как-то упорядочить широчайшую область электроакустики, отделив «зерна от плевел», то есть серьезные композиции, обладающие особой концепцией звука и специфически музыкальными принципами организации, от продукции популярных жанров, просто использующих электронную аппаратуру и синтезированные тембры без особых эстетических и технических идей. Бэль, предложивший это название одновременно с представлением своей оригинальной системы «diffusion sonore», получившей название «акусмониум»[39], считал его наиболее подходящим для музыки, включающей в свое пространство звуки, произведенные и воспроизводимые электронным способом («acousmatique» подразумевает звук, который слышен, тогда как его источник не виден). Акусматика — один из наиболее распространенных терминов, употребляющихся в настоящее время в Европе.

Интерактивная музыка — ответвление компьютерной алгоритмической композиции. Принцип взаимодействия системы и композитора допускает в процессе реализации сочинения возможность воздействия на отдельные параметры и весь композиционный процесс. Термин широко используется с начала 90-х годов.

На разных исторических этапах в разных странах, активно культивировавших электронные технологии в музыке, возникали термины, означавшие в конечном счете очень близкие явления. Различные терминологические традиции определялись в большой мере композиторскими фигурами — инициаторами того или иного рода музыки (типа Шеффера или Штокхаузена), отчасти также особенностями технического обеспечения и степенью развитости музыкальной теории.

В качестве самого общего термина, вбирающего в себя фактически все вышеперечисленные, как правило, называется *электроакустическая музыка*. Именно он фигурирует в подавляющем большинстве специальных изданий и энциклопедических статьях, несмотря на то что определяет лишь технологию, использованную при создании музыки, и не характеризует предельно расширившееся при этом звуковое пространство, а также новые *художественные* идиомы, открывшиеся с этой технологией (недоступные обычным акустическим инструментам или голосу)[40]. В электроакустике в самом общем плане обычно выделяют два направления — «живое» (Live electronic) и «неживое» (Tape Music). Такая терминологическая позиция в наи-

большей степени присуща англоязычным странам (в первую очередь США).

В Европе, и главным образом во Франции, занимающей одно из первых мест в сфере разработки и внедрения новых художественных и технологических концепций (IRCAM, GRM), во многом следующих направлению первооткрывателя П. Шеффера и его последователя Фр. Бэля, в качестве основного выдвигается термин *акусматика*[41]. Характеризуя особый вид композиции, направленной на воплощение разнообразнейших музыкальных идей электронного звучания, акусматика (как в «чистом» виде, так и в микстовом варианте, то есть с «живыми» инструментами) представлена сегодня термином, в наибольшей степени отражающим специфику этого рода музыкального творчества.

8. Примеры электронной музыки (обзор)

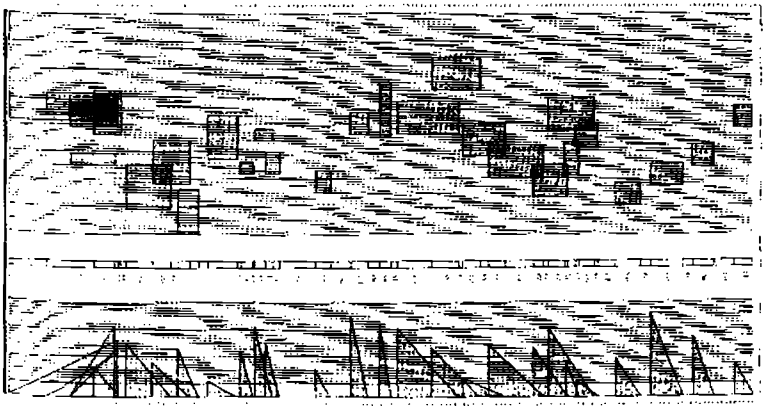
Немецкий исследователь Х.-Х. Штуккеншмидт назвал время появления электронной музыки началом *третьей эпохи* в мировой музыкальной истории (после «вокальной» и «инструментальной») – эры «вокально-инструментально-электронной музыки»[42]. Мысль об электронной музыке как явлении глобальной «третьей эпохи» — новой «эры космической музыки» — была и у К. Штокхаузена. За полвека существования традиции конкретной — электронной — электроакустической — акусматической музыки в этом направлении работали сотни композиторов во всем мире, десятки заслуживают отдельного упоминания.

Как говорилось выше, первые эксперименты были осуществлены П. Шеффером в конце 40-х годов и в 50-е годы совместно с композитором П. Анри (учеником Мессиана) в парижских студиях. В 1955 году они создали большую композицию под названием «Симфония для одного человека» (Symphonie pour un Homme Seul). Главным выразительным элементом симфонии являются мужской и женский голоса (звучащие местами — при увеличенной скорости вращения диска — как детские голоса), использованные в виде криков, шепота, смеха, плача, выкриков, напевов, свистов, отрывков разговора, сопровождаемые стуками в дверь, шагами, разными ударами, эпизодическим звучанием музыкальных инструментов оркестра и «подготовленного» фортепиано с искусственной вибрацией звука. Здесь последовательно, в трех стадиях представляются различные трактовки функций чело-

веческого голоса. Первая из них дана через литературный радиомонтаж, иллюстрированный звуками конкретной музыки. Во второй стадии текст значительно деформируется, возникают короткие образования, утрачивающие взаимосвязи. В последней голос расценивается уже не как возможный носитель внемузыкального образа, а лишь как один из чисто фонических элементов, для которого смысл текста не играет никакой роли: фразы разрезаны на отдельные, без каких-либо сочленений, слова и слоги[43].

Параллельно Шеффери и Анри в Кёльне опытами по созданию электронной музыки занимался Х. Аймерт, за ранними электронными опусами которого («Glockenspiel», 1953, «Этюд на звуковые смеси», 1953–1954) последовали два Электронных этюда Штокхаузена (1953, 1954) — сериальные композиции, основанные на синтезе звука только из синусоидальных тонов колебаний. Электронный этюд II является к тому же первым произведением электронной музыки, партитура которого была издана[44]. Эта партитура — примечательное достижение само по себе — быстро получила статус символа Новой музыки.

Верхняя часть нотоносца (пример 1), на которую нанесены прямоугольники, демонстрирует звуковысотный параметр. Шкала частот охватывает 81 ступень от 100 до 17200 герц. Средняя планка, разделяющая нотоносцы, означает длительности в сантиметрах (при скорости магнитофона 76,2 см/сек.). Нижняя часть партитуры показывает громкость 31 ступень, самый нижний предел находится на уровне 40 децибел.



1. К. Штокхаузен
Электронный этюд II

Приведенный фрагмент иллюстрирует звуки — короткие по длительности (горизонтально) и относительно широкие (вертикально). Мгновенные атаки и быстрое затухание (острые углы) звучания способствуют созданию квазиударной фактуры. Пики треугольников указывают амплитуду, расширяющуюся до критического уровня чуть ниже максимально достижимого[45].

Электронный этюд II Штокхаузена относится к такому типу композиции, который сам автор позже назовет статистическим.

В композиции Штокхаузена «Песнь отроков» («Gesang der Jünglinge», 1956) объединились направления поисков парижской и кёльнской студий (Musique Concrète и Elektronische Musik): натуральное пение двенадцатилетнего мальчика комбинируется в ней с синтезированными электронными звуками. Библейский текст (из третьей главы Книги Пророка Даниила) деформирован путем разделения на слова, слоги и отдельные звуки.

«Песнь отроков» — сочинение эмблематичное и для композитора, и для электронной музыки, сыгравшее поворотную роль в музыкальном творчестве 50-х годов. Сериальный принцип углублен здесь в область временного параметра. Композитор работает с четырьмя параметрами времени:

1. *Величиной*: базовая длительность, которая регулирует интервалы вступления между последующими комплексами.

2. *Длительностью*: фактическая длительность каждого комплекса.

3. *Группой формант*[46]: число «октав длительностей», внутри которых длительности выполняют функции различных делений.

4. *Формой развития во времени* с идеями возникновения и затухания звука: время, высота, динамика, тембр[47].

В композиции различаются 12 категорий звуковых элементов-тембров в диапазоне от шумов и чистых тонов до отдельных слогов и слов. Эти крайние точки заполняют различные промежуточные ступени трансформации звука. Каждому звуковому компоненту языка дается синтезированный эквивалент:

1) беззвучные комплексы;

2) импульсные комплексы;

3) вокальные звуки или слоги;

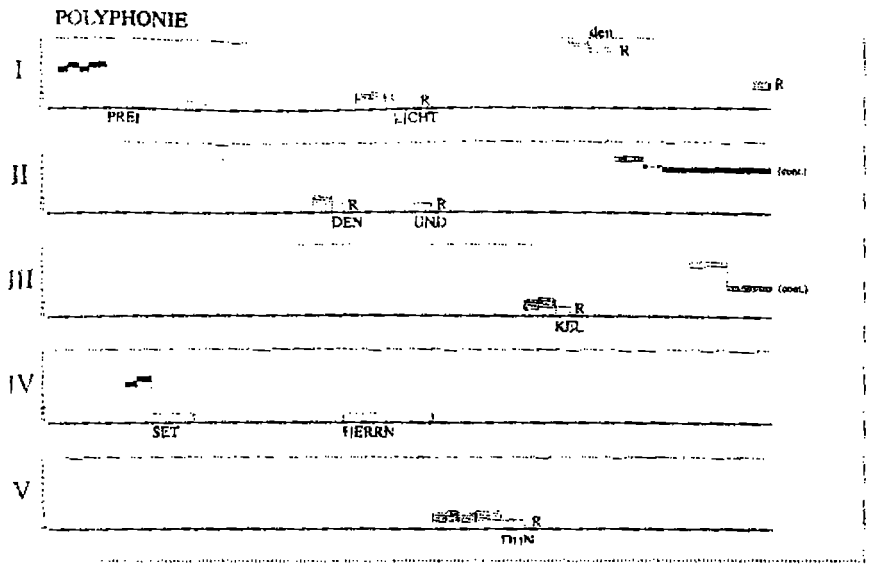
4) чуть фильтрованные шумы;

5) единичные импульсы;

6) синтезированные гласные (глубокие звуки);

7) колорированные шумы, фильтрованные в соответствии с амбитусом, варьирующимся от одной до шести октав;

8) масса импульсов, фильтрованных в соответствии с амбитусом, варьирующимся от одной до шести октав;



2. К. Штокхаузен
«Песнь отроков»

9) аккорды изолированных импульсов;

10) аккорды чуть фильтрованных шумов;

11) беззвучные аккорды;

12) вокальные аккорды.

Таким образом, континуум между электронными и вокальными звуками заполняет все пространство от краев звука и шума. Приведенные 12 тембров имеют свою нотацию, по которой они и обнаруживаются в партитуре (в примере 2 мелкие арабские цифры, расположенные вертикально в начале каждой из пяти систем, почти не видны). Так, слова, написанные маленькими буквами, означают третий тембр (вокальные звуки или слоги), большими — двенадцатый (вокальные аккорды), черные полосы — шестой, полосы с горизонтальными линиями внутри — одиннадцатый, полосы с точечками внутри — восьмой и т. д.

Приведенный фрагмент рабочей партитуры Штокхаузена любопытен для нас не только графическим обликом, но также и тем, что демонстрирует *многоканальную полифонию* этой мультипластовой музыкальной структуры. Согласно первоначальной идее композитора, пять репродукторов должны быть установлены вокруг аудитории, а один — с голосом мальчика — над головами слушателей. Окончательный вариант пространственной диспозиции был такой: пять репродукторов в горизонтальном порядке (в примере 2 указаны большими римскими

цифрами), но звучащие заметно антифонно. Звук свободно перемещается, вращается и застывает в неподвижности. По словам Штокхаузена, такие «блуждания звука» служат особому акустическому эффекту. Из-за этой стереофонической идеи, сразу же оживившей «мертвую синтетическую материю», Альфред Шнитке называл «Песнь отроков» первой электронной композицией, вышедшей за рамки чистого эксперимента[48].

Следует отметить, что Штокхаузен, помимо собственно творческого освоения электронной музыки, внес большой вклад и в разработку ее теоретических проблем. В лекции «Четыре критерия электронной музыки» (1971)[49] он на материале своей композиции «Контакты» сформулировал следующие принципы:

(1) Композиция в едином музыкально-временно́м континууме (о теории единого временно́го поля см. в Главе 5 раздел 3.5).

(2) Декомпозиция звука: тембр можно разделить на составляющие, которые в дальнейшем могут быть использованы как независимые музыкальные слои.

(3) Многослойная пространственная композиция: позволяет распределять звуки в пространстве вокруг слушателя с учетом расстояний и пространственных наложений.

(4) Равенство тона и шума: звук рассматривается как непрерывный континуум, простирающийся от чистой синусоидальной волны до сложного звукошума; звук, соответствующий любой точке этого континуума, музыкально оправдан.

Опираясь на эти четыре критерия, Штокхаузен провел четкий водораздел между инструментальной и электронной музыкой, что, впрочем, не означало невозможности сочетать два начала. Одной из главных целей «Контактов» было соединение двух звуковых миров и поиск средств их взаимодействия.

Выше, в примере 1 приводился фрагмент Электронного этюда II Штокхаузена — редчайший образец записи электронного сочинения, который может быть назван партитурой. Попытки найти хоть какие-то способы фиксации электронного опуса, понятные не только программисту и композитору, но и более широкому кругу музыкантов и даже простым слушателям, привели к появлению любопытного феномена — созданию так называемой слуховой партитуры, отражающей акустические впечатления в оптически зримой форме. Конечно, технические детали сочинения в этом случае не могут быть точными, но возникающие визуальные символы оказываются важными, в том числе и для педагогических целей. Мы видим систему символов и их расположение на партитурной странице: диа-

граммы громкости и частотности спектра, высоты. Графические символы создают многообразный ассоциативный ряд, к тому же усиленный разными цветами.

Один из первых подобных опытов связан с композицией Д. Лигети «Артикуляция» (1958), выполненной в кёльнской электронной студии. Лигети услышал в различных формах звука подобие языку и решил сочинить своего рода воображаемый разговор, последовательность монологов, диалогов и многоголосных диспутов. Этой идеей и объясняется название пьесы; в ней артикулируется искусственный язык — слышны вопросы и ответы, высокие и низкие голоса, шепот. Сам Лигети говорил о квазипрограммной идее сочинения.

Цветной слуховой партитуре, выполненной коллегой Лигети Райнером Вейнгером[50], в издании предшествует подробная система символов (пример 3). Она разделена на четыре столбца (A B C D):

A. Шумы (от узнаваемой высоты до неузнаваемой):

1) белый шум,
2) грубо фильтрованный,
3) фильтрованный на октаву,
4) фильтрованный на треть,
5) фильтрованный на 20 герц,
6) синусоидальный тон.

B. Гармонические и негармонические спектры (от большей пропорции шума до меньшей пропорции), в примере 3 № 7–12.

C. Нефильтрованные импульсы (№ 13).

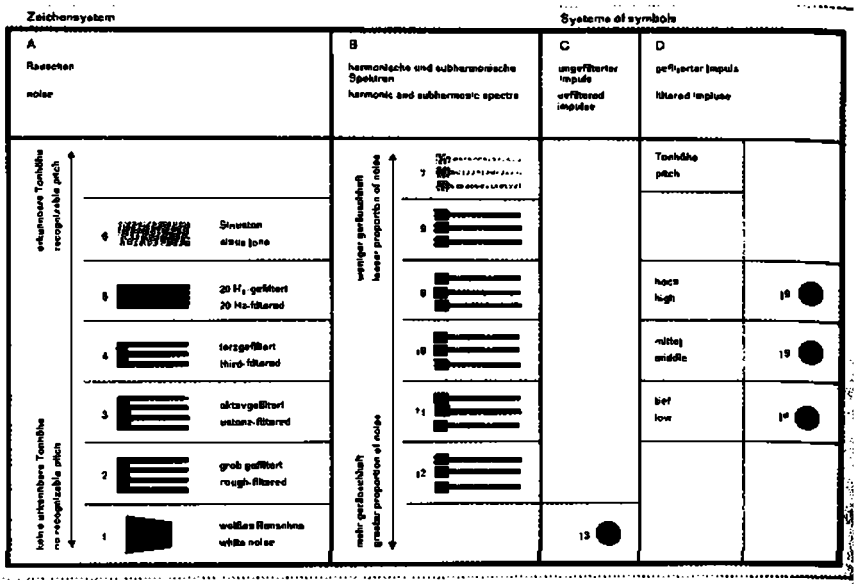
D. Фильтрованные импульсы:

звуковысотность
14) низкая,
15) средняя,
16) высокая.

Визуальный результат, очень хорошо «артикулирующий» слуховое впечатление от электронной композиции, имеет следующий вид (см. пример 4).

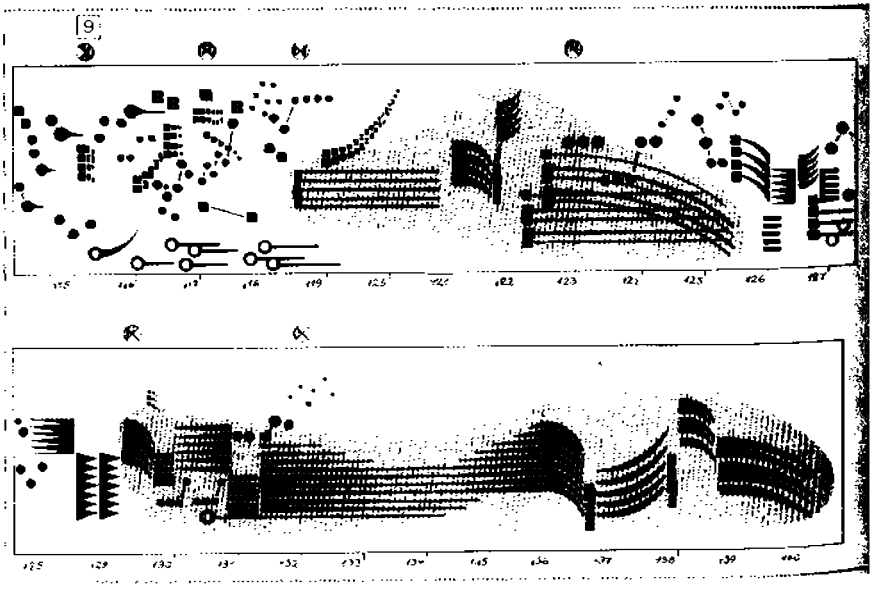
Комплексное впечатление от музыки усиливается тем, что к изданию подобной партитуры прилагается запись, чтобы можно было сравнивать слуховой и визуальный ряды.

В 1958 году на Всемирной выставке в Брюсселе по проекту архитектора Корбюзье был построен павильон корпорации Филипс, в организации пространства которого, помимо оригинальных архитектурных решений, использовались свет и звук. Звуковое оформление делалось Янисом Ксенакисом («Concret PH») и Эдгаром Варезом («Электронная поэма»).



3. Д. Лигети

«Артикуляция», система символов слуховой партитуры



4. Д. Лигети

«Артикуляция», фрагмент слуховой партитуры

Для создания звукового пространства при исполнении «Электронной поэмы» Вареза было использовано 425 громкоговорителей, сгруппированных специальным образом для достижения различных эффектов, таких, как круговое движение звука в пространстве павильона, локализация звуков в различных точках и направлениях, реверберация. Музыка была записана на трехдорожечный магнитофон и предполагала непосредственное управление распределением звука во время исполнения. Звучание сопровождалось проекцией изображений.

Варез рассматривал звуки своей композиции как объекты, созданные из различных материалов, обладающие различными формами и динамическими свойствами, существующие и двигающиеся в музыкальном пространстве. Он говорил: «В своей основе внутренняя структура композиции представлялась разделенной на различные формы и группы звуков, непрерывно изменяющих свою форму, направление движения, скорость, притягиваемых и отталкиваемых различными силами. Форма композиции является следствием этого взаимодействия»[51]. Бо́льшая часть материала «Электронной поэмы» была создана путем электронной обработки звуков тех или иных ударных и мелодических инструментов, колоколов, сирен, электронных генераторов, машин, голосов. В композиции использованы как простые звуковые объекты, состоящие из единичных звуков, подобных перкуссионным, так и сложные звуковые комплексы, состоящие из многих звуков. Применялись ритмические фигурации, артикулированные перкуссионными звуками, медленные и плавные процессы, контрастирующие с жужжащими, тремолирующими, летающими звуками, стаккато, звуками с выраженной звуковысотностью, организованными в короткие мелодические фразы.

Ксенакис был среди первых композиторов, начавших работать в области электроакустической музыки, интерес к которой не угас у него и в последние годы жизни. Его электронные композиции можно разделить на три группы в зависимости от примененной в них техники. Сочинения конца 50-х и 60-х годов (выполненные в студии GRM) использовали конкретные и синтезированные звучания — «Concret PH» (1958), «Diamorphoses» (1957). Вторая группа сочинений создавалась для компьютера UPIC (или точнее сказать — с компьютером UPIC[52]) — своеобразной музыкальной «лотерейной доски», развитой Ксенакисом в начале 70-х годов («Mycènes Alpha», 1978). И третья группа — сочинения 90-х годов, когда композитор стремился раздвинуть границы алгоритмической техники по отношению к музыке («Gendy 3», 1991)[53].

Наряду с «чистой» электронной музыкой, создаваемой в студиях, в 50 – 60-е годы активно предпринимались попытки «выноса» электроники на концертную эстраду. Часто такая реализация предусматривала сочетание электронных звучаний и «живых» инструментов. Среди ранних примеров — «Пустыни» Вареза (1954) для 14 духовых, ударных, фортепиано и магнитофонной ленты, а также некоторые произведения Кейджа, в частности из серии «Воображаемые пейзажи» («Imaginary Landscapes», 1939–1952). Вообще опыты Кейджа в области электроники чрезвычайно любопытны. В начале 1968 года он создал композицию «Reunion» («Воссоединение») — электронную игру с шахматной доской. Это своеобразная игра в шахматы на специально оборудованном столе, на котором передвигались (как фигуры в шахматах) своеобразные электронные звуковые системы. В этом электронном перформансе действует фактор случайности и непредсказуемости. Синтез «живой» импровизации с электронными средствами лежит в основе композиции А. Пуссёра «Scambi» (1957) — электронной пьесы с шестнадцатью секвенсерами.

В 50-е и 60-е годы электронные студии были открыты в различных странах мира — США, Германии, Голландии, Японии, Польше. В Италии первой стала миланская Студия фонологии (Studio di Fonologia) при Итальянском радиообществе (RAI), основанная в 1954 году Лючано Берио вместе с Бруно Мадерной.

Чисто электронные сочинения Л. Берио немногочисленны: «Мимузыка № 1», «Портрет города» (совместно с Б. Мадерной), «Мутации», «Перспективы» (все написаны в 50-е годы). Композитора больше интересовало сочетание электронных средств с живым звучанием голосов и инструментов. Самое яркое воплощение этой художественной концепции — композиция 1961 года «Visage» («Лицо»). Ее звуковой основой стал богатейший фонический параметр человеческой речи (уникальный голос Кэти Берберian), выведенный из одного-единственного итальянского слова «parole» (реально оно слышно лишь дважды). Все остальное пространство композиции — это сложный звуковой путь от отдельных фонем к слогам, плачу, смеху, отчаянному крику и, наконец, молитвенному воззванию. Из более поздних сочинений Берио, также использующих сочетание живых и электронных звучаний, выделим композицию «Ofanim» («Колеса») для женского голоса, двух детских хоров, двух инструментальных групп и электроники на текст из Ветхого Завета (1988, 2-я ред. 1997).

Берио как-то назвал синтезаторы «ужасными машинами», так как, не будучи музыкальными инструментам, они искушают композитора своими эффектами и порабощают созна-

ние. Сравнивая первые электронные студии и те, которые распространились в огромном количестве в 70-е и 80-е годы, он говорил, что в первых из них наука находилась на службе музыки, а во вторых музыка стала использоваться лишь как материал для научного поиска. Безграничные возможности электронной музыки, по мнению Берио, — ничего не значащая фраза, поскольку новые возможности касаются лишь акустического и технического, а не концепционного уровня творчества[54].

С Л. Берио и Б. Мадерной в миланской электронной студии некоторое время сотрудничал Луиджи Ноно. Его произведения с участием электроники характеризуются политической направленностью и коллажным использованием разнородного текстового и звукового материала. Например, в сочинении «Освещенная фабрика» («La fabbrica illuminata», 1964) для меццо-сопрано и четырехканальной магнитофонной записи применены конкретный материал (фабричные шумы и голоса рабочих одного из итальянских заводов) и его электронные трансформации. Сходны композиционные решения и других опусов Ноно этих же лет, среди них — «Диалектический контрапункт наобум» («Contrappunto dialettico alla mente», 1968), «Не будем разменивать Маркса» («Non consumiamo Marx», 1969); среди поздних опусов выделим композиции: «Прометей, трагедия слышания» («Prometeo, traggedia dell'ascolto», 1984) для солистов, оркестра, хора и электроники, «Путники... Аякучо» («Caminates... Ayacucho», на слова Дж. Бруно) для контральто, флейты, двух хоров, органа, трех инструментальных групп и электроники (1986–1987) и Post-prae-ludium № 1 для тубы и электроники (1987).

В 1969 году в Париже при Центре современного искусства имени Жоржа Помпиду был основан *Институт координации музыкальных и акустических исследований* (IRCAM[55]) — одна из базовых организаций, направленных на разработку новых, в первую очередь компьютерных технологий. Его основателем и первым директором был П. Булез (он возглавлял IRCAM до 1992 года). Смысл деятельности института и необходимость электронной музыки Булез мотивирует в статье «Маэстро компьютер. В поисках новых звучаний»[56]. Текст Булеза — род программы, исходящей, по словам Ю. Холопова, «не от техняря-инженера, не от пробивающегося представителя какого-нибудь "направления", не от энтузиаста-диссертанта, для гипотез и экспериментов которого нужна убедительная публикация, а от выдающегося, гениального музыканта-исполнителя, тончайшим образом чувствующего музыку антикомпьютерных ее творцов — Дебюсси, Вагнера и Веберна»[57].

Сочинение Булеза «Répons» (1981) для шести солистов, ансамбля и звучаний, синтезированных на компьютерном оборудовании IRCAM, — одна из тех композиций, где особенно эффективно использованы компьютерные возможности для модификации живых инструментальных звучаний посредством их анализа и синтеза. «Répons» (от лат. responsum — ответ) трактуется Булезом в разных смыслах, как диалог-перекличка: между инструментальным ансамблем и собственно электроникой, между натуральными и электронно преобразованными звуками, между группами ансамбля, между солистами и ансамблем. Произведение основано на гибких переходах от живых звучаний к электронным и наоборот.

В 60-е годы к мировым процессам в области электроакустической музыки присоединилась и Россия. В 1967 году было официально зафиксировано создание Московской Экспериментальной студии электронной музыки (на базе музея Скрябина; реально она существовала уже с 1960 года). В студии, где был установлен синтезатор АНС, работали многие композиторы, в частности Александр Немтин, Андрей Волконский. Наиболее яркие произведения создали Эдуард Артемьев — «Мозаика» (1967), «Двенадцать взглядов на мир звука» (1969)[58], Альфред Шнитке — «Поток» (1968), Эдисон Денисов — «Пение птиц» (1969)[59], София Губайдулина — «Vivente — non vivente» (1970)[60]. В 1990 году была создана Ассоциация электроакустической музыки при Союзе композиторов, в разных городах начали возникать новые электронные студии, среди них — Термен-центр при Московской консерватории (1992), что дало новый толчок к развитию электроакустической музыки в России.

Одним из интересных направлений развития современной электроакустической музыки можно было бы назвать интерактивное. В результате сотрудничества композиторов с ведущими институтами, занимающимися поисками новых путей в сфере аудиовизуальной техники (Парижская студия GRM, Базельская электронная студия, Электронная студия SRFMW в Льеже, Электронная студия Миланской консерватории и многие другие), создано немало подобных сочинений. Развитие интерактивной техники привело даже к идее интерактивного музыкального театра, в котором живые певцы-актеры и музыканты-исполнители взаимодействуют с электронной системой, активно участвующей в процессе исполнения в качестве самостоятельной мыслящей единицы[61]. Данное направление выходит за рамки чисто музыкального и, по сути, переходит в плоскость нового синтеза искусств и науки, а иногда и в область перформанса.

В первом разделе этой главы была приведена таблица музыкальных инструментов, изобретение которых стало началом развития музыкальной технологии в XX столетии. Теперь же, в начале XXI века, этот процесс не просто продолжается, но приобретает гигантские масштабы. Каждая фирма — разработчик и производитель своей оригинальной музыкальной техники и программного компьютерного обеспечения — имеет толстые каталоги собственной продукции: Synclavier, Oberheim, Emulator, Ensoniq, Kurzweil в США; Roland, Korg, Yamaha, Akai в Японии; PPG, Waldorf, Steinberg, Emagic в Германии; Fairlight в Австралии. И это только некоторые, самые известные[62].

Электронная музыка развивается стремительно. Ее зависимость от технического прогресса и новейших компьютерных технологий, значительно опережающих традиционное музыкальное сознание, может создать ложное впечатление, что сочинение электронной музыки доступно любому технически грамотному человеку[63]. Но история, к счастью, демонстрирует обратное.

Имевший математическое образование Эдисон Денисов (кстати, очень интересовавшийся проблемами формализации композиционного процесса[64]) в написанной в конце 60-х годов статье «Музыка и машины» отмечал, что человеку не страшна конкуренция со стороны машин: «При любой степени совершенства машина никогда не станет не только "гениальным", но и "талантливым" композитором. Даже идеальная машина не сможет обрести то неуловимое, что всегда будет разграничивать живую природу и неживую (пусть и доведенную до идеальной степени совершенства)». Подчеркивая то, что машина при всей самостоятельности и превосходящих человека способностях собирания и распределения информации всегда будет вторична как имитатор, он отмечал, что при определенных условиях машина может быть настоящим помощником композитора, избавляющим его «от потери времени на технологические расчеты и построения, которые усложняются в нарастающей прогрессии по мере расширения сферы выразительных средств музыки»[65].

В подтверждение своих мыслей Денисов приводит слова Ксенакиса из его книги «Формализованная музыка» (1963): «Композитор, освобожденный от скучных расчетов, может больше посвятить себя общим проблемам, поставленным новой музыкальной формой, и исследовать изгибы и закоулки этой сферы <...> Композитор с помощью электронного мозга превращается в пилота, нажимающего на кнопки, вводя цего координацию и наблюдающего циферблаты космичес-

кого корабля, плывущего в пространстве звуков, среди звуковых созвездий и галактик, которые туманно вырисовывались ему лишь в далеких грезах. Теперь он сможет их свободно исследовать, сидя в кресле»[66].

Эта выразительная цитата, метафорически описывающая ситуацию «композитор — компьютер», все убедительно расставляет по местам. Но если приведенный выше текст написан в начале 60-х годов, когда компьютеры только входили в инструментарий композитора, то следующее далее высказывание относится уже к полностью компьютерной эре. На конференции по компьютерной музыке, состоявшейся в 1992 году, Ксенакис выразился как всегда точно и остроумно: «Вы не должны быть околдованы компьютером, ведь это просто инструмент. Вы должны быть околдованы тем, что есть у вас в голове. Но нельзя быть околдованным, если в голове ничего нет. <...> Компьютер должен быть инструментом, а не богиней или богом»[67].

В связи со сказанным выше важной кажется также мысль В. Задерацкого о двух смысловых наклонениях понятия «электронная музыка»: 1) музыка вообще, создаваемая на основе электронных источников звучания, и 2) музыка, открывающая новый ресурс «электронной базы»[68]. Второй из разновидностей отвечает понятие *электронная композиция*, предлагаемое уже в наши дни Игорем Кефалиди для обозначения музыки, которую невозможно создать без прямого или косвенного использования электронных средств[69]. Композитор разделяет ее на три типа: первый — *исключительно электронный*; второй — *микстовый*, когда композиционное целое выстроено из находящихся в неразрывном единстве электронных и «живых» компонентов; третий тип может быть предназначен для любого состава обычных акустических инструментов, но скрытые от слушателя структуры и их связи подчиняются закономерностям сочиненного алгоритма или же музыкальной идеи — *прототипа, созданного с помощью электронных средств*[70].

Основы такой «электронной композиции» отличны от общеизвестных принципов и традиционных понятий музыкальной формы. Конечно, многое в ней связано с постоянно совершенствующимся уровнем технической оснащенности, с необходимостью для композитора быть знакомым с основами акустики и психоакустики, обладать навыками звукорежиссера и программиста. Но, перефразируя одно известное выражение, скажем: такая композиция должна оставаться электронной *музыкой*, а не *электронной* музыкой[71].

Овладение техникой электронной композиции — путь сложный и долгий. Но весь ее мировой полувековой опыт показывает, что на этом пути еще много художественных, чисто музыкальных открытий.

1 См.: Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990. С. 653.
2 Цит. по: *Крусанов А.* Русский авангард: 1907–1932. Т. 1 // Новое литературное обозрение. СПб., 1996. С. 285.
3 В 1916 году была издана книга Л. Руссоло с тем же названием — *L'arte dei rumori*; перевод на французский язык: L'Art des Bruits. Paris, 1954.
4 Одна из них имела название «Встреча автомобиля с аэропланом».
5 АНС – инициалы А. Н. Скрябина. См. об этом: *Артемьев Э.* Что такое «АНС» // Сов. музыка, 1962, № 2. С. 156.
6 Вторая, более молодая модель инструмента, обеспечивала невероятные по тем временам возможности синтеза, реализованные впоследствии только в конце 70-х на компьютерной основе (система UPIC Я. Ксенакиса; см. сноски 52, 53).
7 Один из инструментов этой группы, издававший 7 различных звуков на любой высоте, назывался по имени его создателя — руссолофон.
8 Более подробную информацию можно найти в статье: Electronic Instruments // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London, 2001.
9 Radiodiffusion-télévision Française, впоследствии – Radio télévision Française (RTF).
10 Цит. по: *Chadabe J.* Electric Sound // The Past and Promise of Electronic Music. Prentice Hall, 1997. P. 26–27.
11 Композитор Франсуа Бэль, работавший вместе с Шеффером с 1960 года, оглядываясь назад, отмечал: «Конкретная музыка вовсе не была музыкой шумов. Все было в точности наоборот. В этой музыке использовались все доступные нам ресурсы, все звуки нашей жизни. Звуки конкретной музыки, подобно фотографиям и фильмам, несут в себе смысл и значение. Они показывают жизнь в соответствии с нашим опытом проживания в повседневном мире» (Цит. по: *Chadabe J.* Electric Sound. P. 35).
12 *Schaeffer P.* A la recherche d'une Musique Concrète. Paris, 1952.
13 *Schaeffer P.* Traité des Objets Musicaux. Paris, 1966.
14 О деятельности, произведениях и теоретических идеях П. Шеффера см.: *Дмитрюкова Ю.* Разочарование первооткрывателя // Муз. академия, 2003, № 2. С. 90–96.
15 *Коблутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. М., 1976. С. 203.
16 В 1975 году после объединения GRM и Institut National de l'Audiovisuel (INA) Фр. Бэль стал руководителем отделения INA–GRM.
17 Подробнее см.: *Dodge Ch., Jerse Th.* Computer Music. 2nd. ed. N.-Y., 1997.
18 Одним из первых к области цифрового анализа и синтеза звука обратился американский инженер Макс Мэтьюз, разработавший в конце 50-х годов программы (MUSIC I–V Software), с помощью которых композитор мог получать звуки с заданными характеристиками и сохранять их для многократного использования.
19 Хиллер участвовал в реализации композиции Кейджа HPSCHD (1969) для 1 — 7 клавесинов и 1 — 51 магнитофонных лент (см. Главу 7, раздел 3).
20 Цит. по: *Chadabe J.* Electric Sound. P. 274. Из работ *Н. Винера*, опубликованных на русском языке, см.: Кибернетика, или Управление и

связь в животном и машине. М., 1958; Кибернетика и общество. М., 1958.

Проблемы связи кибернетики и музыки специально исследовал *Р. Зарипов*. См. его работы: О программировании процесса сочинения музыки // Проблемы кибернетики. Вып. 7. М., 1961; Кибернетика и музыка. М., 1971.

21 *Hiller L., Isaacson L.* Experimental Music. N.-Y., 1959. P. 2.

22 Распределение Пуассона – одно из основных понятий теории вероятностей и математической статистики, означающее распределение вероятностей какой-либо случайной величины, характеризующееся теми или иными математическими функциями.

23 Цит. по: *Chadabe J.* Electric Sound. P. 279.

24 *Xenakis I.* Musiques formelles, nouveaux principes formels de composition musicale. Paris, 1963 (букв. перевод – «Формализованные музыки»). Более позднее издание книги на английском языке содержит новые материалы и существенные добавления (14 глав), в том числе о системе UPIC. См: Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition. Pendragon Press, 1992.

25 Об этих и других понятиях из данной области композиции дополнительно см.: *Eimert H., Humpert H. U.* Das Lexikon der elektronischen Musik. Regensburg, 1973; *Griffiths P.* A Guide to Electronic Music. Thames and Hudson, 1979; *Schrader B.* Introduction to Electro-Acoustic Music. New Jersy, 1982.

26 Греч. слово «acousma» буквально означает «все слушимое – пение, музыку, рассказ, речь, учение». Идея термина пришла Бэлю, вероятно, от Шеффера, который еще в 1963 году в «Трактате о музыкальных объектах» сравнивал прослушивание звуков, записанных на пленку в студии, с занавесом Пифагора.

27 Самые важные статьи Бэля, посвященные акусматической музыке, собраны в книге: *Bayle Fr.* Musique acousmatique, propositions... positions. Paris, 1993.

28 Синус – простейшая форма волны.

29 Жан-Клод Риссе с 1964 года тесно сотрудничал с М. Мэтьюзом (см. сноску 18), возглавлял ряд крупных компьютерных проектов, а в середине 70-х годов был директором компьютерного отделения IRCAM. Компьютерная сюита из его «Музыки для маленького мальчика» (1968) была первой композицией, созданной при помощи программы MUSIC V. Некоторые результаты деятельности Риссе были опубликованы, см.: *Risset J.-C.* An Introductory Catalog of Computer Synthesized Sounds (with Sound Examples). Murray Hill, New Jersey, 1969.

30 *Назайкинский Е.* Музыка – звуковой мир // Сов. музыка, 1986, № 11. С. 83.

31 *Булез П.* Между порядком и хаосом // Сов. музыка, 1991, № 7. С. 23.

32 См.: *Wessel D.* Timbre Space as a Musical Control Structure // Computer Music Journal, 1979, Vol. 3, № 2. P. 45.

33 *Smalley D.* Spectro-Morphology and Structural Processes // The Language of Electroacoustic Music / edited by S. Emmerson. London, 1986.

34 Полное название композиции: «Red Bird, a political prisoner's dream» («Красная птица, видение политического узника»).

В Англии Т. Вишарт получил репутацию новатора. Его ранние произведения включали импровизации с так называемыми найденными объектами и событиями окружающей среды: «Bicycle Music» («Музыка велосипедов», 1970), «Found Objects Music» («Найденные объекты музыки», 1970); «Landscape», environmental event («Пейзаж», событие относящееся к окружающей обстановке, 1970); мультимедийное действо «Son et Lumière» («Звук и свет», 1974).

В дальнейшем Вишарт заинтересовался расширением пространства

вокальных звуков (серия композиций «Vox», 1981-1989) и стал инициатором направления, называемого «Sonic Art» («Звуковое искусство»). По его словам, Sonic Art находится между чистой звучностью и кинематографическим использованием саундскейпа и охватывает широкий звуковой контекст, открытый всем типам звука, куда помещается в том числе и электроакустическая музыка (хотя для создания Sonic Art электроакустические ресурсы вовсе не обязательны). См.: *Wishart T.* On Sonic Art. London, 1996.

35 *Chion M.* Les mots du GRM (INA–GRM, France) (www.ina.fr/grm).

36 В начале 70-х годов группы композиторов, работающих в этом направлении в студиях различных французских городов, в том числе Марселя и Бурже, стали даже добавлять в свои аббревиатуры сочетание MÉ (Musique Électroacoustique) – GMEM (Groupe Musique Électroacoustique de Marseille), GMEB (Groupe Musique Électroacoustique de Bourges) и др.

37 См.: *Ussachevsky W.* La «Tape Music» aux États Unis // Vers une Musique Expérimentale. Paris, 1957; Notes on A Piece for Tape Recorder // Musical Quarterly, XLVI/1960, № 2.

38 Известность М. Субботнику принесла композиция «Серебряные яблоки луны» («Silver Apples of the Moon», 1967).

39 Концепция «diffusion sonore» («звуковой диффузии») подразумевала, среди прочего, наличие своеобразных знаков, которые остаются на материале в результате звуковой энергии (как в записи), что приводит к образованию трех типов звуковых образов: портретного, графического и метафорического.

40 Примечательно в связи с этим следующее высказывание Я. Ксенакиса: «Я не нуждаюсь в том, чтобы имитировать компьютером звучания, которое уже существует. Это делать не нужно. Интересно исследовать пути и звучания, которых никогда не было, которые никогда не были реализованы». Цит. по: Computer Music Conference/ Festival (4 July 1992, Delphi): Xenakis, Reynolds, Lansky, and Mâche discuss Computer Music / Transcribed and edited by K. Reynolds, read and approved by I. Xenakis (www.rogerreynolds.com/xenakist.htlm).

41 См., в частности, уже упоминавшуюся выше книгу Фр. Бэля «Musique acousmatique, propositions... positions» (1993).

42 *Stuckenschmidt H. H.* Die dritte Epoche // Die Reihe 1, 1954. S. 17-19.

43 См.: *Коноутек Ц.* Техника композиции в музыке XX века. С. 198. Здесь же см. описание частей произведения и нотный пример (с. 198-201).

44 Universal Edition. London, 1956. Как написано в предисловии к изданию, эта партитура содержит всю необходимую техническую информацию для реализации сочинения и может быть использована в учебных целях, предпочтительнее параллельно с самой музыкой.

45 Приведенный в примере фрагмент партитуры (страница 13) в указанном выше издании представлен также и в виде спектрограммы.

46 «Ритмическая формanta» Штокхаузена – адаптация термина из акустики – область усиленных частичных тонов в спектре музыкальных звуков, дающая каждому из них свою специфику. В данном случае используется как своеобразный эквивалент «ритмической гармонии», означающей простое периодическое подразделение базовых длительностей.

47 Это разделение параметров сделано на основе анализа рабочих эскизов к сочинению. Подробный анализ см.: *Decroupet P., Ungeheuer E.* Through the Sensory Looking-Glass: The Aesthetic and Serial Foundations of Gesang der Jünglinge // Perspectives of New Music, 1998, Vol. 36, No 1. P. 97–133.

48 *Шнитке А.* Стереофонические тенденции в современном оркестровом мышлении // Оркестр. Инструменты. Партитура. Вып. 1. Науч. труды МГК. Сб. 44. М., 2003. С. 187, 189.

49 *Stockhausen K.* Vier Kriterien der Elektronischen Musik // Texte <...>. Bd. 4. Köln, 1978. S. 360–424.

50 *Ligeti.* Artikulation. Elektronische Musik. Eine Horpart (ur von R. Wehinger. Mainz, 1970. Р. Вехингер написал к тому же диссертацию о данном сочинении Лигети, в которой содержатся анализ композиционных эскизов и детальная техническая информация по созданию слуховой партитуры.

51 Цит. по: *Chadabe J.* Electric Sound. P. 61–62.

52 UPIC — Unité Polyagogique Informatique du CEMAMu — Centre des Études Mathématiques Automatiques Musicales (Полиагогическая вычислительная система Центра исследований математики и автоматизации в музыке).

53 В 1985 году Ксенакисом был создан центр современной музыки — Les Ateliers UPIC, который позже получил название C.C.M.I.X. (Centre de Créat on Musicale Iannis Xenakis — Центр музыкального творчества Яниса Ксенакиса). Вначале задачей студии было стимулирование исследований, которые проводились в CEMAMu (см. сноску 52) главным образом в системе UPIC, способной переводить графическую нотацию в звуковые волны. Затем центр расширил свою деятельность: он стимулирует создание и реализует исполнения новых музыкальных произведений, проводит мастер-классы и исследования, сотрудничает с композиторами и исполнителями во всем мире. С момента основания в студиях UPIC создали свои сочинения многие композиторы. Помимо Ксенакиса это Л. Феррари, П. Мефано, Т. Мюрай, Ж.-К. Риссе и др.

54 См. об этом: *Кириллина Л.* Лючано Берио // XX век. Зарубежная музыка: Очерки. Документы. Вып. 2. М., 1995. С. 79–80.

55 Institut de Recherche et de Coordination Acoustique / Musique.

56 *Boulez. P.* Maestro Computer: Erforschung der neuen Tongrenzen // Computermusik / edited by G. Bate, G. Klemen and D. Salbert. Laaber, 1987. S. 37–47.

57 *Холопов Ю.* Булез и ИРКАМ. Рукопись, 1995.

58 Э. Артемьев использовал АНС и для создания музыки к фильмам Андрея Тарковского, в частности «Солярис» (1972). О сочинении «Двенадцать взглядов на мир звука» см. также в Главе 4.

59 В 1991 году Денисов еще раз обратился к жанру электроники. Композиция «На полене застывшего труда...» для девяти инструментов и магнитофонной пленки — результат его работы в институте IRCAM, куда он был приглашен по инициативе Булеза (см. пример 9 в Главе 7).

60 Об этих сочинениях см.: *Холопов Ю.* Об общих логических принципах современной гармонии [Раздел 6. Электроника: С. Губайдулина. V vente — non V vente] // Музыка и современность. Вып. 8. М., 1974. С. 268–276; *Холопова В., Чигарёва Е.* Альфред Шнитке. М., 1990. С. 44–46 (о «Потоке» Шнитке см. также в 6-м разделе Главы 7 наст. изд.); *Катунян М.* Эдуард Артемьев // Композиторы Москвы. Вып. 4. М., 1994; *Катунян М.* «Пение птиц» Э. Денисова: композиция — графика — исполнение // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. М., 1999 (образцы нотации на АНСе — на с. 386, 389).

61 Первые попытки в создании интерактивной камерной оперы были предприняты во Франции и Австрии композиторами Филиппом Манури и Герхардом Винклером.

62 Взаимодействие электронного музыкального оборудования с инструментами, компьютерными программами, разного рода аудио- и видеоустройствами осуществляется благодаря введенному в 1982 году международному стандарту MIDI (Musical Instrument Digital Interface).

63 Характерно в связи с этим следующее мнение Э. Денисова: электроника дает большие возможности для музыки, но сама по себе ог-

ничена, так как она — «музыкальные консервы», которыми очень легко обмануть слушателя (Цит. по: *Холопов Ю., Ценова В.* Эдисон Денисов. М., 1993. С. 160)

В начале 70-х годов, подвергая критике «музыку для пленки», Денисов предложил *синтезировать* электронную и конкретную музыку с обычным звучанием симфонического или камерного оркестра (идея, естественно приходящая в голову и многим другим композиторам, стремящимся к расширению своего творческого потенциала). Путь к такому синтезу он видел в новой тактовке инструментов оркестра, приводящей к увеличению чемузыкальных звуков, в частности — в новых приемах инструментовки, имитирующих звучания Tape Music (*Денисов Э.* Музыка и машины // Э. Денисов. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986. С. 153).

64 См. об этом его статью: Композиционный процесс и некоторые возможности его формализации при исследовании // Точные методы в музыкальное искусство. Ростов, 1972.

65 *Денисов Э.* Музыка и машины. С. 152.

66 Цит. по: *Денисов Э.* Музыка и машины. С. 162.

67 Computer Music Conference/Festival (4 July 1992, Delphi).

68 *Задерацкий В.* Электронная музыка и электронная композиция // Муз. академия, 2003, № 2. С. 80.

69 Компьютер для композитора: Интервью с Игорем Кефалиди // Звукорежиссер: информационно-технический журнал. 2002, № 8. С. 77.

70 Из выступления И. Кефалиди на конференции в Московской консерватории весной 2003 года.

71 Весьма любопытными и симптоматичными кажутся слова П. Шеффера о том, что он, боровшийся «как демон» за свои исследования (его акустические поиски в 50-е годы гремели по всей Европе), в конечном счете в них разочаровался, так как... «*не мог добраться до музыки*» (курсив мой. — *В. Ц.*). Горькое признание талантливого инженера-акустика... (Пьер Шеффер: «Я потратил свою жизнь впустую...» // Муз. академия, 2003, № 2. С. 98).

Глава XVIII
Спектральный метод

Начало второй половины XX века ознаменовалось противостоянием различных в корне концепций композиторского творчества. Сериальной системе как квинтэссенции культуры ratio была, в ряду иных альтернатив, противопоставлена идея сонорного пространства, организуемого на эмпирической основе. «Эстетике избегания» с ее семантической стерильностью отвечала возродившаяся в новых очертаниях эстетика чувственно окрашенных ассоциаций. На музыкальной карте Европы обозначился новый притягательный ориентир — польская сонористика.

Тезис и антитезис, однако, всегда тяготеют к синтезу. И он действительно состоялся в творчестве новой композиторской школы, заявившей о себе, что особенно важно, уже в пору утверждения постмодерна, отметающего сам принцип «коллективных движений» в композиторском творчестве. Не случайно, очевидно, и то, что местом прорыва в будущее, недвусмысленно декларируемого девизом школы (L'Itinéraire — *это будет завтра*), стала Франция — колыбель европейского рационализма и алтарь поклонения красоте.

В январе 1973 года по инициативе трех композиторов — Тристана Мюрая, Рожера Тессьера и Михаэля Левинаса — был создан музыкальный коллектив нового типа под названием Group de l'Itinéraire (группа маршрута, пути в будущее), объединивший в своем составе композиторов и исполнителей. Т. Мюрай и М. Левинас на первых порах проявляли себя сразу в двух амплуа: Левинас выступал в качестве пианиста, Мюрай — в качестве исполнителя на органе, синтезаторе и волнах Мартено.

Несколько позднее к группе примкнули композиторы Жерар Гризе (именно он со временем стал ее признанным лидером и идеологом) и Юг Дюфур. Среди исполнителей особенно творчески активны были флейтисты Пьер-Ив Арто и Патрис

Бокуийон, валторнист Андре Казале. Возраст всех участников группы колебался от 25 до 35 лет. Многие из них вышли из класса композиции Оливье Мессиана, высоко оценившего творческие искания своих бывших воспитанников: «Я очень поддерживаю это движение, которое называется l'Itinéraire. Оно представляет будущее. Эта тенденция — не подчиняться полностью какому-нибудь из направлений, которые создавали массу проблем моим коллегам. Вот было движение сериализма <...>, потом были движения алеаторики, коллажа, совместной импровизации. Все это опыт, который уже был использован. Конечно, в русле этих течений появились некоторые шедевры, но их время прошло. И новые молодые музыканты не хотят больше быть рабами и беспокоиться, задаваясь вопросом — к какой школе они примыкают. Они делают то, что хотят делать, и то, что они хотят делать, — это что-то более общее, более значительное и даже — здесь я рискну применить одно прилагательное, которое, как я чувствую, необходимо поставить в кавычки, — более "красивое". Они больше не хотят музыки рассудочной, абстрактной и сложной. Это люди, которые любят музыку, искренность, сердце. Я верю, что это то, что означает возрождение»[1].

Groupe de l'Itinéraire вполне можно назвать школой, поскольку ее наследие включает и разноплановые высокохудожественные сочинения (каждый из пяти объединившихся композиторов сохранял свою неповторимую творческую индивидуальность), и развернутые эстетико-философские эссе, и углубленные теоретические исследования. Французский музыковед Пьер-Альбер Кастане следующим образом определяет главенствующие тенденции в эстетике Groupe de l'Itinéraire:

- создание оригинальных, ни на что не похожих звуков, дестабилизирующих традиционное мышление;
- систематизация парадоксальных комбинаций и сочетаний;
- работа со звуковыми шкалами величин (микро-макросвязи на уровне формы);
- использование электроакустики в качестве научного обоснования работы со звуком[2].

Основополагающим принципом для членов Groupe de l'Itinéraire является детальное изучение спектра определенного звука на предкомпозиционном этапе творческой работы. Идея вслушивания в звук раскрывается на качественно новом уровне. Звук как бы рассматривается под микроскопом во всех фазах своего бытия, от атаки до затухания. При помощи новейших измерительных приборов создается его визуально восприни-

маемая модель в многомерном пространстве — спектрограмма, отражающая иерархию обертонов и порядок их появления, кривые интенсивности частот и т. д. Этапом практической работы композитора становится, таким образом, *спектральный анализ*, разложение звука на мельчайшие составляющие и в итоге уяснение его природы. Именно поэтому и был по предложению Юга Дюфура — музыковеда и философа — введен рабочий термин «спектральная музыка» (la musique spectrale), ставший со временем общеупотребительным.

Таким образом, спектральная музыка, подхватывая традицию, уходящую корнями далеко в прошлое, стала возможной с появлением соответствующей компьютерной техники. Жерар Гризе по этому поводу писал: «Уже несколько лет электроника позволяет нам слышать звуки микрофонически. Нашему восхищенному вниманию теперь открылось внутреннее содержание звука, которое было скрыто в течение многих столетий от музыкальной практики, в сущности макрофонической. С другой стороны, компьютер позволяет нам затрагивать неслыханные до сих пор тембровые просторы и очень тонко анализировать их строение. Восприятие этих новых акустических полей, все еще девственное, освежает наше слышание и определяет новые формы: наконец стало возможным исследовать внутренности звука, растягивая его продолжительность, и путешествовать из макрофонии в микрофонию и обратно»[3].

Исследование и творчество для композиторов Groupe de l'Itinéraire мыслились как две стороны одной медали. Предкомпозиционный этап работы, связанный с изучением звуковых спектрограмм, занимал немало времени и побуждал к научной формулировке обнаруживаемых закономерностей. Осмысление результатов экспериментальных исследований звука отражено в содержательных статьях Ж. Гризе, названия которых говорят сами за себя: «К возникновению звучания» («Zur Entstehung des Klanges», 1978), «Музыка, становление звуков» («La musique, le devenir des sons», 1982), «Время из машины» («Tempus ex machina», 1985) и «Структурирование тембров в инструментальной музыке» («Structuration des timbres dans la musique instrumentale», 1991).

В этих статьях пройден путь от первых попыток теоретического формулирования своих принципов и идей к осмыслению композиторского мышления в философском плане и описанию различных приемов спектральной техники сочинения музыки. Ценно то, что статьи содержат подробные авторские анализы отдельных фрагментов сочинений, иллюстрирующие непростой для читательского восприятия текст. Гризе

пользуется терминологией, перемежающей четко определенные научные понятия и художественные метафоры. Уточняя понятие «спектральная музыка», он рассматривает его в разных аспектах и вводит ряд собственных терминов, звучащих подчас весьма поэтически: «тень звука», «аура звука», «времени кожа, плоть, скелет», «звуковая яма» и т. п.

В спектральной музыке был в полной мере учтен опыт музыки электронной: анализ и трансформация звукового материала, различные методы синтеза — аналоговый, цифровой, аддитивный, путем частотной модуляции (FM-синтез). Спектральная техника включает в себя приемы, освоенные прежде электронной музыкой. Гризе в статье «Структурирование тембров в инструментальной музыке» описывает, в частности, известные по электронной музыке фильтрацию, реверберацию, частотную модуляцию.

Электроника, однако, является востребованной именно на начальном этапе композиторской работы, но в дальнейшем уже может не использоваться. Самая характерная новация композиторов-спектралистов — *инструментальный синтез* (la synthèse instrumentale), своего рода проекция техники электронной музыки на традиционный инструментарий симфонического оркестра. Результат спектрального анализа (основные характеристики спектрограммы избранного звука) становится основой совершенно нетрадиционной оркестровки, при которой каждый инструмент воспроизводит одну из гармоник моделируемого спектра. При этом строго соблюдаются параметры ее временно́го вступления, продолжительности и интенсивности по отношению к другим гармоникам.

В спектральной музыке, таким образом, искусственно моделируются заданные самой природой звука закономерности. Гризе, комментируя эту связь, предлагает следующие пары понятий:

а) *Микрофония* (microphonie) — внутреннее пространство звука.

Макрофония (macrophonie) — 1) искусственно выстроенное звуковое пространство, 2) все существующее в природе звуковое пространство, за исключением внутризвукового. Введение этого термина обусловлено потребностью разграничить уровни организации звукового материала. Звук, став предметом творчества (сознательно конструируемым феноменом), устремил наш слух в микрофоническое пространство.

б) *Микросинтез* (micro-synthèse) — синтез звука на уровне его первичных компонентов (форма колебаний, атака, дле-

ние, затухание и т. д.). К микросинтезу относится электронный синтез.

Макросинтез (macro-synthèse) — синтез «макро» звука или сонорного пласта посредством традиционных инструментов. К макросинтезу относится инструментальный синтез.

в) *Спектр инструментальный* (le spectre instrumental) — спектр, изначально присущий тому или иному тембру инструмента в конкретных регистровых условиях и при конкретном приеме звукоизвлечения.

Спектр синтетический (le spectre synthétique) — спектр, получающийся в результате инструментального синтеза. «Синтетический спектр есть не что иное, как проекция в расширенном и искусственном пространстве натуральной природы звука»[4].

Во всем этом ясно ощутимо влияние структурализма. Приведение в соответствие структуры исходного материала (выявляемой аналитически) и структуры целого (выстраиваемой также сознательно, синтезируемой) находится в прямом соответствии с концепцией формы в Новейшей музыке, в частности с идеями Карлхайнца Штокхаузена, на Дармштадтских курсах которого композиторы-спектралисты бывали не раз. Достаточно сравнить два следующих высказывания:

К. Штокхаузен: «...когда я начинаю сочинять новую пьесу, то отбор как предоформленного звукового источника <...>, так и самого звукового материала должен быть уже организованным или структурированным, — это способ, которым должна быть структурирована вся пьеса. Это дает гарантию, что материал и форма являются одним и тем же»[5].

Ж. Гризе: «...объект и процесс аналогичны друг другу. Звуковой объект есть только сжатый процесс, а процесс есть только растянутый во времени звуковой объект»[6]. Относительно своего сочинения «Modulations» Гризе образно заметил, что формой его является история тех звуков, которые ее (историю) составляют.

Взаимообусловленность микро- и макропроцесса в музыкальной форме, таким образом, является одной из констант спектральной композиции. Юг Дюфур характеризует спектральное произведение как «генетическое в смысле, что оно должно постоянно приспосабливаться под условия своего собственного процесса и находить в этой серии интеграций внутреннюю форму своего собственного развития. Метод организации музыкальной ткани произведения, по сути, является методом его организации во времени. Совпадение совершенно»[7].

Воспринимая звук как живой организм, находящийся в постоянном движении и развитии, композиторы-спектралисты соответственно мыслят и складывающуюся из совокупности таких звукоэлементов форму, в чем также подхватывают идеи, витающие в воздухе. Форма-поток, представляющая струящееся бесцезурное развитие, в котором неуловимо меняются фазы состояний-длений, это характерная для музыки XX века новация. В то же время это «хорошо забытое старое», которое пришло в ответ на недавно достигнутый предел концентрации интонационных событий, приближение к которому неуклонно осуществлялось в музыке на протяжении нескольких последних веков. По выражению Ю. Холопова, здесь уже не форма воспринимается как процесс, а процесс воспринимается как форма музыкального сочинения. Характерно, что сам термин «форма» редко фигурирует в теоретических работах Groupe de L'Itinéraire, — его либо заменяют выражения типа «поля сил, ориентированные во времени», либо в значении музыкальной формы используется именно термин *процесс*, чем подчеркивается ее временна́я природа на всех уровнях.

Весьма существенно, что в таком процессе слушатель спектральной музыки имеет возможность достаточно легко ориентироваться, улавливая векторную направленность развития: от высотно определенного тона к шуму, от гармонического спектра (состоящего из обертонов, находящихся в кратных основному тону частотных соотношениях) к негармоническому спектру (состоящему из обертонов, находящихся в некратных основному тону частотных соотношениях) и наоборот. Все эти изменения *качества* звучания предстают эмоционально окрашенными для слуха. Восприятие музыки активно, ибо развитие в основном предсказуемо. «Мне кажется важным, — говорил Гризе, — установить для слушателя некоторую предсказуемость, которой не было со времен тональной музыки. Все линеарные отклонения, "катастрофы", всякого рода возникающие образования не имеют смысла, если они не ложатся на относительно предсказуемую основу. Что касается ориентиров в этих отклонениях, то они должны иметь акустическую природу: периодичность и гармонический спектр»[8].

Последнему обстоятельству Гризе придает особое значение, усматривая взаимосвязь идеи гармонического спектра и процесса дыхания: «Для нашего восприятия *гармонический спектр* представляет ориентир, легко поддающийся опознанию и идеальный, в том смысле, что он находится на пути от синусоидального тона (без обертонов) к белому шуму (все обертоны). *Дыхание* также является точкой отсчета из-за сво-

ей периодичности. Это мне позволяет создавать форму главным образом *динамическую*, то есть всегда направляться к конкретной точке: напряжение — расчленение — расслабление — восстановление энергии (не путать динамизм с движением: можно двигаться от одной точки к другой чрезвычайно медленно!)»[9].

В этих авторских характеристиках — нечто большее, нежели простая метафора. «Дыхание формы» в спектральной музыке есть сущность ее развертывания, основа ее ритма, ощущаемого на разных уровнях. В пьесе «Périodes» принципом формообразования являются циклы развития, которые Гризе сравнивает с дыхательным процессом — вдох, выдох, остановка. В композиции «Partiels», ставшей, по всеобщему признанию, своего рода музыкальной эмблемой спектральной школы, Гризе проводит аналогии с человеческими дыханием и биением сердца. В основе формы здесь «ход маятника» по векторам: напряжение — разряжение, сгущение — разбавление, активность — пассивность, мягкость — твердость. Взаимопротивоположные состояния воплощаются соответствующими средствами выразительности: *разряжение* характеризуется незамутненной спектральностью, кристальной чистотой обертонового ряда, *напряжение* — шумовым замутнением звучания, увеличением плотности фактуры, большей громкостью и т. д. Партитура «Partiels» (название может быть переведено как «Обертоны», буквально — частицы) являет собой целую энциклопедию приемов спектральной техники. В силу вышесказанного данное сочинение целесообразно прокомментировать более подробно.

Оркестровая пьеса «Partiels» входит в цикл из шести самостоятельных произведений под общим названием «Les Espaces Acoustiques» («Акустические пространства», 1974–1985):

«Prologue» («Пролог») для альта соло (1976),
«Périodes» («Периоды») для 7-ми исполнителей (1974),
«Partiels» («Обертоны») для 16-ти или 18-ти исполнителей (1975),
«Modulations» («Модуляции») для 33-х исполнителей (1976–1977),
«Transitoires» («Переходности») для большого оркестра (1980–1981),
«Épilogue» («Эпилог») для 4-х валторн соло и большого оркестра (1985).

Как можно заметить по хронологии событий, замысел такого цикла возник уже после сочинения «Périodes» и «Partiels». Они включены в цикл сообразно сразу же бросающейся в гла-

за логике постепенного нарастания количества исполнителей — от альта соло до большого оркестра. При исполнении подряд, предусмотренном композитором, каждая пьеса последовательно расширяет «акустическое пространство» предыдущей.

В уже упоминавшихся авторских комментариях, помещенных в базу данных IRCAM, Гризе по этому поводу сообщает следующее:

«Единство этого цикла реализуется посредством единства в формообразовании и посредством наличия во всех пьесах двух акустических ориентиров: гармонического спектра и периодичности. Я резюмирую некоторые положения относительно используемого языка:

- впредь сочинять не нотами, но звуками;
- больше не сочинять только звуками, но разницей, которая их разделяет (степень предслышимости), работать с этими разницами, то есть контролировать эволюцию звука (или ее отсутствие) и скорость этого развития;
- принимать во внимание относительность слушательского восприятия;
- применять в сфере инструментальной музыки феномены, долгое время изучавшиеся в студиях электронной музыки; это применение будет более всего радикальным и воспринимаемым в «Partiels» и «Modulations»;
- исследовать синтетический тип письма, при котором различные параметры участвовали бы в создании одного общего звука. Например, внутренняя организация высот создает новые тембры, из которых появляются длительности и т. д. Синтез стремится, с одной стороны, к разработке звука (материала) и, с другой стороны, к различным существующим отношениям между звуками (формам)».

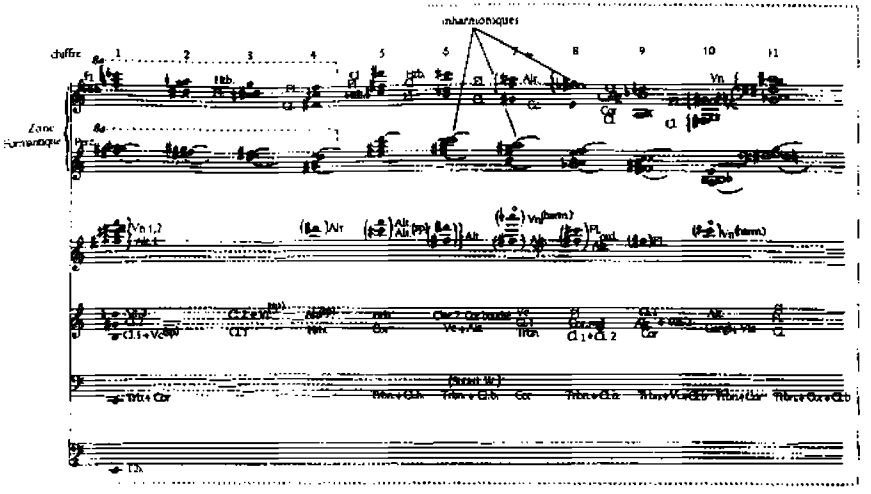
Все части цикла особым образом объединены тематически: порождающей моделью звукового материала является гармонический спектр звука *E* большой октавы в исполнении тромбона. Данный спектр постоянно подвергается акустическим трансформациям, которые могут весьма далеко отклоняться от первоисточника. Однако в самом начале «Partiels» этот спектр развернут средствами оркестра до 21-го обертона включительно - своего рода экспозиция главной темы, подхватывающая аналогичное по материалу завершение предыдущей части цикла, «Périodes». «Распределение гармоник и зона форманты этого спектра, — свидетельствует автор, — происходят из анализа сонограммы звука тромбона, сыгранного на этой ноте. Здесь гармонические составляющие спектра удобны тем, что, являясь чистыми, нетемперированными частотами, они отличаются от тем-

перированных не более чем на четверть или восьмую тона, что, как легко понять, немаловажно с практической точки зрения»[10]. Таким образом, то, что происходит в звучании тромбона приблизительно за 200 миллисекунд, как бы продемонстрировано нам под увеличительным стеклом в начальных тактах партитуры «Partiels» (см. пример VI в приложении).

Форма композиции состоит из семи разделов, в которых по принципу маятника чередуются фазы устремленности к напряжению либо к разряжению. Первый раздел характеризуется движением от разряжения к напряжению, второй — наоборот, и так далее. Такая векторная основа формообразования подчеркнута определенным приемом: в конце каждого раздела, направленного на разряжение, находится секция с пометкой в тексте «исполнять ad libitum». Этот момент полного разряжения, звучащей тишины важен для композитора как скрытое аккумулирование энергии для последующего перехода к активной фазе развития.

Рассмотрим, как именно осуществлена в первом разделе пьесы идея плавного перехода от незамутненного спектра к шуму. Сам Гризе по этому поводу пишет: «В начале "Partiels" гармонический спектр на *E* в исполнении контрабаса и тромбона реализуется восемнадцатью инструментами. Этот натуральный спектр отклоняется с каждым следующим повторением по направлению к негармоническому спектру. Зона форманты постепенно смещается вниз, окрашиваясь в частоты все более негармонические. В целом их исполнение доверено деревянным духовым diminuendo и без вибрато. Продолжительности переходных процессов атак и затуханий звука развиваются с каждым повторением в смысле инверсионном: время атаки возрастает, а время затухания убывает. Продолжительность звучания зоны дления колеблется вокруг постоянной величины. Происходящие в составе звука изменения составляющих спектра, изменения тембра каждого обертона и моментов атаки и затухания звука <...> формируют степень изменения между одним состоянием спектра и следующим за ним»[11].

Помимо сего можно отметить и такие способы искажения спектра, как октавные транспозиции отдельных тонов обертонового ряда, как вкрапление посторонних для данного спектра звуков, как варьирование различных инструментальных тембров, задействованных в инструментальном синтезе. Неожиданным образом представлен ритмический фактор: первый раздел состоит из 12-ти секций, отличающихся своим спектральным обликом. Каждая секция начинается своего рода «ритмизованной раскачкой» основного тона *E*, порождающей



1. Ж. Гризе
«Partiels»

обертоновый шлейф. Репетиции на звуке *E* становятся все более продолжительными и ритмически затейливыми. Итог всех этих преобразований — новое качество звучания, своего рода «цветной шум» — сонор без выявляемого на слух центрального тона.

Все основные этапы эволюции спектра в начальном разделе сочинения продемонстрированы Гризе в примере 1. В нем показано смещение формантной зоны, отмечено особо существенное участие в этом различных инструментов. Белыми нотами обозначены инородные для данного спектра негармонические звуки.

Пьеса, таким образом, начинается с того, что Гризе называет *инструментальным синтезом* — самым ясным представлением спектральности как совокупности квазигармоник, звучащих в одновременности. В последующих разделах сочинения применяются и другие элементы спектральной техники.

Второй раздел (ц. 12–22) демонстрирует один из методов, посредством которого Гризе пытается «применять в сфере инструментальной музыки феномены, долгое время изучавшиеся в студиях электронной музыки». Речь идет о манипулировании разностными комбинационными тонами. Этот естественный акустический феномен представляет собой дополнительный призвук у того или иного интервала, в высотном отношении определяемый разностью частот входящих в интервал звуков. В электронной студии эти призвуки легко сделать отчетливо слышимыми, искусственно заглушая звуки порождающих их интер-

валов. В природной акустике такое немыслимо, ибо чем тише звучание основных тонов, тем тише звучит и порождаемый ими комбинационный тон. В связи с этим один из исследователей музыки Гризе пишет, что использование каких-либо элементов реального акустического феномена, ставших доступными обработке только благодаря электронике, есть для композитора la nature morte — природа, обработанная и пропущенная через определенные технические средства[12].

Основная композиционная идея второго раздела «Partiels» заключается в комбинировании трех фактурных планов — акустических пространств. Первый план представлен основными тонами. Порождаемая ими линия разностных комбинационных тонов образует второй фактурный план. И наконец, третий план составляют звуки, являющиеся обертонами первых двух планов и звучащие предельно тихо, соответственно пометке в партитуре — un halo (как эхо). Все три плана функционально взаимодействуют: звук, выполняющий поначалу роль комбинационного тона, может впоследствии стать одним из основных звуков интервала, порождающего свой комбинационный тон. А далее он может обрести шлейф обертонов, постепенно превращаемых в основные тоны. Таким образом, вектором развития во втором разделе становится постепенное регистровое смещение вверх, от низкого регистра к третьей октаве. Гармоническое просветление выявляет признаки основного спектра сочинения, цикл замыкается возвратом к первоначальному состоянию.

Третий раздел (ц. 23–27) представляет горизонтальную проекцию спектральности, что связано с полиритмическим соединением большого количества самостоятельных мелодических линий. Спектр единожды излагается как некое подобие звуковысотной серии от звука E, плавно уводящей в сферу микрохроматики (до 48-го обертона), с четко закрепленной последовательностью звуков, распределенной при этом по разным линиям (своего рода пуантилизм). В семи секциях данного раздела чередуются динамические волны с постепенно расширяющейся амплитудой (регистровой и громкостной). Все это соответствует магистральной направленности развития в данном разделе — к «замутнению» спектра путем микротонового заполнения акустического пространства, увеличению количества голосов, постепенному охвату всего регистрового диапазона.

Возвращение от микрохроматического кластера (в котором, не следует забывать, все производно от основного спектра «Partiels») к прозрачной обертоновой структуре поэтапно осуществляется в четвертом разделе (ц. 28–32). Здесь перед

нами «полифония пластов», каждый из которых построен по принципу динамической волны. Кульминации этих волн не совпадают, одна волна постепенно вырастает над другой, чтобы затем отступить перед третьей и так далее. Плавные переходы от *pp* к *ff* сопровождаются последовательным подключением и снятием инструментов оркестра. Итоговое успокоение достигается воздушными переливами обертонов спектра *E* у флейт и струнных.

Пятый раздел (ц. 33–41), подхватывая 11-й и 13-й обертоны спектра *E*, коими завершился раздел предыдущий, делает их исходным интервалом для разбегающихся в обе стороны по контуру обертонового ряда границ регистрового диапазона. Верхняя граница перемещается от 13-го до 25-го обертона, а нижняя от 11-го до унтертонов (также, попутно отметим, ставших благодаря техническому прогрессу доступной слуху акустической реальностью).

Данный раздел выделяется изысканной фактурой, отчасти напоминающей технику мотивного развития Дебюсси. Это единственное место в партитуре, где есть некоторые основания говорить о *мотивном*, в традиционном понимании этого слова, строении ткани. Движение к негармоническому, замутненному спектру, как уже и прежде бывало, сопровождается уплотнением фактуры, повышением уровня громкостной динамики, а также изощренной полиритмией.

Шестой раздел (ц. 42–46) состоит из семи секций, основанных на различных звуковысотных комплексах, в соотношении которых наблюдается постепенный переход от шумового кластера к аккорду-спектру, составленному из звуков от 3-го до 19-го обертонов.

Переход от негармонического к гармоническому сопровождается также последовательным замедлением темпа (на 22 единицы метронома в каждой секции), ступенчатым снижением уровня громкостной динамики (от *fff* до *mp*), сужением регистрового диапазона, постепенным артикуляционным размыванием синхронных акцентов, приводящим в итоге к микротоновому глиссандо.

Заключительный, седьмой раздел (ц. 47–53) представляет последний «ход маятника» в сторону шума. И казалось бы, все основные средства достижения этого искомого качества уже использованы. Однако Гризе приберег для окончания всей пьесы особый прием, символизирующий доведение антитезы «звук — шум» до предельного уровня: «музыка — не музыка». Гризе приглашает слушателя стать еще и зрителем, вовлекая его в атмосферу *инструментального театра*.

Итог всего развития — столкновение и переплетение художественного и феноменологического времен. Текстом произведения становится действо, разыгрываемое музыкантами оркестра на сцене, сообразно предписаниям композитора. Музицирование прерывается шестью «шумовыми ферматами», становящимися все более продолжительными. Гризе помечает в партитуре, что музыкальные разделы должны исполняться подчеркнуто неподвижными исполнителями, в то время как шумовые ферматы заполняются точно регламентированными манипуляциями музыкантов со своими инструментами, сурдинами, футлярами, нотами. Сюда же включаются разговорная речь, жестикуляция, даже меняющееся освещение сцены. Шум вырывается за предопределенные ему художественные рамки, символизирует всепоглощающий шум реальной жизни. Последний в произведении музыкальный эпизод длится всего один такт: басовый кларнет тянет *B* контроктавы на фоне тремоло ударных.

Заключительный шумовой эпизод отличается постепенно замедляющимися действиями всех оркестрантов, поочередно застывающими в неподвижности. Свои последние жесты шумно производит дирижер, вытаскивающий из кармана красный платок, вытирающий им лоб и медленно закрывающий партитуру. В этот момент ударник медленно и широко раздвигает тарелки, как бы намереваясь исполнить последний удар *ffff*, но и он застывает, освещаемый узким лучом прожектора на погруженной в темноту сцене. Гаснет прожектор — сочинение окончено.

Широта предоставляемых спектральной техникой художественных возможностей — причина ее быстрого распространения в композиторской практике. Как уже отмечалось, каждый из членов Groupe de l'Itinéraire сумел найти на общей эстетической платформе свой собственный индивидуальный путь. Гризе и Мюрай представляют наиболее последовательных спектралистов. Итоги предкомпозиционных спектральных изысканий проецируются у них на все параметры произведения. Но и они по-разному используют компьютерные средства. Мюрай и в звуковом синтезе проявляет свое пристрастие к электронике, имитируя аддитивный синтез, фильтрацию и т. д. Гризе же более склонен работать со спектрограммой, полагаясь на собственную интуицию.

Левинас и Тесьер прокладывали иное русло, целенаправленно занимаясь исследованием связей звуков и шумов. Левинас особенно интересовался скрещиванием атак в звучании различных инструментов, много экспериментировал с че-

ловеческим голосом, призвуками дыхания исполнителя, с дополнительными резонансами валторны, помещенной на мембрану малого барабана и т. п. Тесьер разрабатывал эстетику «звуковой мутации», интересуясь тембровыми метаморфозами в звучании традиционных инструментов, работал в сфере live electronic.

Дюфур всегда стоял несколько особняком, примкнув последним к Groupe de l'Itinéraire в 1976 году, он первым загадочно возвестил в 1982 году во время обеда с Гризе, Левинасом и Мюраем о ее распаде: «Мы объединились, чтобы показать студентам технику и эстетику, которые нас сближают. Мы помним нашу встречу, но начиная с сегодняшнего дня наши дороги расходятся...»[13]. Постепенно отдаляясь от группы, остальные композиторы, тем не менее продолжали свои творческие поиски в одном магистральном направлении.

Наступил этап ассимиляции опыта спектральной школы в творчестве широкого круга композиторов более молодого поколения. Со смертью Гризе в 1998 году спектральная музыка в чистом виде стала достоянием истории. Ученики Гризе, воспитанные им в Парижской консерватории, а также многие композиторы, следившие за деятельностью ансамбля Groupe de l'Itinéraire, стали использовать спектральность как элемент смешанной техники композиции. И в этом плане практически ни один современный французский композитор или композитор, получивший образование во Франции, не обошел стороной наследие спектральной школы.

Идеи спектральности получили особенно интересное развитие в творчестве таких композиторов, как Джордж Бенджамин, Антуан Бонне, Марк-Андре Дальбави, Джеймс Диллон, Мессиас Маигуашка, Филипп Манури, Кайя Саарьяхо, Марко Строппа, Жан-Люк Эрве, Филипп Юрель. Многие из них периодически работают в институте IRCAM, занимаясь акустическими исследованиями и компьютерной реализацией своих сочинений.

1 O. Messiaen 1974, propos recueillis par Frantz Walter // Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine. L'Itinéraire en temps réel. Paris: L'Harmattan, 1998. P. 7.
Здесь и далее перевод с французского В. Серебряковой.
2 См.: *Castanet P.-A.* Musiques spectrales nature organique et materiaux sonores au 20e siècle // Dissonanz, №20, Mai 1989. P. 4–9.
3 *Grisey G.* Structuration des timbres dans la musique instrumentale // Le timbre, métaphore pour la composition. Christian Bourgois Éditeur, I.R.C.A.M., 1991. P. 352. См. также сокращенный перевод этой статьи на рус. яз.: *Гризе Ж.* Структурирование тембров в инструментальной музыке // Муз. академия, 2000, № 4. С. 113.

4 *Grisey G.* Structuration des timbres dans la musique instrumentale. P. 356.
5 Цит. по: *Cott J.* Stockhausen: Conversations with the Composer. London, 1989. P. 36.
6 *Grisey G.* Temps ex machina // Entretemps, 1989, № 8. P. 103.
7 *Dufourt H.* Musique spectrale // Conséquences, 1986, № 8. P. 114–115.
8 Цит. по: *Cohen-Levinas D.* Gérard Grisey: du spectralisme formalisé au spectralisme historisé // Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine. L'Itinéraire en temps réel. Paris: L'Harttman, 1998. P. 54.
9 Комментарии Ж. Гризе к собственным сочинениям, содержащиеся в электронной базе данных медиатеки IRCAM.
10 *Grisey G.* Structuration des timbres dans la musique instrumentale. P. 356. Рус. перевод: *Гризе Ж.* Структурирование тембров в инструментальной музыке. С. 114.
11 Ibid. P. 356–357. Рус. перевод. С. 114–115.
12 См.: *Wilson P. N.* Vers une écologie des sons» // Entretemps, 1989, № 8.
13 *Grisey G.* La musique, le devenir des sons // Vingt-cinq ans de création musicale contemporaine. L'Itinéraire en temps réel. Paris: L'Harttman, 1998. P. 47.

Глава XIX
Смешанные техники

Плюрализм стилей XX столетия, о котором уже неоднократно говорилось в предыдущих главах книги, — основа множественности техник современного композиторского творчества. Отсюда и естественное для такой ситуации *смешение* их друг с другом, когда композитор свободно избирает тот или иной принцип в зависимости от конкретных задач данного сочинения.

О синтезе как эстетической основе музыкального творчества интенсивно заговорили в 60 — 70-е годы, и очевидно, что с этого времени смешанные техники составляют важнейший, если не основной, пласт современной композиции.

Сочетание сущностно различных техник есть *политехника*. Этот термин представляется здесь наиболее общим — он констатирует наличие в композиции более одной техники. Свойство же их перемешивания охватывается термином *микстехника*.

Соединение разных техник (основанное, в частности, на контрасте тематизма, характеров, тембра, ритма) становится сильнейшим смысловым стержнем, на котором держится конструкция сочинения. Соединяются: ново- и старотональные и модальные техники, цитаты из чужой музыки любых стилей (со своим «набором» характеристик), пуантилизм, сонорика и сонористика, имитации звучания народной или восточной музыки, 12-тоновость во всевозможных аспектах (серия, ряд, аккорды, поля), микрохроматика, алеаторика и т. д. Новая композиционная реалия — непредвидимость того, что будет на следующей странице, — означает, что перемешивается всё и вся в любых пропорциях.

Предпосылки политехники, безусловно, были и ранее. Так, смешение заложено в самой гармонической системе — к примеру, 12-тоновые техники уже в пору своего рас-

цвета в творчестве нововенцев легко смыкались и с тональностью (подчеркивание центрального тона), и с модальностью (выдерживание звукоряда). Закономерно и логически легко объяснимо сочетание современной тональности с сонорикой, модальности с микрохроматикой, додекафонии с пуантилизмом. Наибольший эффект возникает, однако, когда смешиваемые техники оказываются на различных смысловых и структурных уровнях, например, додекафония (звуковысотный параметр) и алеаторика формы или сонорика. Образцами здесь могут служить остроритмизованные сонорные звучности на изощренно 12-тоновой основе в «Молотке без мастера» П. Булеза или электронно-сонорные сцены гептало-гии К. Штокхаузена «Свет» на сериальной основе формульной композиции.

Важной специфической чертой политехники является сознательное и систематическое *смешение элементов, приводящее к новому качеству* в отношении техники письма и соответствующих интонационно-образных качеств композиции.

Смешение техник отражает идущий в XX столетии гигантскими шагами *процесс индивидуализации*, когда в композиции каждый раз заново создаются не только общая концепция, форма, тематизм, индивидуальные модусы, мелодии, ритмы, тембры, но также и *способы соединения* различных техник. Теперь индивидуализация касается самого *процесса смешения*, в котором вычленяются несколько аспектов:

- сколько техник перемешивается;
- какие это техники;
- каковы закономерности каждой из них;
- пропорции их соотношения;
- смешиваемые техники родственны или подчеркнуто несвязанны;
- каково согласование систем друг с другом;
- какую линию развития образуют переходы от одной техники к другой.

Ввиду большого разнообразия техник систематика их смешений довольно затруднительна и возможна только на основе различных критериев. Выделим из них важнейшие, расположив от более формальных (чисто количественных) до смысловых.

Политехника различается:

1. *Количеством составных частей*: 2, 3, 4 и более.

2. *Видами соединяемых техник*:

а) техники из одного параметра (например, тональная, модальная, 12-тоновая);

б) техники из разных параметров (12-тоновая, ритмическая, тембро-сонорная).

3. *Стилевой одно- или разнородностью техник:*

а) смешение без смены стиля (А. Шнитке, Канон памяти И. Ф. Стравинского: модальность, серийность, сонорика);

б) смешение со сменой стиля (Э. Денисов, «Пена дней» — новая тональность, 12-тоновые поля, сонорика, джаз, старая тональность и модальность в цитатах).

4. *Типом композиции*, образующимся при смешении. Разделы, написанные в разных техниках:

а) чередуются;

б) перемешиваются;

в) плавно переходят из одного в другой — метабола как квазимодуляция (например, после кластеров — функциональная тональность, как во вступлении к балету Р. Щедрина «Анна Каренина»).

Новое качество политехники демонстрирует специфическое «многосредное» действо — *мультимедия*, то есть объединение музыки с другими искусствами: произведениями живописи, читаемыми стихами, открываемыми для обозрения скульптурами, происходящим в том же помещении сценическим действием. Собственно музыкальные техники входят здесь во взаимодействие с техниками других искусств; каждое из них существует в своем времени-пространстве, а целое складывается на основе своеобразной «полипространственной политехники» (об этом см. также в Главе 12).

Политехника дает *полисистему*, необходимо ставящую *проблему согласования* закономерностей разных систем во избежание опасности распадения целостности. Как правило, одна из них является ведущей. Так, каждая из четырех частей Фортепианного трио Э. Денисова (1971) специфична своим видом техники: I. Adagio — сонорная полифония с характерной «вязью» голосов; II. Токката — сонорика линий; III. Рондо — новотональная техника + пуантилизм; IV. Adagio (= кода) — нежнейшие сонорные звучания «высокой лирики», 12-тоновость + микрохроматика. Согласно предложенной выше систематике здесь: (1) объединение четырех основных техник (2) из разных параметров, (3) без смены стиля, (4) с плавно взаимодействующими элементами без резких переходов. Объединяющей все это звуковое пространство очевидно является детализированная сонорика.

Некоторые примеры современной политехники уже неоднократно фигурировали в предыдущих главах книги и будут еще показаны далее в аналитических очерках Главы 20 — в

частности, серийно-сонорно-алеаторная пьеса Э. Денисова «Crescendo e diminuendo». Здесь же более детально остановимся на финале Второго фортепианного концерта Р. Щедрина (1966) — ярком образце применения разнообразных гармонических техник с тонкими добавлениями стилевых смен и плавными переходами из одного эмоционального состояния в другое (см. партитуру).

Концерт Щедрина, написанный в целом вольно и дерзко, тем не менее завершается финалом достаточно строгой формы. Подзаголовок «Контрасты» приоткрывает композиторский замысел: яркие звуковые картинки непринужденно и без особенной заботы о выводимости одной мысли из другой чередуются друг с другом в свободном порядке. Слушатель внезапно переносится из одной образно-эмоциональной сферы в другую, совершенно контрастную. Композитор стремится к динамичной напористости непреодолимого моторного движения, в конце достигающего своего «пика» — предельно энергичной наступательности, сметающей все на своем пути.

Контрастируют друг другу музыкальные образы, в своей конкретности достигающие степени явной программности (жизнь композитора в большом доме):

начало	—	тихие утренние колокола;
т. 2		пришел настройщик, настраивает рояль;
т. 64	—	снова колокола;
	—	экспрессивная мелодия, сменяемая хмурым драматическим напряжением
т. 66		за стеной учатся играть на фортепиано, штудируют «Гаммы»;
т. 68	—	за другой стеной включают радиоприемник, звучит джазовая импровизация
т. 69	—	снова экзерсисы;
т. 71		снова джаз;
т. 74	—	на фоне «хлопающих», «взрывающих» ударов лирская суровая увертюра (12-тоновый ряд из I части),
от т. 84 до конца	—	стальной напор мощной силы

Форма финала — разновидность рондо традиционного четвертого вида: вступление, главная тема, ход, побочная тема, главная тема, центральный эпизод (вторая побочная тема и разработка), реприза первой побочной, главная тема, кода. Типичное для рондо моторное движение заполняет собой все мерностью perpetuum mobile.

Контрастные образы связаны с разнородностью гармонической политехники:

— *вступление* — в разных техниках: сонорные колокола, квинты, 12-тоновый ряд в мелодии и сонорно-«атональная» гармония;

главная тема (ц. 66) — кластеры и модальные гаммы;

побочная тема (ц. 68) — современно-тональная джазовая гармония;

центральный эпизод (ц. 74) – 12-тоновый ряд в мелодии и сонорно-«атональная» гармония;

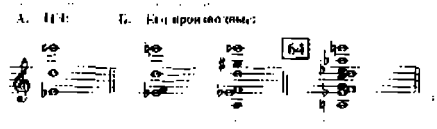
кода (ц. 84) — сонорно-линеарная аккордика.

В новотональной структуре финала вычленяется группа элементов со своими выразительными свойствами, связанных определенными логическими отношениями: центральный элемент, производные элементы, а объединение их образует тот или иной индивидуальный модус (ИМ; ранее это был лад), выполненный в той или иной технике.

Например, диспозиция модусов во *вступлении*:

1. от начала ц. 1	– сонорика,
2. от начала т. 2 до ферматы на *as*^{1}	– квинты,
3. т. 2 после этой ферматы	– «пассаж»,
1. ц. 64, т. 1	– сонорика,
4. ц. 64, т. 2–11	– додекафоны,
5. ц. 65–66	– додекафоны с сонорными аккордами.

Соноры первых трех аккордов продолжены в ц. 64 (т. 1); два включения колокольных звонов членят вступление на два крупных раздела – до ц. 64 и после нее. По существу, это один модус, ЦЭ которого — начальный аккорд-сонор. Все прочие – его варианты, логика которых состоит в постепенном усложнении основы прибавлением новых звуков по простейшему образцу – побочных тонов (пример 1).

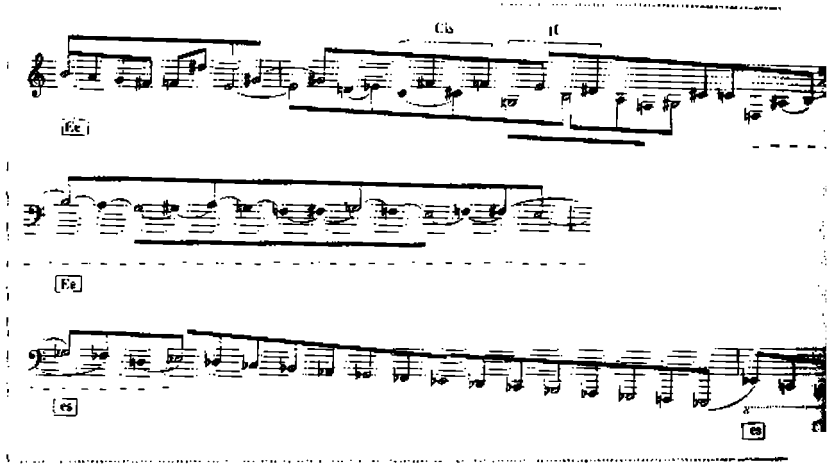


1. Р. Щедрин
Второй концерт

Второй модус – шутка композитора, введшего в серьезное сочинение цитату из жизни, – «музыку настройщиков». Между тем в шутке есть совершенно элементарный замысел. Суть модуса — в квинтовых и квартовых созвучиях, строго распределенных по квинтовому кругу. Звуковысотный устой *a* двояко соотносится с ЦЭ предшествующего модуса: во-первых, это тритон от тона-фундамента начального аккорда *es*; во-вторых, исходный звук квинтового ряда *a* становится нижним в последнем производном аккорде начального модуса, то есть непосредственно предшествует началу модуса-2. Есть и связи с 12-тоновостью: модус квинт два с половиной раза образует додекаря-

ды; басовые тоны двузвучий намекают на основной додекаряд концерта (его полный вид — ц. 74, т. 3–4), движение баса по тонам вверх начинается пятикратно. Останавливается это движение на звуке *dis*^{1}, возвращающем начальный опорный звук финала (*es*).

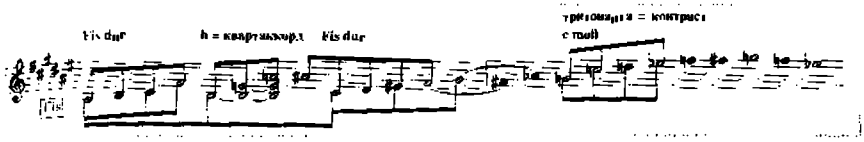
Третий модус — незначительный пассаж, «прокатывающийся» по клавиатуре, «стирая» квинтовый модус, и не претендующий ни на какое серьезное содержание. Но и «беспорядочный» пассаж организован.



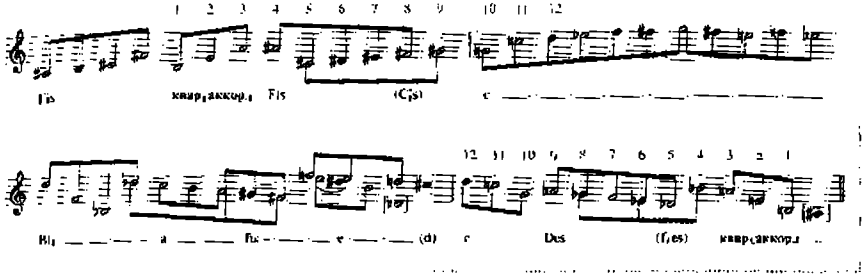
2. Р. Щедрин
Второй концерт

Несмотря на ломаное двух-трехголосие, пассаж в среднем темпе хорошо прослеживается в тональной переменности E — es с финалисом *a*; последние два устоя очевидным образом продолжают линию *es — a* предыдущего изложения (и далее в ц. 64). E-dur осложняется разнообразными созвучиями и отклонениями, затуманивающими тональный остов пассажа. Однако в условиях очень быстрого темпа подобные, даже ясные тонально-гармонические связи сливаются для восприятия в сонорные или сонорно окрашенные полосы.

Четвертый модус (ц. 64, т. 2–11) имеет центральным элементом 12-тоновый ряд. Модус состоит в определенном выборе и расположении звуковых элементов. С помощью предваряющих звуков «тональной настройки» (т. 2) в модусе легко устанавливается тяготение к звукам тоники Fis-dur в т. 2–4. Но далее влияние Fis-dur рассеивается, и форма образуется за счет додекафонного приема — ракоходного возвращения к началу додекаряда (примеры 3, 4).



3. **Форма модуса в начале**



4. **Гармоническая форма целого модуса**

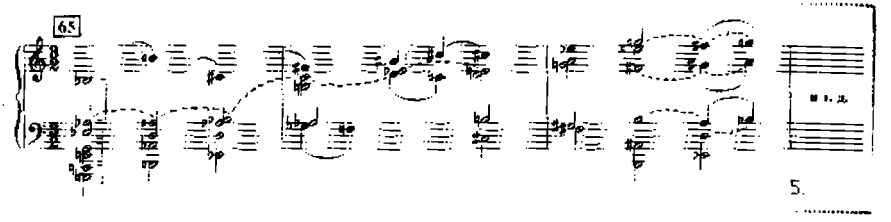
Развертывание этого модуса идет на фоне неясно темной массы низких струнных, резко диссонантное отношение которых к Fis-dur модуса усиливает декоративно красочный характер его звучания. Хотя это отношение не слышится как аккорд, все же существенно для сонорной вибрации подразумеваемое сурово-напряженное противостояние F-dur + Fis-dur.

Чрезвычайно сложно устройство пятого модуса. Формально это – вариация на предшествующий модус, с сокращением двух с половиной тактов середины, после той же ракоходной репризы дается переход к следующему далее Allegro (ц. 66). Но прибавление сопровождающего аккордового слоя так сильно деформирует модус в мелодическом голосе, что влияние его на целое понижается.

Основной тип созвучия задается структуре первым аккордом (см. т. 1 перед ц. 65: *E-A-E-G-es-gis-ais*). Смысл его и свойства — крайняя жесткость и напряженность, скрежещущая острота диссонансов в сочетании с твердостью совершенных консонансов, не очень ясно слышимая звучность низкого регистра. Композитор последовательно избегает мягкого, тем более ласкающего звучания вертикали, элегантной красивости; таков его стиль. Стремление к экспрессии «сильных чувств» ведет к практически непрерывному высокому уровню диссонантности, причем в тяжко сталкивающихся друг с другом синхронных голосах нет стремления «ладить» в параллелизмах или в плавных линиях. Тем не менее «давящая» напористость се-

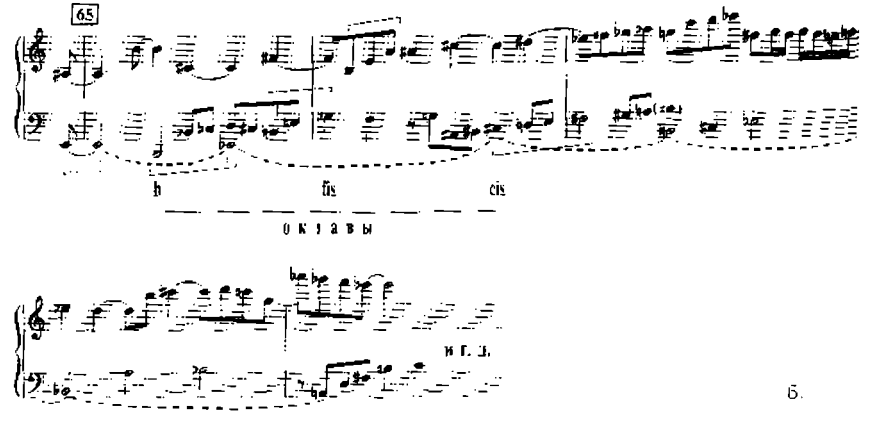
кундовых шагов в средних голосах (2-я скрипка, альт, виолончель) является существенным фактором образующихся гармонических сочетаний в их функциональном соотношении друг с другом как вводноприлегающих.

Происхождение этой гармонии — в полифонической ткани неоклассического типа. Основные тоны созвучий «тонут» в разноголосии жестких линий, однако целое вполне организованно направляется логикой контурного двухголосия, осложняемого иногда выходящими на заметное место средними голосами.



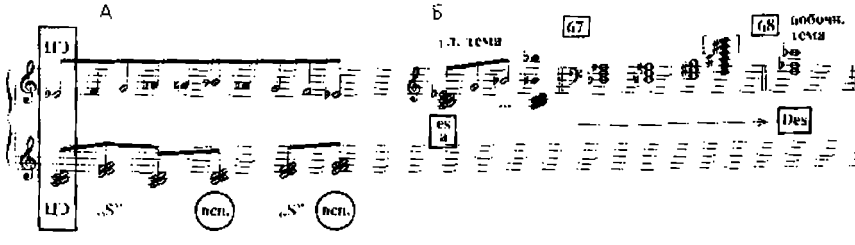
5.

Отмеченные имитации ритма полифонически скрепляют целое (пример 6). В начале три унисона (октавы) на *h, fis, cis*, вероятно, непреднамеренно, отражают Fis-dur мелодии. Секундовый остов опорных тонов баса *e–es–des(cis)–h–a* показывает противодвижение к драматически возносящейся линии мелодии. Опорное *A* в начале басовых пассажей в т. 5 и 7 несомненно готовит басовое *A* в начале главной темы (ц. 66).

Модус *главной темы* составляется из кластеров и модальных гамм. ЦЭ модуса — начальный кластер *a·h·c·d·es* (ц. 66). Клякса кластера не позволяет действовать в созвучии основному тону, и поэтому на первое место выходят *центральные*

6.

тоны. Их два, и они составляют рамку кластера. Это те самые *a–es*, которые готовились во вступлении к финалу. На их основе возникает двухслойная полиструктура модуса темы. Мелодический верхний слой развития головного *es*, кластерный нижний – из диатонического начального четырехзвучия *a·b·c·d*. Таким образом, вся гармония темы выведена из начального созвучия, что обеспечивает ей ладовую определенность. Гаммы образуют в т. 1–4 остинатную фигурацию гармонии Es-dur, кластер – «передвижку» по его звукам в соседний от ЦЭ вспомогательный, также — на его «субдоминанту» (вершина кластера становится его основанием) и ее вспомогательный (см. далее пример 7 А).

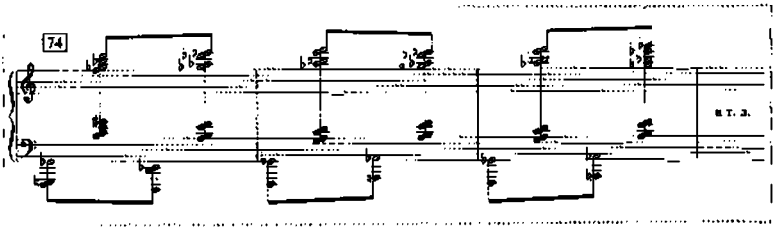
Ход идет через опорные тоны *cis–d–e*, с пропуском входящего в комплекс ЦЭ главной темы *es*, и направлен к басовому *f*, с которого вступает первый аккорд побочной темы (ц. 68). Модус хода есть видоизменение модуса главной темы: модальная фигурация двутерцового аккорда Des+des в партии фортепиано и аккордо-мелодическая фигурация (разработка) того же Des-dur у фагота и кларнета (см. ц. 67, т. 1–2). Далее такая же разработка гармоний d-moll, E-dur (пример 7 Б). Перед самым вступлением побочной темы (т. 1 перед ц. 68) под продолжающуюся полиладовую фигурацию аккорда E-dur (e-moll) двузвучиями флейт и фаготов подкладывается целотоновая гамма *f–g–a–b–cis–dis* в басу, непосредственно готовящая первый аккорд побочной темы. Гамма верхнего голоса фортепиано полиладово дополняет гамму нижнего до 12-тонового состава звуками *d, c, b, as*. Общий эффект последнего такта: полиладовое напряжение всех голосов, сбрасываемое внезапным сплочением их в компактные терцовые аккорды побочной темы.



7 (А–Б).
А – **Модус главной темы**
Б – **Модуляция**

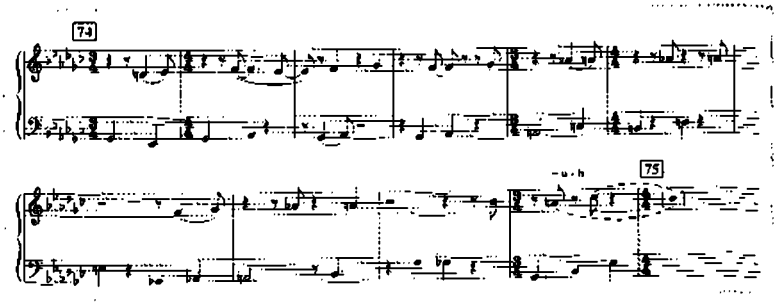
Модус *побочной темы* (ц. 68–69) — это обычный современно-тональный строй джазовой музыки (в т. 1 ц. 68 — тоника Des-dur с ноной и септимой). Тональность колеблющаяся: Des — C. Колебание тональности отвечает функции побочной темы, модус главной выдерживался без перемен. Таким образом, соотношение гармонических структур соответствует классическим пропорциям главной и побочной темы.

Центральный эпизод (от ц. 74) строится на материале 12-тоновой темы, перенесенной из I части (ср. с ц. 2, 9, 11, 14, 17, 19, 22, 25, 27, 29). Гармонический модус состоит из двух слоев. Фон-основу образуют аккорды сопровождения с басом. То и другое имеет ударный, «стреляющий» характер, синкопирующей неравномерностью ритмических повторений напоминающий манеру Стравинского. Ударность выражена не только резкими акцентами, но и приставленными к основным звукам резкими диссонансами. В басу они образуют целый ударный голос, располагающийся ниже собственно функционального баса (в примере 8 обозначен черными нотами). В слое аккордов, утолщающих мелодию (белыми нотами), это субаккорды среднего регистра (тоже черными нотами).



8. **Тема центрального эпизода** (удары)

Контурные голоса обрисовывают остов музыкальной мысли:



9. **Контурное двухголосие** (ключевые знаки добавлены)

Однако не следует понимать этот модус как просто усложненный es-moll. Не является тональностью Fis-dur и додекафонный модус во вступлении (ц. 64, т. 2–11). И уж тем более нельзя усматривать между ними отношения родства параллельных тональностей. Модус центрального эпизода составлен не из элементов классико-романтической гармонии — в тональности es-moll нет ее ЦЭ — трезвучия, нет доминанты и субдоминанты. Элементами модуса здесь являются резкие многозвучные аккорды в рамке тонального контурного двухголосия. Главное созвучие — избранный композитором кварто-квинтовый полиаккорд в конце т. 1 ц. 74; первый же аккорд к нему вводный (что касается главным образом верхнего субаккорда как основного из двух). В результате получается ряд родственных элементов-созвучий, а само это родство есть не что иное, как современная модификация лада. Но только это модус-лад индивидуально избранных композитором звуковых элементов.

Модус центрального эпизода насквозь хроматический, пантональный, «всеклавишный» (то есть и черноклавишный, см. верхний субаккорд в главном аккорде, и белоклавишный, см. его нижний субаккорд). Поэтому 12-тоновая мелодия каждым своим звуком находится внутри этого модуса. Так, начальные звуки *a–b* попросту содержатся в составе аккорда т. 3. Но в условиях высокой диссонантности практически никакие звуки не являются абсолютно чуждыми и их можно без труда «уложить» в логичное последование. В т. 4 звуки *cis–d* гармонически суть простое продление ряда нижнего субаккорда — *a–h–cis–d–e–f*.

В теме эпизода два центральных тона — *es* и подчиненный ему *a*. Нетрудно усмотреть общий замысел финала в цементирующем значении этих двух звуков. Они возникают в качестве центральных на наиболее ответственных начальных участках крупных разделов формы: во вступлении, в главной теме, в теме центрального эпизода. Разумеется, различия в составе элементов каждого модуса в них обеспечивают достаточно высокую степень гармонического контраста.

Кода финала (от ц. 84) с величайшей энергией мощно заключает весь концерт. Основное гармоническое средство этого наступления на финишной прямой — пассаж сонорных аккордов. Отсутствие основного тона в них способствует обнажению и усилению линеарного и ритмического напора. Гармония отказывается от одного из важнейших своих воздействий в пользу внегармонического средства выразительности.

ЦЭ модуса коды — первый аккорд. Его структура обобщает гармонию главной темы: основой его является кластер *a·h·c·d* с прибавлением сверху звука *es*. Ясно, что это не что иное,

как вариация на основной аккорд-кластер главной темы (см. пример 7 А). Но здесь звуки комплекса разбросаны в разных октавах с целью получить резкую «хлесткую» звучность, превратить аккорд в легко подвижную и ритмически четкую единицу. Все прочие созвучия — вариации на ЦЭ.

Форма коды линеарна — это бесконечный и безграничный подъем. Он осуществляется силой пятнадцати асимметричных волн, группирующихся в два отдела. Первый из них проходит октаву вверх c^3–c^4 (см. верхний голос фортепиано) и вводит пишь мягкие из медных инструментов — валторны. Второй отдел (от ц. 85 т. 3) проходит еще одну октаву вверх, c^4–c^5 (см. партию фортепиано) и вводит тембры труб и тромбонов; под конец из этих инструментов извлекается предельная сила звука. Целевое созвучие воспроизводит «на пике» подъема начальное мелодическое положение и представляет собой завершающее замыкание структуры, «полный и совершенный каданс».

Логика развития кодовой структуры определяется сонорными параметрами волн подъема: их интервальной амплитудой, высотой целевых звуков на гребнях волн, их длительностью, интенсивностью: во сколько подъемов проходится октава; в первом отделе волн подъема восемь, во второй четыре, после чего последние три «бьются» на уже достигнутой конечной высоте, закрепляя ее. Таким образом складывается форма коды:

отделы:	I							
волны:	1	2	3	4 (доп.)	5	6	7	8 (дог.)
высоты:	c^3-es^3; c^3-f^3; d^3-fis^3; f^3-fis^3;				f^3-as^3; as^3-b^3; b^3-c^4; b^3-c^4;			
длины (в восьмых):	8	16	8	2;	12	10	9	7
	⟶				⟶			= 9 тактов

отделы:	II	дополнительные					
волны:	9	10	11	12	13	14	15
высоты:	b-c^4-es^4; c^4-g^4; e^4-as^4;	f^4-c^5;	a^4-c^5;	a^4-c^5;	a^4-c^5;		
длины (в восьмых):	8	24		12	29	7	12	16
	⟶							= 14 тактов

Дробность первого отдела выражает большую частоту действия. Крупные временные величины второго отдела — ярость, неистовость, накаленность напора. Заключительный сонор, т. 2–1 от конца, тонально воспроизводит звуки начального ЦЭ b-a-c-es, дополняя их не хватающим до полутоновости состава звуком cis, который помещается в басу, выражая крайнее гармоническое напряжение по отношению к вершинному c.

Финал Второго концерта Щедрина – блестящий пример многообразия гармонических техник, призванного воплощать художественную пестроту современного мира.

Смешение не имеет правил. Композиторские техники, несущие в себе пусть и не очень определенное, но легко понимаемое *обобщение* выразительности, уже давно стали особого рода типами музыки, чем-то вроде художественных *жанров*. Как были жанрами струнный квартет, фортепианная соната, фортепианный квинтет, так стали ими, например, сонорика ансамбля ударных без определенной высоты звучания, пуантилизм, (народно-ладовая) модальность, электроника, пространственная музыка, микрохроматика. Как прежде могли сочетаться разнопорядковые жанры, например симфонии и вальса, так ныне естественно вступают во взаимодействие модальность и сонорика, двенадцатитоновая серийность и новотональность. Так свободное распоряжение всем арсеналом накопленных в XX веке методов сочинения современные композиторы приравняли к свободе оперирования образно-выразительным и жанровым материалом музыки. При этом совмещение разных техник (*политехника*) и перемешивание их (*микстехника*) дают в результате *свободную технику*, где используются по мере надобности элементы любых композиционных методов в любых пропорциях и в непринужденном последовании.

Глава XX
Новые индивидуальные формы

Теперь, вплотную познакомившись с основными композиционными техниками, вновь вернемся к музыкальной форме, которая синтезирует в себе все уровни композиции. В уже состоявшемся (в Главе 9) обсуждении ее общих проблем акцентировалась и обосновывалась ведущая для современности тенденция к индивидуализации формы, то есть к отказу от сложившихся в тональной композиции типов и «сочинении» материально-смысловой конструкции всякий раз заново, сообразно потребностям и возможностями именно «этого» произведения, с его неповторимым замыслом и конкретным, сделавшим свой выбор в богатейшем арсенале современных средств музыкальным языком.

И именно отсюда, с «материальной базы», начиналось обновление формы, сперва чисто интуитивное. Ведь понятно, что если сочиняется «свой язык и своя грамматика», если сочиняется не только свой звуковой материал, но и сами звуки, то форма автоматически не может остаться старой, она идет вперед, ведомая новым материалом. Так формируются начальные эволюционные ступени новой морфологии, которые Ю. Холопов определяет следующим образом: 1) *переинтонирование традиционных форм новым языком* (как рондо в финале Фортепианного концерта Денисова или сонатная форма в кантате «Свет глаз» Веберна); 2) *трансформа*, или трансформированная форма, то есть новая форма на базе традиционных принципов (как I часть Симфонии Веберна: на основе бывших форм — сонатной и канона; или «инвенция на ритм» как форма 3-й картины III действия оперы Берга «Воццек»)[1].

Но когда такие стадии уже пройдены, когда удивление от безбрежно расширившихся границ «музыкального» прошло, когда все это богатство становится обыденным, тогда обновление формы осуществляется уже сознательно и идет с другого

конца: не от материала к форме, а, наоборот, от формы к материалу. Как выразил это Роман Хаубеншток-Рамати, «композитор должен сегодня "мыслить формой", он должен изобретать концепции формы»[2]. И такие изобретения начались.

Что же встретили современные авторы на этом пути? Обратимся к их собственным высказываниям.

Начнем с вечно «впередсмотрящего» Джона Кейджа. Даже если пренебречь первой половиной его, как всегда оригинальной, тирады — «необходимо бороться с формой, избыток которой стал кошмаром современной цивилизации», — невозможно оставить без внимания ее вторую половину: «в недалеком будущем избыток форм грозит всеобщей унификацией» (за чем следует его личный итог: «моя музыка является протестом против этого»)[3].

Что это — парадокс? Индивидуализация ведет к унификации?

Послушаем других, более умеренных авторов. Например, Дьёрдь Лигети, который одним из первых не только пришел к индивидуальным формам в своей творческой практике, но и осознал феномен индивидуализации, и отразил его в своих теоретических размышлениях (устных докладах, ставших позже публикациями). И он, в сущности, говорит если не об унификации, то о «новой типизации», пусть и на иной, более широкой платформе: «В то время как не существует общепринятых "учрежденных" структурных схем и синтаксических систем, музыкальные типы — как ни парадоксально — стремятся к тому, чтобы закрепиться: вместо самих систем, создающих связь, "учреждаются" возникшие на основе *различных* систем *одинаковые* типы»[4]. И в этом Лигети (при всей громоздкости выражения) прав. Как прав и Эдисон Денисов с его формулировкой очень похожего в своей основе вывода: «Музыкальная форма всегда уникальна, нет двух сочинений в одной и той же форме. Соответственно, нет и общей системы форм. Однако бывает движение по сходному пути, что делает формы похожими одна на другую»[5].

Но раз так, значит рано или поздно должны были появиться хотя бы попытки (успешные или нет — другой вопрос) теоретической типизации новых форм (хотя, по небезосновательному утверждению Пьера Булеза, «эпоха, в которую мы живем, вообще не эпоха систем»[6]). И они появились, причем в немалом количестве[7]. Упомянем, для примера, лишь две, принадлежащие (что очень важно) композиторам, которые «с разных концов» подходят к строительству своих систем.

Систематика К. Штокхаузена появилась в самом начале 60-х годов и сознательно была ориентирована им на соб-

щая из множества различных деталей, которая не столько количественно, сколько качественно представляет собой нечто большее, чем сумму своих компонентов»[17].

Но мы не последуем за ним далее в рассмотрении структур, а вернемся к исходному пункту системы, утверждающему тождество звука и формы, весьма многозначительному для современности. Как бы ни относиться к типологии Лахенмана в целом (а она претендует на обобщение опыта не только ее создателя, но и других композиторов), в этом исходном положении он отнюдь не одинок.

Трактовка формы как проекции свойств звука на целое теоретически постулируется и практически реализуется самыми разными композиторами и, что особенно важно, в разных «материально-смысловых» условиях. Конечно, наиболее непосредственно эта идея воплощается в практике спектральной музыки. Один из ее ведущих представителей, Т. Мюрай, даже оценивает ее как сущностный признак спектральной техники. «У меня и нескольких других композиторов возникла идея использовать строение звука как такового в качестве основы музыкальной формы, и этот метод как раз и можно назвать спектральной техникой», — говорит он[18]. Поскольку, по убеждению «спектроскопистов», «музыка заключена уже внутри каждого отдельного тона, а не только в их сочетаниях», необходимо для начала исследовать природу звука и создать на его основе «производные гармонии» (см. Главу 1В). После чего надо сделать следующий шаг на пути восхождения от звука к целому и «связать структуру этих производных гармоний с развитием формы сочинения»[19].

Но не обязательно погружаться в реальные исследования звукового спектра, чтобы интуитивно воспринимать и оценивать роль звука в целом аналогично. Задолго до рождения молодой французской школы Д. Лигети констатировал, по его мнению, уже свершившееся, и все то же: «Сам единичный звук с его строением и замиранием был признан зародышем формы — в сущности, он сам уже, хоть и мельчайшая, но независимая музыкальная форма, служит возможным архетипом структурных процессов и даже обширных конструкций»[20]. К подобному выводу приходят и другие авторы (например, принципиально так же трактует звук в пуантилистической композиции К. Штокхаузен).

Нам же важно то, что подобное осуществимо и на основе другой малой единицы: не только звук, но и аккорд (знаменитый «Stimmung» Штокхаузена, где нет ничего, кроме «нонаккорда» из 2, 3, 4, 5, 7, 9-го обертонов звука *B*.), звукоряд

(«Сольфеджио» А. Пярта с его пуантилистически разбросанной, но идеально выдержанной гаммой ионийского *C* в качестве единственной звуковой реальности), конечно, серия (с ее интонационнопорождающей ролью, и не только) и, наконец, формула («Мантра» Штокхаузена, см. пример 29 в Главе 10) могут содержать в себе уже весь «набор хромосом», из которого разовьется «взрослая форма». В подобных случаях она не более чем временно́е развертывание потенциала, заложенного в ядре путем бесконечного вариационно-вариантного «деления-размножения» исходной микроформы (как то, в принципе, происходит и у Лахенмана[21]).

Так что это? Закономерность новейшего формообразования? В какой-то мере, да. Но не отменяющая возможность противоположного: наряду со звуком (или иной малой единицей), задающим структуру, равно приемлема структура, вызывающая к жизни звук.

«Структура должна быть модулем — должна быть действенной и для малых, и для крупных частей»[22] — так определяет это С. Губайдулина. И данное положение вполне реализуемо на практике, причем с разной обозримостью в конечном результате собственно структуры. Например, Э. Денисов отмечает, что в его Трех пьесах для клавесина и ударных (1972) «все сделано на основе абсолютно полного предварительного расчета», особенно в последней части («Изолированные точки в пространстве»), где «все вышло из заранее высчитанной схемы. <...>, и ноты, и их протяженность, и динамические оттенки, и каждая пауза»[23]. Но при этом нельзя сказать, что звуковой результат для автора безразличен, что названная схема для него и есть само произведение.

А ведь возможно и такое. Например, достаточно близко подошел к подобной крайности в некоторых своих сочинениях (типа «Коротких волн» для шести исполнителей или «Спирали» для солистов с коротковолновым приемником, оба — 1968) К. Штокхаузен, у которого, как констатирует внимательно наблюдавший данную тенденцию А. Шнитке, подчас зафиксированы лишь изменения качеств музыки[24], само же качество вообще не указано. Складывается в высшей степени примечательная для музыкальной онтологии ситуация (как ее формулирует Шнитке): «Сочиняется лишь динамическая структура музыкального произведения, материал же может быть любой»[25].

Но на любую крайность следует «адекватный ответ» — своеобразное эхо как бы из «минус-пространства». И в современном музыкальном мышлении уже достаточно ясно обозна-

чился другой полюс, на котором при слегка намеченном материале структура практически отсутствует. Именно это отмечает С. Губайдулина в своем сочинении (по материалу — преимущественно сонорного наклонения) «Чёт и нечет»[26], которое автор называет «поступком», «опытом нового типа музицирования»: «Тут жертвуется структура, — признает она. — Это не произведение. Его никто не сочиняет, все предопределено судьбой» (вершителем которой оказывается китайская «Книга перемен» — гаданием по ней выстраивается пьеса)[27].

Но какие же на этом необозримом пространстве — где есть звук, равный структуре, и звук без структуры, и структура без звука, — какие здесь «водятся» формы? — Ясно, что любые. И главным образом индивидуальные — *формы индивидуального проекта* (ИП), или *проект-формы*, как назвал их Ю. Холопов, определяя феномен новой формы Новейшей музыки[28].

Но если так, то чем их «измерять»? Какие общие категории возможны в условиях поистине «вавилонского» смешения? Очевидно, что только «общие» и даже «наиболее общие»: лишь они сумеют обнять в этом столпотворении любую фигуру, не размолов ее жерновами тонких «классов» и «подклассов». И надо сказать, что стихийно, в процессе композиторской и музыковедческой речи о «музыкальном сегодня», такие категории нащупываются. Их немного, и они, повторим, предельно «общи», а потому и «безразмерны» — без чего в нынешней ситуации им просто не было бы места.

Категории эти суть: «музыкальное событие» и «звуковой объект», «состояние» и «превращение», «секция» и «эпизод». Перечислив все намеренно без разбору, попытаемся далее обосновать их необходимость и предназначение.

Но прежде — еще одно отступление в защиту современной формы, необходимое после намеренно «бескомпромиссного» обозначения ее крайностей.

Воспользуемся аргументами, которые выдвигает Лигети. Ясно осознавая, что «не существует более установленных схем формы», что «не существует более общедействующего <...> синтаксиса», что нет более «однозначных типов взаимосвязей»[29], он вместе с тем не отказывает новым композициям в оформленности — даже тем, что примыкают к традиции Кейджа, где «сама по себе аформальная музыка создала форму, так сказать malgré lui»[30]. Не отказывает, потому что не обессмыслилась, по его мнению, основная для формы категория функции, а лишь изменилась (с непривычки, правда, до полной неузнаваемости). Теперь «свободная и относительная», функция никак не установлена априори — ни местоположением, ни конкретным музыкальным

наполнением. «Различные типы структуры и движения, различные возможные виды распределения звучания, контрастирующие и объединяющие образования, раздробленное и слитное, строящееся и раскалывающееся и многое другое служат элементами, выполняющими определенную функцию в форме; отсутствует лишь нечто однозначно размечающее, указывающее направление»[31] — так Лигети пытается помочь воображению «потребителя» современной музыки (вряд ли — ее создателя) в его поисках новой функциональности.

И если суметь отбросить привычные представления и войти в открывшийся мир без предубеждения, то, свидетельствует со знанием дела Лигети, «наталкиваешься на целый ряд архитектонических возможностей, не менее понятных, чем традиционные способы сооружения формы: возможности простираются от словно состоящих из одного помещения огромных пустых строений до подземных переплетенных лабиринтов и разбросанных на большом расстоянии поселений»[32]. Так зримо — что хочется даже запечатлеть это графически — набросал Лигети возможные контуры новой формы. Но при всей наглядности это все же далеко от научности, даже такой свободной, на грани с метафоричностью, которая допустима в разговоре об искусстве. Для теоретического описания нужны соответствующие категории, поэтому вновь встает вопрос о научном аппарате современного учения о форме.

Ранее уже отмечалось, что теория современной композиции еще находится в процессе становления (см. Главу 3), и это в особой мере относится к отделу, ведающему формой. Выражения (поостережемся пока величать их терминами), уже бытующие в «околомузыкальной» лексике, перечислялись без комментария ранее. Обратимся к ним вновь, с намерением обосновать их приемлемость в качестве научных терминов. А для того разберемся, какие, собственно, явления необходимо отразить и как упомянутые лексемы с этим справляются (подчеркнем еще раз, что все они заимствованы из живой разговорной практики, связанной непосредственно с современной композицией).

Музыкальное событие. Почему это словосочетание (или его вариант — звуковое событие) столь упорно повторяется в речи самых разных композиторов — Штокхаузена и Лигети, Лютославского и Фернехоу (а вслед за ними и многих музыковедов)? Что в нем, несмотря на почти «бытовую» простоту, созвучно формообразованию Новейшей музыки? В каком значении, если пытаться закрепить его в качестве научной категории, оно может употребляться?

Разумеется, все ответы на поставленные вопросы пока могут быть только предварительными, и окончательное понятийное наполнение «музыкальное событие» получит (если вообще получит) только со временем. Сегодня представляется, что область его действия связана прежде всего с «тематическим» уровнем композиции, но, разумеется, не в традиционном значении (тогда не понадобился бы новый термин), а в «общесюжетном», которое было обрисовано в Главе 9. Думается, что «событие» вполне естественно вошло бы в качестве составляющего в феномен «темы-сюжета»; во всяком случае, между ними нет ни словесного, ни логического противоречия, и показательно, что, например, Губайдулина, которая особенно последовательна в применении слова «сюжет», нередко обращается при разговоре о форме и к слову «событие»[33].

Почему событие, а не что-то более конкретизированное? Именно потому, что, схватывая суть «тематического» (событие, как и тема, по определению есть нечто значимое, событие — также слагаемое сюжета), оно оставляет достаточный простор для самого разнообразного наполнения в зависимости от ситуации. Без этого новорожденный термин вместе со стоящим за ним понятием были бы обречены (уже говорилось, что только при достаточной обобщенности они сохраняют шансы на выживание).

Но если природа темы-сюжета определялась ранее (в Главе 9) как амбивалентная — структурно-семантическая, то такова же, по логике вещей, природа ее слагаемых. Потому, конкретизируясь, музыкальное событие также может получать и смысловые, и сугубо «материальные» характеристики. И вполне вероятно, что именно данным свойством это пока еще «просто выражение» привлекает в разговорах о новейшей композиции: с одной стороны, оно фиксирует внимание на некой структурно-смысловой единице, «достойной» этого внимания как нечто важное, а с другой — не ограничивает ее в конкретных формах проявления.

Звуковой объект. Потенциал этого выражения лежит в несколько иной сфере. Во-первых, оно очевидно переключает внимание на материальную сторону явления (в отличие от «события» с его дуализмом). Во-вторых, в качестве такового, оно принадлежит, скорее, собственно структуре и занимает примерно ту нишу, которая в традиционной форме предназначалась явлениям типа мотива, фразы и более крупных структурных образований. В данном перечислении нет попытки какого-либо масштабного ограничения, поскольку звуковой объект ныне, даже если он в процессе развертывания формы

оказывается исходным, вовсе не предполагает обязательных малых размеров. Сообразно обсуждавшейся в Главе 9 возможности дедуктивного подхода к форме, он может быть весьма объемным и, добавим, самой разной «консистенции», которая более всего зависит от техники выполнения. В-третьих, в качестве некоего «материального образования» он обладает определенной конфигурацией или хотя бы мысленным контуром, отграничивающим его от «иного», однако априори сказать, что это за иное, невозможно: слишком многое в современном формотворчестве определяется «на месте», в соприкосновении именно с данным фактом композиции.

По Э. Денисову, значение самостоятельных звуковых объектов могут иметь как отдельные звуки, так и звуковые комплексы (аккорды) — «фактически каждое музыкальное произведение является распределением в определенном промежутке временно́го континуума суммы единичных и комплексных объектов, причем все эти объекты не могут быть рассматриваемы как изолированные и имеющие самодовлеющее значение. Они тотчас же вступают в цепь взаимоотношений не только с близлежащими к ним элементами <...>, но и в более сложные отношения с отдаленными друг от друга объектами»[34].

Наконец, быть может самое главное, со звуковым объектом ведется та или иная работа, он переживает направленные на него в том или ином аспекте воздействия, испытывает влияние неких формующих сил и в этом смысле отчасти заполняет собой пустоту, образовавшуюся с распадом традиционной темы-тезиса: «Выбор звуковых объектов и их взаиморасположение является основой композиции. <...> Выбирая объекты, мы, тем самым, определяем ту материю, которую будем подвергать оперированию»[35].

Состояние. Почему нужна такая категория? Именно потому, что звуковой объект никогда не пребывает в полной неприкосновенности, постоянно равный самому себе. «Звуковые объекты претерпевают эволюцию, развиваются, модифицируются, возникают вновь в обновленной форме, устанавливают связи как с прошлым (по течению музыкального времени), так и с будущим»[36], — отмечает Денисов.

И даже возможная теперь, с освоением компьютерных технологий, совершенная физическая неизменность объекта не будет таковой в восприятии слушателя: даже если теоретически вообразить (вряд ли приемлемую в реальности) композицию в виде идеально стабильного воспроизведения некоего звука или звучности, то и его (и его-то прежде всего) слушательская фантазия обязательно населит разнообразными «фан-

томами», тем более разнообразными (по причине полной субъективности), чем менее содержательно объективно представленное «звуковое полотно». Но раз так, раз звуковой объект не может сохранять полную неизменность, значит, неизбежна теоретическая фиксация состояний, через которые он проходит. Откуда и возникает потребность в названном понятии и термине.

Превращение. Категория, также закономерно обусловленная логикой ведущегося рассуждения. Изменение состояния и означает некое превращение, причем это слово подразумевает и процесс, и результат. Превращение может быть плавным и долгим, но в конечном итоге так и не привести к тому «иному», которое знаменовало бы окончание процесса превращения. А может быть быстрым и наглядным, мгновенно происходящим на глазах у изумленной публики, которая, практически не уловив, как, собственно, произошло превращение, получает его готовый результат в виде очевидного несовпадения с исходным объектом.

Х. Лахенман отмечает, что «связь между двумя звуковыми объектами (Klangobjekten) может одновременно располагаться на совершенно различных уровнях. Акустическая "прямая" в музыке не всегда кратчайшее соединение между двумя звучащими объектами; действующий в произведении "мостик" часто лежит в других плоскостях, часто его не удается обнаружить, часто он не выговаривается, но тем отчетливее чувствуется»[37].

Категория «превращения» важна еще и потому, что, по наблюдениям А. Шнитке, прежде господствовавший принцип «диалектических антитез» в качестве движущей силы композиции ныне все чаще уступает место иному: «Происходит замена дуополярного принципа полиполярным — контраст полюсов ослаблен, индивидуальные свойства промежуточных ступеней возросли. И сами полярные качества стали восприниматься как относительные, допускающие продолжение»[38].

И все эти превращения, заметим, воспринимаются как череда событий. И весьма симптоматично, что понятия «состояния», «события» «превращения» в качестве реалий современного формообразования не только рассматриваются (может быть, впервые) Д. Лигети, но даже вынесены (в качестве титульных) в название его статьи[39].

Секция и эпизод. Эти выражения в современной литературе преимущественно применяются (как показывает анализ словоупотребления) для обозначения разделов формы, причем разделов с любым наполнением и без каких-либо структурных обязательств. Их единственный устойчивый признак –

некоторая отчлененность от рядом стоящего (причем у секции, кажется, бóльшая, чем у эпизода). Ни глубина «межи», ни способ ее создания заранее не известны и определяются только в контексте.

Таковы наметившиеся на сегодня «универсалии» новейшего формообразования — предельно широкие и обобщенные постольку, поскольку их задача — охватить все многообразие индивидуальных форм.

Собранные воедино, они образуют следующую логическую цепочку:

> Индивидуальная форма
> являет *тему-сюжет*,
> которая есть совокупность *музыкальных событий*,
> в основе коих — *звуковой объект*,
> находящийся в некоем (определенном) *состоянии*
> и переживающий некие *превращения*,
> образуя *секции* или *эпизоды* (в сравнении с первыми менее отчетливые).

Конкретизация всего названного осуществляется уже применительно к определенной композиции и с учетом тех показателей, которые рассматривались в Главе 9. Также и алгоритм анализа: он создается сообразно особенностям данной формы, «по ее контурам». Как говорил П. Булез в связи с процессом композиции, «форма, развиваясь, сама начинает ставить проблемы, диктовать изменения»[40]. В не меньшей мере это касается ее анализа: правильно уловить проблемы, которые ставит форма, означает пройти полпути к успешному ее пониманию и разъяснению.

В качестве примеров некоторых индивидуальных форм и демонстрации метода их анализа далее предлагаются два очерка, которые посвящены одной из ведущих тенденций в современном формообразовании, определяемой сонорной композицией.

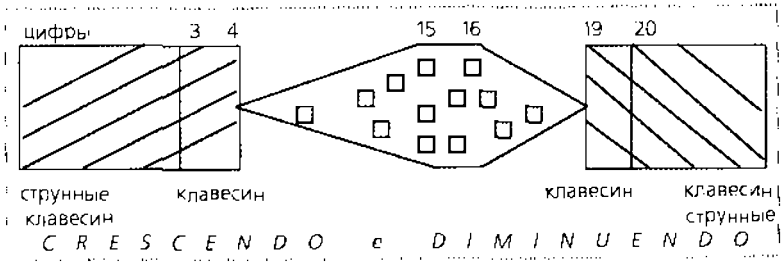
1. Проект сонорно-алеаторный: Эдисон Денисов, *«Crescendo e diminuendo»* для клавесина и 12 струнных (1965)

Структурная игра с зеркально-динамической идеей определяет содержание эффектной сонорной пьесы Денисова. Ее характеризуют строгая логика развития, подчеркнутая конструктивность в подходе к музыкальному материалу,

смена эмоциональных состояний, ассоциативно связанных с подъемами и спадами, с переходом от устойчивости, стабильности к предельной неустойчивости и возвращением назад.

В первом разделе (т. 1–13) от начального звука *h* у первой скрипки постепенно выстраивается кластер; затем идет ритмически более свободное соло клавесина. Сочинение в процессе развития становится все более и более мобильным, первоначальная статика разрушается, а музыкальные звуки вытесняются немузыкальными. Центральный раздел (от ц. 4) — это crescendo, выполненное алеаторными средствами. Звучащая масса постепенно уплотняется, последовательно вступают с алеаторными квадратами 12 струнных. Материал этих квадратов — пуантилистически-сонорный. Кульминация достигается в ц. 15, когда вступает клавесин с кластерным материалом. Откат от кульминации идет постепенно, струнные выключаются один за другим. Соло клавесина и материал вступления сжато повторяются от конца к началу (зеркальное возвращение). Пьеса заканчивается начальным звуком *h* у первой скрипки.

Схема 1. Общий план формы:



Главный принцип произведения (основа *темы-сюжета*) сформулирован композитором в названии — crescendo e diminuendo. Композиционная идея «усиления — ослабления» проявляется здесь в микро- и макроструктурах. Ей подчиняются и общая логика развития формы, и различные параметры музыкальной композиции (динамика, тембрика, линия развития статических и мобильных структур, инструментовка, сонантность).

Покажем действие принципа «усиления — ослабления» на разных уровнях.

Основные *события* пьесы таковы:

— исходное состояние (до ц. 4);

— переход в качественно новое состояние (с ц. 4);

Эдисон Денисов,
«Crescendo e diminuendo»
для клавесина и 12 струнных (1965)

— новое состояние, совпадающее с точкой золотого сечения (ц. 15);

— возвратное движение (с ц. 16);

— исходное (или близкое к нему) состояние (с ц. 19 в ракоходном движении).

Весь процесс предстает, таким образом, в виде волны с вершиной-кульминацией. Принцип волны отчетлив и в строении отдельных частей. Свою кульминацию имеет первая секция формы (т. 12), после которой, правда, нет возвращения к исходному материалу, так как этот раздел не предполагает замкнутости. Вершина второй секции (ц. 4–19) обрамляется двумя ходами, а заключительная часть (с ц. 19) продолжает линию спада, идущую от кульминации. Так происходит трехкратная проекция основной сюжетной линии: на первый раздел, на второй и на все произведение в целом, причем каждый раз — во временно́м увеличении (длительность первого раздела — 1' 30", второго — 3' 30", всей пьесы — 6').

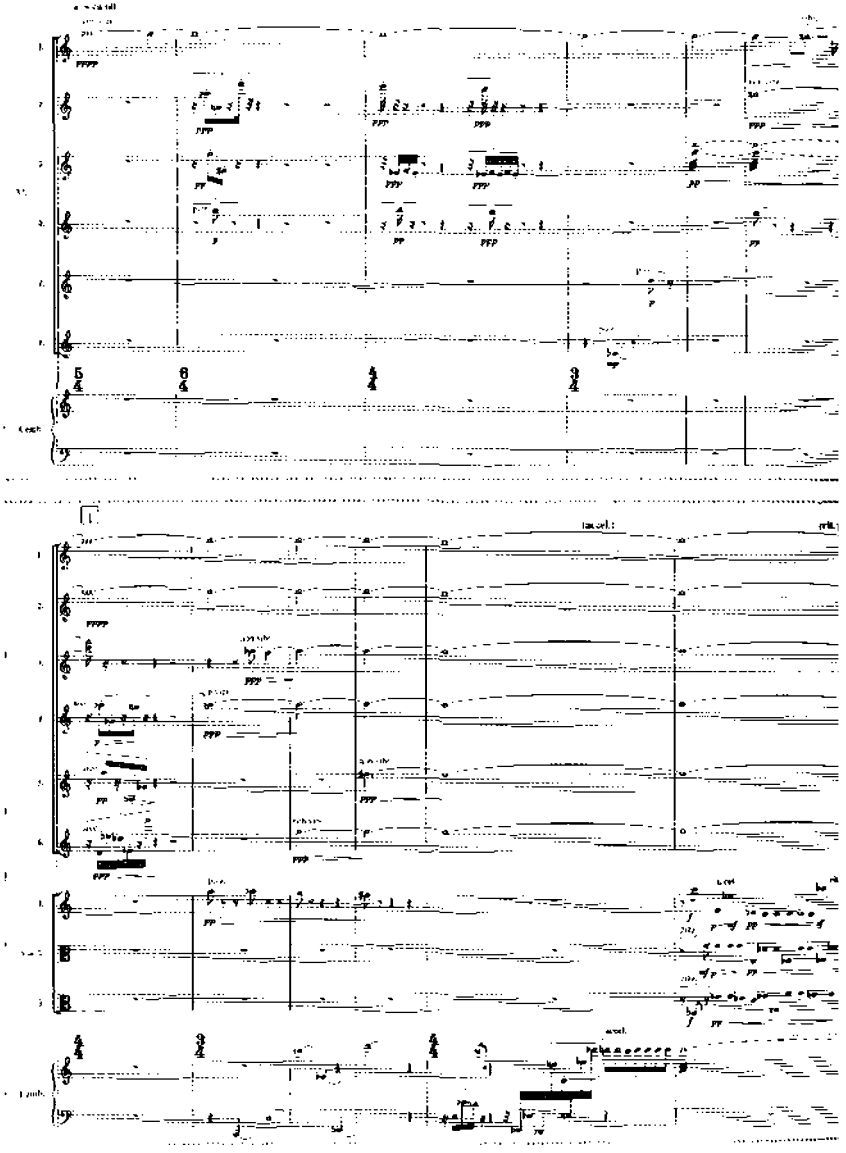
Три *состояния* — исходное, качественно новое, исходное — это три опорные точки формы пьесы. В соответствии с ними она распадается на три контрастных раздела, различающихся в первую очередь техникой композиции: крайние организованы серийно, центральный написан в технике алеаторики.

Трехчастность как тип изложения материала просматривается и в первом разделе: в т. 1–7 материал экспонируется, в т. 8–13 развивается, т. 14–19 (до ц. 3) имеют функцию репризы.

В основе композиции — 12-тоновая серия: *b–as–g–a–h–fis–f–e–es–des–d–c*[41], использование которой, однако, очень свободно.

Первые два экспозиционных проведения ряда контрастны. Его первое изложение (т. 1–6) медленное (с повторениями звуков), второе (т. 7) — сжатое, в пределах одного такта (звуки почти сливаются, приближаясь к кластеру). Третье (т. 8–10) и четвертое (т. 11–12) проведения попадают в развивающий отдел первой части формы. Пятое проведение от звука *f* (ц. 2) медленным темпом сходно с первым и знаменует начало репризы. Шестое проведение (от звука *b*, неполное) попадает на каденцию клавесина.

Отмеченные серийные ряды проводятся здесь с различными преобразованиями. Например, четвертое проведение сделано так: первая шестерка серии дана в виде кластера, на фоне которого вторая шестерка проводится два раза (в т. 11 у клавесина с пропущенным звуком *f* и в т. 12 у альта полностью).



1. Э. Денисов
«Crescendo e diminuendo»
(т. 1–13)

Следующее после шестого проведения серии нисходящее движение клавесина является своего рода каданс всей первой части, так как приводит к начальному звуку *h* в басу (перед ц. 4). Клавесинную каденцию можно рассматривать и как связующее построение — своим свободным ритмом она подготавливает центральную часть пьесы.

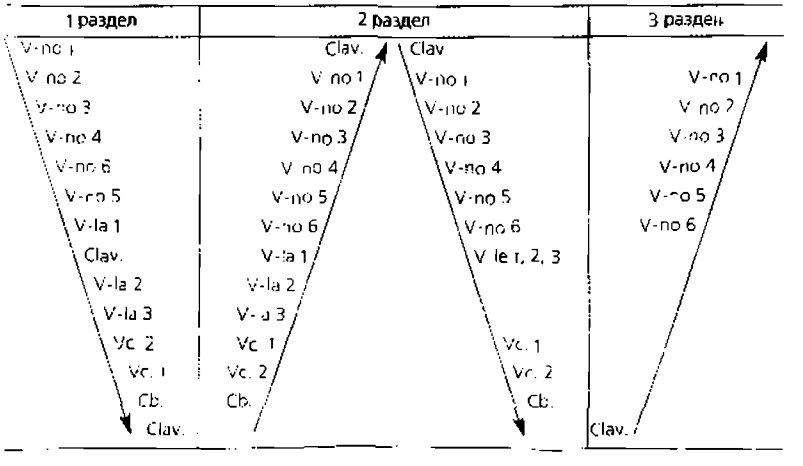
Обрамление алеаторического центрального раздела каденцией клавесина также привносит идею трехчастности, которая, подобно общей сюжетной линии, трижды проецируется на форму: первой части, второй и на все произведение.

Динамическая линия выражает идею «усиления — ослабления» буквально. Пьеса начинается *pppp*, в кульминации уровень динамики достигает *ff*, и в конце возвращается *pppp*. Такой принцип динамики наблюдается и внутри разделов, динамическая линия первого из них (*pppp* — *f* — *ppp*) проецируется на второй и, соответственно, на всю пьесу в целом.

Инструментовка выявляет основной принцип произведения порядком вступления инструментов. Начинают первые скрипки, затем по очереди сверху вниз вступают другие инструменты, к концу первого раздела формы появляется клавесин. Третий раздел начинается с того же инструмента, на котором закончился начальный (клавесин), и кончается первыми скрипками. Снятие инструментов происходит в порядке, обратном их вступлению (с естественным пропуском некоторых инструментов, так как последняя часть произведения короче первой).

В крайних разделах включение и снятие инструментов построено по принципу волны, где линия спада повторяет линию нарастания в зеркальном отражении. Тот же принцип включения инструментов — в центральном разделе, с той разницей, что инструменты вступают в обратном порядке, снизу вверх. Снятие инструментов обратно их вступлению. Таким образом, порядок включения и снятия инструментов в крайних разделах формы зеркально воспроизводится в центральном, что наглядно показано в следующей схеме:

Схема 2



«Усиление и ослабление» четкости структур – самый, пожалуй, оригинальный пласт формы: начальная статика постепенно преодолевается (crescendo), достигает нового состояния (приход к мобильности) и возвращается к исходной точке (diminuendo). Процесс смены техники происходит плавно, подготавливается в самóм развитии первой части формы, в течение которой статика и мобильность параллельно и постепенно продвигаются к центральному разделу.

Разрушение первоначальной статики начинается уже в первом проведении ряда, что наиболее заметно при сравнении т. 1 и 2–3 (см. пример 1 выше). На протяжении т. 1 выдержан один звук, в т. 2 и 3 появляются квазиимпровизационные фигуры, звуки ряда проводятся в быстром темпе. Следующий этап разрушения статики – в т. 7, где ряд проводится сжато в пределах одной четверти, раздробленной на квинтоль, секстоль и септоль. Проявление мобильности внутри стабильной структуры первого раздела формы вызывает ответную реакцию: стабильность усиливается введением в т. 7 второго выдержанного звука *h*. Малая секунда *b–h* выполняет функцию тормозящего органного пункта.

Третье проведение ряда (т. 8–10) направлено на укрепление статического начала — формируется кластер из шести звуков (*b–h–a–as–g–fis*). Такому нарастанию статики противопоставляется усиление импровизационного начала в партии клавесина (т. 11). Оно приводит к кульминации первого раздела (т. 12), где впервые отчетлива мобильность структуры, выраженная в свободной ритмической организации такта.

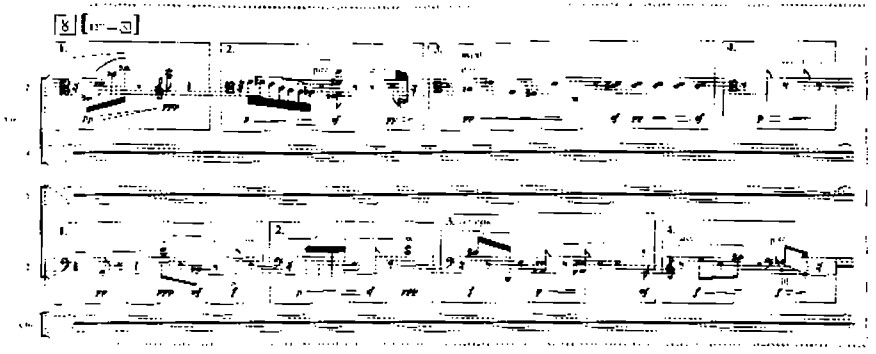
В следующем проведении ряда (ц. 2) преобладают стабильные элементы: выдержанные звуки образуют кластер, импровизационность сведена к минимуму и проявляется только в партии клавесина (т. 18) и далее в каденции.

Так процесс разрушения первоначальной статики протекает в первой части плавно и подготавливает центральный раздел, организованный техникой алеаторных квадратов (пример 2), внутри которых обнаруживаются два типа мобильных структур: метроритмически свободные с фиксированной высотой (ц. 8, квадрат 3, партия 2-го альта), звуковысотно свободные с фиксированной ритмикой (ц. 6, квадрат 3, партия 1-й виолончели).

По классификации Денисова, здесь: на уровне целой композиции — форма стабильна, отдельные структуры мобильны, на уровне центральной части — и форма, и структуры мобильны.

Возвращение в исходное состояние осуществляется быстрее. Инструменты снимаются постепенно. Это движение

Эдисон Денисов,
«Crescendo e diminuendo»
для клавесина и 12 струнных (1965)



2. Э. Денисов
«Crescendo e diminuendo»
(начало центрального раздела)

приводит к каденции клавесина (ц. 19), данной в ракоходном движении. После нее повторяются начальные 10 тактов первой части тоже в ракоходном движении (с ц. 20). За каденцией клавесина возникает кластер из шести звуков, которые затем исчезают в порядке, обратном появлению (пример 3).

Сонорно-гармонический параметр отражает основной принцип композиции в двух аспектах:

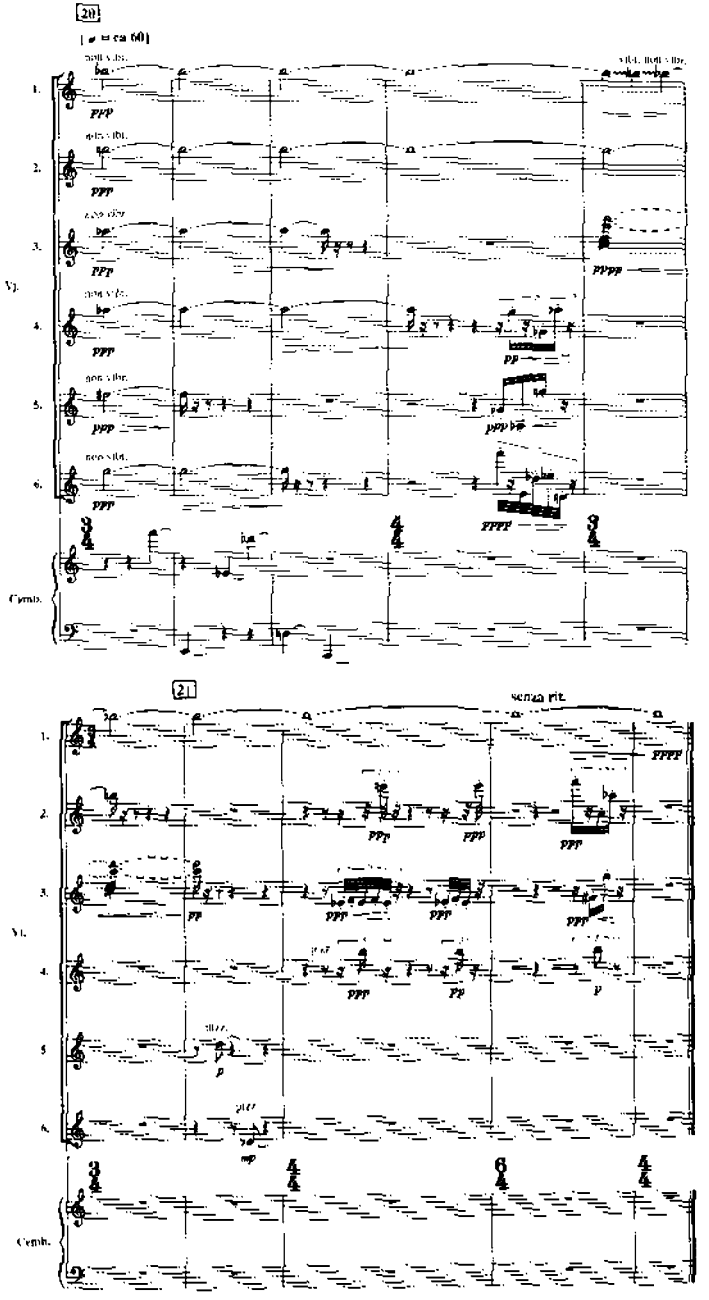
1) *в усилении и ослаблении диссонантности*: более высокий уровень сонантности очевиден в центральном разделе («кластерный хаос» в ц. 15), менее высокий — в крайних;

2) *в тембровом движении звука*: начальный звук берется arco non vibrato, затем он начинает вибрировать, появляются другие способы изменения его тембра — staccato, pizzicato. По словам композитора, в первых 13-ти тактах (пример 1) идет непрерывная тембровая эволюция от «прямого» звука к вибрирующему. Эта эволюция продолжена в центральном разделе формы при переходе к другим типам звука и в конце концов даже к шумам (игра за подставкой, удары тростью смычка по струнам, по деке, по пюпитру). В кульминации возникает впечатление почти полного отстранения от музыкального звука, «музыкального хаоса».

И наконец, принцип «усиления — ослабления» проявляется и во *временной организации* пьесы, ее пропорциях. Принцип связан с длительностью секций формы. Наименьшая длится 3 секунды. Длительность остальных секций производна от умножения 3 на числа от 1 до 8:

3", 6", 9", 12", 15", 18", 21"(+ 21 = 42), 24"(+ 24 = 48).

Длительность секций изменяется от начала произведения до кульминации в среднем разделе по принципу уменьшения величины множителя от 8 до 1 при сохранении постоянной



Э. Э. Денисов
«Crescendo e diminuendo»
(кочец)

Проект сонорно-алеаторный. Эдисон Денисов. *«Crescendo e diminuendo»* для клавесина и 12 струнных (1965)

величины множимого (3). До кульминации в ц. 15 каждая секция *повторяется дважды* (см. таблицу 1). Возвращение от кульминации к первоначальному состоянию осуществляется быстрее, нет повторений одинаковых по длительности секций, и в качестве множителя выбираются только *четные числа* (2, 4, 6, 8); соответственно – длительность секций формы после кульминации: 6", 12", 18", 24".

Сознательно выверенная композитором числовая последовательность секунд в масштабе всей формы выглядит так: (см. таблицу 1).

Таблица 1

1-й раздел		общая длина
ц. 0–1	24" 24" (= 48")	
ц. 2–3	21" 21" (= 42")	1' 30"
2-й раздел		
ц. 4–5	18" 18"	
ц. 6–7	15" 15"	
ц. 8–9	12" 12"	
ц. 10–11	9" 9"	3' 30"
ц. 12–13	6" 6"	
ц. 14	3" 3"	
ц. 15	48" (= 24+24)	
ц. 16	6"	
ц. 17	12"	
ц. 18	6" 6" 6"	
3-й раздел		
ц. 19	24"	1'
ц. 20–21	36"	

Действие основного структурного принципа crescendo – diminuendo в разных параметрах композиции сведено в единую таблицу (см. таблицу 2). Она совершенно отчетливо демонстрирует три раздела формы с контрастным средним и ракоходной репризой. Тем не менее простое определение формы *как ракоходной не отражает* специфичности действия единого структурного принципа на раз-

Таблица 2

C R E S C E N D O e D I M I N U E N D O

Разделы формы	1	2	3
Техники	серийность сонорика	алеаторика	серийность *сонорика*
Структуры	стабильные	мобильные	стабильные
Метр	тактовый переменный	внетактовый	тактовый переменный
Ритм	строгий	свободный	строгий
Динамика	piano	forte	piano
Вступление инструментов	сверху вниз	снизу вверх – сверху вниз	снизу вверх
Тембр	non vibrato	немузыкальные звуки	non vibrato
Сонантность	низкая	высокая (вплоть до кластерной кульминации)	низкая

ных уровнях. Поэтому предлагается следующее жанрово-технически-структурное определение: зеркально-динамический сонорный этюд в форме crescendo — diminuendo, или короче: форма crescendo — diminuendo. Базовый структурный принцип становится индивидуальной идеей, содержанием и формой сочинения, что отражено и в его названии, данном самим композитором.

2. Проект сонорно-стохастический: Янис Ксенакис, *«Тростниковые заросли»* (1977)

Сочинение «Тростниковые заросли» («Jonchaies») для большого оркестра из 109 исполнителей[42] принадлежит к тем композициям, которые имеют индивидуальный тип строения, поскольку по исходным посылкам выходят за рамки классической (в широком смысле) традиции. Коренные аспекты освобождения от априорных предпосылок не раз указывались в исследованиях современной музыки[43]. Мысль об отмене предустановленных условностей-ограничений была одной из ключевых и у Я. Ксенакиса[44], который целенаправленно доводил количество исходных принципов до минимума, перенося их в область композиционной работы над конкретным сочинением (тем не менее в его творчестве сложились некоторые типы композиций, близкие по замыслу и структуре). Вполне естественно поэтому, что форма данного сочинения находится вне классической системы форм. В музыкально-историческом контексте эта музыка стоит рядом с такими явлениями, как «оркестр-синтезатор» Э. Вареза («Ионизации» и др.), сонорные сочинения Д. Лигети, «Группы» К. Штокхаузена. Методы ее анализа должны быть адекватны природе рассматриваемого сочинения.

2.1

Материал

Звуковой материал пьесы — сонорного типа. Его особенность в своеобразной трактовке Ксенакисом сонорных звучностей. Их можно определить как звуковые *массивы*. Далее мы будем оперировать именно этим термином. Он соответствует характерным для Ксенакиса крупным и протяженным единствам, складывающимся из отдельных деталей, не

имеющих самостоятельного значения ввиду их огромного количества, но ощутимых в целостном результате. То есть элементы в большинстве случаев различимы, но дискретно существовать не могут. Собственно говоря, от поведения каждой «частицы» зависит поведение всей массы. В подобных массивах в природе действуют статистические вероятностные законы больших чисел, которыми и пользуется Ксенакис для организации музыкальной ткани. Минимальные частицы рассматриваются как элементарные *события*, расположенные в многомерном пространстве высотности, тембра, динамики, времени.

2.2

Форма. Разделы

Форма сочинения даже в первом приближении обладает довольно четкой артикуляцией. Ясно различимы разделы; каждый из них имеет внятный «рисунок» благодаря использованию тех или иных *сонорных фактурных форм*[45]. Таких разделов пять плюс вступление и заключение:

Таблица 3

раздел	такты	фактурные формы
вступление	1-10	подвижная полоса, неподвижная линия
I	11–65	подвижная полоса (6 линий)
i	63–140	медленно двигающийся макропоток (6 потоков)
II	126–167	меняющиеся полосы и потоки (3 пласта)
V	167–199	меняющийся хаотический поток (2 пласта)
V	191–233	подвижные и неподвижные потоки (3 пласта)
заключение	218–240	сложный (составной) поток

Кроме крупных фактурных разделов имеются и краткие вкрапления — линии и россыпи, т. 23-24, 28–29, 36–37, 44–45, 61-63, 63–70, 76, 80-81, 177.

Однако здесь мы уже столкнемся с некоторыми трудностями. Во-первых, легко заметить, что разделы накладываются друг на друга, их границы не совпадают. Невозможно, таким образом, однозначно указать координаты смен разделов. Разделы могут сосуществовать в одновременности довольно длительное время. Во-вторых, названные характеристики разделов не могут учесть их связи и роль по отношению к целому. В-третьих, данные описания содержимого разделов удобны для их обозначения, но не отражают их индивидуальных свойств в смысле средств выражения и внутреннего строения.

Форма. Массивы

Двигаясь от целого к деталям, заметим, что гораздо точнее можно охватить специфику формы, если вместе с термином «раздел» оперировать понятием *звуковых массивов* — элементов звуковой ткани, специфических для данного сочинения и весьма характерных для музыки Ксенакиса. Массив здесь соответствует основному субъекту данной формы, носителю интонационного и конструктивного смысла, представляет собой крупную макроединицу — строительный блок. В этом (и только в *этом) смысле он сравним с темой в традиционной форме.* Однако массивы не имеют внутри формы взаимоотношений типа «тема — не тема», «тема — развитие», «тема — контрастная тема». В данном случае форма — *распределение* (одно из ключевых для Ксенакиса понятий) массивов во времени и пространстве. Указанное распределение выглядит типичным для Ксенакиса образом — в соответствии с законами теории вероятностей.

В связи с этим следует еще раз подчеркнуть одно из главнейших свойств стиля и методов Ксенакиса. Музыкальную материю он воспринимает как чистый континуум событий, без заданных качеств-условий, что и дает ему возможность *формализовать* этот континуум, наделив его нужными свойствами.

Теперь вернемся к трактовке формы как распределения звуковых массивов. В композиционном процессе распределение макроэлементов-событий состоит из нескольких этапов:

- выбор и определение событий, их нумерация (события — элементы музыкальной ткани, типы изложения; в данном случае массивы);
- произвольное определение необходимых параметров (средняя плотность событий, протяженность и количество единиц времени и т. п.);
- расчет по формуле распределения, выбранной композитором из математического аппарата теории вероятностей.

Результатом сначала становится список или таблица, где указана вероятность (частота) появления каждого события, то есть количество (или протяженность) в общей совокупности всего «происходящего» в произведении. Затем полученные результаты используются в процессе сочинения, вплоть до окончательной нотации. Собственно говоря, конечный вид, компоновка произведения есть результат а) сочинения и б) упорядочивания массивов-звукокомплексов, причем оба уровня регулируются выбором и применением того или иного (математического) закона.

Выделим 11 существенных для формообразования звуковых массивов, учитывая и вспомогательные элементы (вступление, связки, «вкрапления»). В таблице 4 римские цифры обозначают разделы, арабские — массивы.

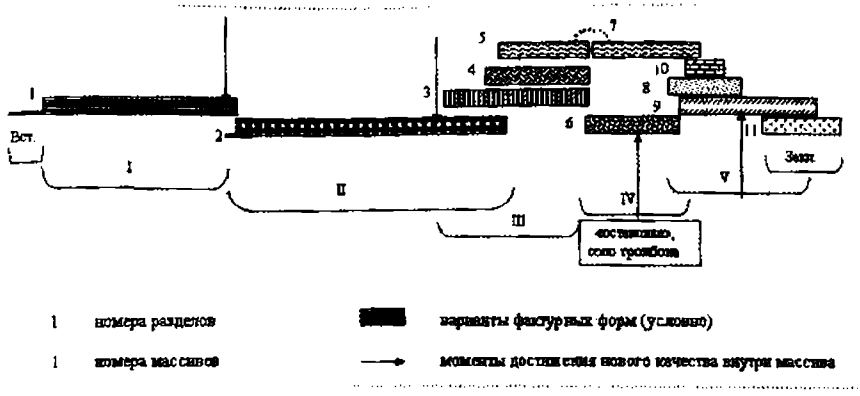
Таблица 4

	такты	размер	тембровые группы	связь, функции	описание
I. 1.	1–65 (1–65 со вступлением)	56 т. (65 т.)	Струнные, распределены на 6 групп по 3 подгруппы в каждой, всего 18 групп	Самостоятельный массив, не сливающийся с другими. К нему примыкает вступление, сходное по фактуре и тембру	Полоса глиссандирующей звучности (с опорой на высотный макроряд), рассла ивается на 6 канонически линий (стохастически рас пределенных во времени), с вкраплениями россыпей и линий ударных
I. 2.	66–140 (63–140 со вступлением)	75 т. (78 т.)	Дерево с томтомами (две группы); смешанные духовые с томтомами; медь с литаврами; струнные с томтомами; ударные из всех групп образуют также отдельную (шестую) группу	Самостоятельный массив, не сливающийся с другими. Вступление-связка накладывается на конец 1-го массива, повторяется два раза в виде вкрапления	Большой поток пульсируе в полиритмах различных ритмических рядов. Используется вся гемитонная шкала в движущихся пересекающихся кластера с опорой на фонизм тритонов и полутонов (Веберн-группа 1.1.6). Вырастает до шести «субпотоков»
II. 3.	126–167	42 т.	томтомы и литавры	Ритмико-фонический фундамент комплексной звучности с 4-м и 5-м массивами. Накладывается на окончание 2-го массива, предваряя вступление последующих	Непрерывное глиссандир вание литавр в диапазоне от *F* до *f* в сочетании с ме ной пульсацией восьмым томтомов
4.	138–167	30 т.	Струнные	Главный пласт комплексной звучности с 3-м и 5-м массивами. Накладывается на конец 2-го массива	Полиритмический поток (восходящий по высоте), переходит в глиссандиру щую полосу (нисходящук Четыре аналогичных волн Пять подгрупп (по струнным группам оркестра) с опорой на Веберн-груп *1.3 и гемитонное* 12-звучи

5.	142–167	26 т.	Меняющиеся комбинации духовых от тихого «деревянных» созвучий до «медных»	Фон-краска комплексной звучности с 3-м и 4-м массивами	Чередование широких протянутых гемитонных созвучий (по типу синтетаккордов Рославца), гармонически дополняющих друг друга, использован прием «осцилляции» вокруг темперированных высот (медленные глиссандирующие колебания)
IV. 6.	167–193	27 т.	Меняющиеся комбинации медных от валторн до всей группы. Соло тромбона	Основной пласт в комплексной звучности с 7-м массивом. Вступает с минимальным напожением на 3-й, 4-й и 5-й массивы. В конце преобразуется в 7-й массив	Хаотическое броуновское движение в кластере переменного объема. Сужается до соло тромбона на фоне выдержанного аккорда (гармония 1.1.6), затем разрастается и преобразуется в 7-й массив
7.	169–199	31 т.	Как пятый массив	Фон 6-го массива, затем его заключение. В то же время может рассматриваться как продолжение 5-го массива	Как 5-й массив, с длительными паузами
V. 8.	191–211	21 т.	Ударные	Предваряет и обогащает 9-й массив. Накладывается на конец 6-го и 7-го массивов	Многослойная мелкая нерегулярная пульсация. Сначала разреженная, затем плотность увеличивается и снова спадает
9.	194–233	40 т.	Струнные	Главный пласт комплексной звучности с 8-м и 10-м массивами. Накладывается на конец 7-го массива	Несколько этапов: постепенно учащающаяся пульсация сложных четвертитоновых аккордов с опорой на гармонию 1.6; многослойное микрохроматическое движение; остановка на широком кластере-аккорде; броуновское движение, как в 6-м массиве; снова остановка; шумовой эффект трения.
10.	196–206	11 т.	Смешанные духовые	Фон 9-го массива. Накладывается на конец 7-го массива	Как в 8-м массиве, но на основе регулярной пульсации, сгущенная в кластер гемитоника
11.	218–240	23 т.	Смешанные духовые и ударные	Самостоятельный массив сложной структуры. Длительное напожение на 9-й массив	Преобразованные элементы всех предыдущих массивов, слитые в одну меняющуюся звучность, в конце разрежается и сужается до одного звука

формы

«Тростниковые заросли» (1977)



1 номера разделов — варианты фактурных форм (условно)

1 номера массивов — моменты достижения нового качества внутри массива

4. Я. Ксенакис
«Тростниковые заросли», ритм формы

В примере 4 дана схема результата вероятностного распределения формообразующих событий, «ритм формы». Мы не найдем здесь простых симметрий и арифметических пропорций. Тем не менее все просчитано и строго логично по законам вероятностной логики (относящимся, повторим, к феноменам больших чисел, то есть звуковых масс). Порядок и Гармония руководят строением формы незаметно, но весьма эффективно, наделяя ее целостностью и естественностью.

2.4

Генеральная идея (тема-сюжет)

Для Ксенакиса, не просто владевшего математическим аппаратом, но и мыслившего формулами как эстетическими категориями, выбор математических средств был непосредственно связан с представляемым звуковым результатом. Таким образом, стохастические (вероятностные), так же как и логико-математические законы служили ему принципиальной базой формообразования, а формулы — некоторым аналогом системы типовых форм, относимых им ко всем без исключения уровням композиции.

Конкретный же звуковой и текстовый результат обладает связностью и прочностью построения, природа которых лежит за рамками чистой математики. В данном случае мы имеем все основания утверждать, что в произведении есть некая *генеральная идея*. Генеральная идея является одновременно и программой сочинения (темой, содержанием), и принципом ее построения. Происхождение этой идеи не связано с миром человеческого сознания или жанровыми истоками. Ее природа

лежит в сфере объективных сущностей и восходит к фундаментальным законам бытия. Известно, что Ксенакиса интересовали вопросы всеобщей морфологии, типы форм, имеющихся в природе, обществе, в любых проявлениях материи и сознания[46]. Идея *роста*, неотъемлемого качества живой материи, в одном из его вариантов, а именно *ветвлении*, определяет замысел композиции, французское название которой на русский язык переводится чаще всего как «тростниковые заросли»[47], что подтверждает нашу трактовку. Форма дерева играет в природе и жизни существенную роль (дерево вариантов, дерево поколений и так далее, примеров огромное количество). Ксенакис неоднократно обращался к абстрактной форме древовидных образований[48].

Идея ветвления проводится неуклонно через несколько этапов, которые в целом соответствуют разделам формы, но связаны не механически, а плавно вырастают один из другого (поэтому и нет точных стыковок). Используем сравнения:

I. Одинокий ствол разрастается в куст.

II. Куст преобразуется в кустарник.

III. Прорастают кусты разных видов.

IV. Непроходимые заросли (хаос).

V. Симбиоз разных растений.

В конце остается единственная ветвь — таким образом форма приходит к своему началу (конечно, без буквальных повторений), реализуя еще одну абстрактную идею — *спирали*, где исходный импульс реализуется на каждом новом витке, а начало ее соединено с концом (одиночный тон как точка отсчета и максимально упорядоченный элемент).

Важнейшими качествами этой формы являются ее завершенность и целенаправленная выстроенность. Она обладает и драматургической коммуникативностью, все добавочные элементы (вступления, связки, вкрапления) направлены на ее четкую артикуляцию в сознании слушателя.

Последовательность, логичность, убедительность проведения многозначительной идеи определяют мастерство композиции.

2.5

Элементы и связи

При раскрытии отношений и связей между основными формообразующими макроэлементами — массивами — следует остановиться на двух моментах.

1. Характерные качества каждого массива наиболее полно выражены лишь на одном его временно́м участке. Момент, когда массив достигает вершины в своем развитии, на-

ходится, как правило, ближе к концу отведенного ему отрезка временной оси. В связи с этим можно говорить о действии критериев, определяемых диалектикой *тождества и контраста* (то есть устоя — неустоя, изложения — развития и т. д.) внутри структуры массивов, но учитывая, что конкретные их воплощения могут иметь самые разные смысловые конфигурации. Например, пятый и седьмой массивы проявляют свое качество от начала до конца одинаково однородно. А последний, одиннадцатый массив переходит из одного качества в другое, но замыкает при этом свое начало с окончанием. Первый обретает свой характерный облик приблизительно в первой трети своего существования, потом достигает нового этапа в самом конце, и т. д.

2. Отношения между макроэлементами строятся как этапы одного процесса, достигающего каждый раз нового уровня, и здесь снимаются противопоставления тождества и контраста. Обновляющаяся на каждом этапе звуковая картина подчинена неуклонному движению одной и той же идеи.

Работа с внутренней структурой ткани отличается широким использованием математических средств и основана на упоминавшихся двух группах методов:

1) операциях математической логики;

2) стохастических распределениях событий.

1. Например, структура первого звукового массива опирается на макроряд

$$A\ B\ cis\ d\ e\ gis\ a\ cis^1 / d^1\ es^1\ fis^1\ g^1\ a^1\ cis^2\ d^2\ fis^2 / g^2\ as^2\ b^2\ c^3\ d^3\ fis^3\ g^3\ b^3 / c^4\ des^4\ (\ldots$$

который сконструирован при помощи метода «сита», или «решета»[49].

Этот метод был подробнейшим образом разработан Ксенакисом и предлагался им в качестве универсального для работы с любого рода множественными параметрами[50]. Его следует считать индивидуальной и теоретически широкой трактовкой любых принципов работы с рядами. Суть его в том, что, используя формальные методы, можно, с одной стороны, выразить любые последовательности значений (например, звуковысотные ряды любой структуры, в том числе микрохроматические) в виде логико-математической формулы[51], а с другой — оперировать ими и конструировать новые. Использованный здесь ряд обладает периодической структурой, с периодом, равным 17 полутонам, внутри же этого периода есть сходные участки-микроряды, особенно характерна структура 4.1. Весь этот макроряд становится единым, неделимым интонационным комплексом. Он изложен в виде шестиголосного (только высотного) канона гетерофонного типа (идея

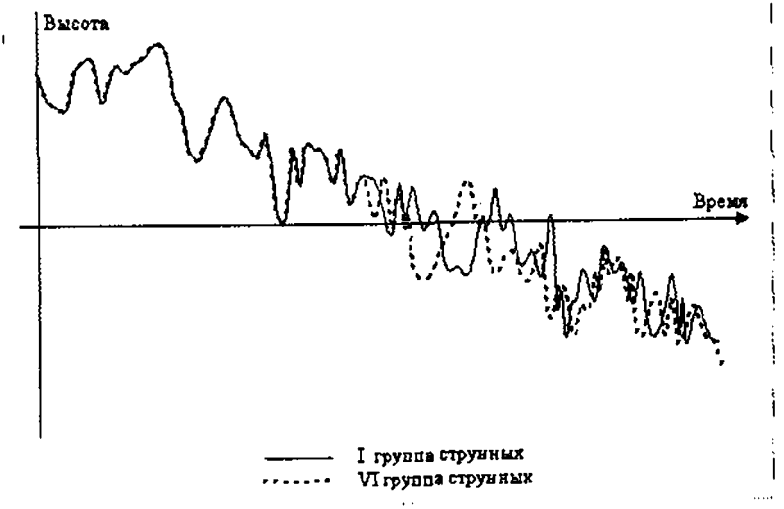
«ветвления»!), где весьма сложная траектория движения по звукоряду неизменна во всех голосах, скорость же различна и непостоянна. Голоса постепенно ответвляются от единого поначалу «ствола». Первый (по партитуре) голос — самый медленный; он успевает пройти только один круг. Каждый голос представляет собой соединение трех струнных подгрупп, дающих разные способы звукоизвлечения (ordinario, glissando, pizzicato). В распределении инструментов по группам (тембровый параметр) Ксенакис снова пользуется методом «сита». Далее этот метод применен к ритмическим структурам (разветвляющиеся полиритмы во втором массиве) и динамическому параметру.

Временные соотношения скоростей пульсации –

1:1, 3♪:2, 4♪:3, 4♪:5, 5♪:4, 5♪:6, 6♪:5, 7♪:6, 7♪:8,

а также их варианты со смещением времени вступления.

2. Суть стохастических методов относительно распределения событий на уровне целой формы изложена выше. В сочинении «Тростниковые заросли» использованы, в частности, разработки Ксенакиса по синтезу звука, исходящие из стохастических (вместо тригонометрических) функций звуковых колебаний[52]. Такие модели здесь применены для компоновки материала по разным параметрам. Например, тра-



5. Я. Ксенакис
«Тростниковые заросли»
(т. 10–25)

ектории движения голосов первого массива во времени и высотном пространстве родственны графикам стохастического синтеза звука (см. пример 5). И далее вся конкретная звуковая реализация композиции основывается на стохастической технике распределения событий и параметров во времени и пространстве.

Здесь мы встречаем феномен тщательной проработки того, что «не слышно» или невозможно проанализировать на слух. Как невозможно по слуху точно изобразить звук в виде физического волнового графика, так и в случае звуковых массивов их внутренняя структура остается нам неизвестной при прослушивании, особенно при сложных математических методах работы со звуковыми массами. Тем не менее ухо человека точнейшим образом реагирует на любые микроизменения внутри звуковой массы, воспринимая их синтетически-тембрально, образно[53].

Заметим также, что человеческое сознание реагирует (по крайней мере, сегодня) на такого рода звуковые картины в значительной мере ассоциативно. Например, можно услышать раскаты грома (т. 5, 28–29, 44–45, 61–63), звуки и ритмы ярмарки, толпы (т. 66 и далее), дуновение ветра (т. 142–145, 150–152, 155–156, 162–165), птичий гомон (от т. 218 и далее). Примеры можно было бы продолжать, они наводят на многочисленные исторические параллели от эпохи барокко до Стравинского и Мессиана. Но чисто звукоизобразительное мышление чуждо Ксенакису-композитору. Поэтому описание его музыки прямыми звуковыми аналогиями больше подходит для литературной аннотации[54], чем для изучения его композиционного процесса и техники.

2.6

Выводы

Итак, мы трактуем данную форму как пять этапов осуществления генеральной идеи («сюжета») *роста-ветвления*, движущейся по замкнутой спирали, реализованной через распределение макроэлементов-массивов и их внутреннюю структуру, в основе которых лежат логико-математические и стохастические методы.

Назовем наиболее существенные для данной композиции общие моменты:

1) на смену типу произведения как изложению музыкальной мысли (единичной или состоящей из нескольких «аргументов») по логическому принципу триады «теза — антите-

за — синтез»[55] приходит произведение-объект (в нашем случае в нескольких воплощениях), руководимый *генеральной идеей*, образованный по логике природных законов[56] множеств и массивов[57];

2) основополагающий для европейской культуры принцип мышления бинарными противопоставлениями, родственный формальной аристотелевой логике, обогащается «многомерной» логикой, соответственно, сбалансированные двуполюсные категории (функциональные для музыкальной формы), как *тождество — контраст, центр — периферия, устой — неустой, изложение — развитие, стабильное — мобильное*, могут переходить в одинарные (форма как бытие единой сущности, однородный смысловой континуум, набор равноправных звуковых событий) и многозначные (разнообразные рисунки соотношений этих качеств);

3) причинно-следственная парадигма (а источник нашей «пифагорейско-парменидовской» цивилизации, по Ксенакису, — это ионийская философская школа) обогащается введением элемента вероятности — управляемой случайности, восходящей к философии Эпикура[58];

4) музыкальная морфология, традиционно основанная на складывании кирпичиков-элементов, теряет мотивно-словесный синтаксис, следовательно, «вербальность» оформления мысли, получая, с одной стороны, непрерывный континуум состояний-движений, а с другой — неделимую целостность *макроэлементов* как исходный пункт процесса оформления, состоящего в постепенном приближении и все большей детализации; феномен *темы* «распределен» между макроэлементами и предкомпозиционной идеей (конструктивно-логического порядка);

5) выделенные выше логические принципы (пункт 2) сказываются на первом и важнейшем качестве музыки — ее физическом «теле»; самостоятельная единица — тон[59], имевшая фундаментальное значение в классической системе музыкального мышления, либо становится частным случаем новых массивных звучностей, либо не различима в звуковой ткани, либо отсутствует вовсе (например, в глиссандирующих кластерах)[60];

6) в связи с этим построена индивидуальная «система координат», соответствующая замыслу сочинения; *интонация* имеет не тоновую природу, носителями смысла выступают звукокомплексы вместе с их внутренней формой и способами бытия в произведении; музыкальное *время* в ущерб своей последовательной процессуальности, когда оно служило пропорционированной мерой развития, трансформируется во

Проект сонорно-стохастический: Янис Ксенакис, «Тростниковые заросли» (1977)

вместилище распределенных в нем объектов и событий, становится их производным, от целостных макроединиц до артикулированной пульсации той или иной «плотности»;

7) по сути, гегелевский дуализм *формы и содержания* здесь трудно разложить на самостоятельные понятия; содержанием стала эстетически и чувственно переживаемая конструктивно-логическая идея (форма).

1 См.: *Холопов Ю.* Предъем к музыкальной науке — XXI // Новое видение культуры мира в XXI веке. Владивосток, 2003. С. 128.

2 *Хаубеншток Рамати Р.* О форме в новой музыке // Современная музыка Австрии: Очерки и документы / Сост. О. Лосева. М., 1998. С. 100.

3 Цит. по: *Сыропева Г.* Проблемы нотации в музыке XX века. М., 1993. С. 59. О новых идеях Кейджа, в том числе и по поводу музыкальных форм, см.: Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения: науч. труды МГК. Сб. 46. М., 2004.

4 *Лигети Д.* Форма в новой музыке // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество. М., 1993. С. 200.

5 Цит. по: *Курбатская С., Холопов Ю.* Пьер Булез. Эдисон Денисов: Аналитические очерки. М., 1998. С. 172.

6 *Булез П.* Главное — это личность // Сов. музыка, 1990, № 8. С. 34.

7 Систематики отечественных музыковедов изложены в работах: *Холопов Ю.* Музыка XX века в вузовском курсе анализа музыкальных произведений // Современная музыка в теоретических курсах вуза: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 51. М., 1981; *Холопова В.* К проблеме музыкальных форм 60 — 70-х годов XX века // Современное искусство музыкальной композиции: Сб. трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 79. М., 1985 (обновленный вариант той же статьи под названием: Типология музыкальных форм второй половины XX века (50 — 80-е годы) // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза: Сб. статей ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 132. М., 1994); *Кюрегян Т.* Нетиповые формы в советской музыке 50 — 70-х годов // Проблемы музыкальной науки. Вып. 7. М., 1989; *Ценова В.* О современной систематике музыкальных форм // Landamus. М., 1992.

8 Этот опыт был учтен при рассмотрении особенностей современных форм в Главе 9 данного издания.

9 Да и где оно, это единое основание? Не период же «как наименьшая структурная единица формы».

10 См.: *Stockhausen K.* texte <...>. Bd. 1. Köln, 1963. S. 230–251. См. также в издании: XX век. Зарубежная музыка: Очерки, документы. Вып. 1. М., 1995. С. 40–42.

11 Как пишет Штокхаузен, «в практическом сочинении <...> каждый описанный вид имеет свою собственную схему, типичную и незаменимую, которая требует индивидуальных методов композиции. Внутри этой общей схемы для определенных сочинений изобретаются специальные формы. При этом в большинстве случаев многие виды форм комбинируются в одном сочинении, как одновременно, так и в последовательности» (цит. по: Зарубежная музыка: Очерки, документы. Вып. 1. С. 42).

12 Основные звуковые типы которой, напомним: каденционный (угасающий), текучий (плывущий), флуктуирующий (с периодическими повторами внутри себя), фактурный (из многих составляющих), структурный (неструктурированный, внутренне особенно высокоорганизованный). Более подробные пояснения и примеры см. в 9-м разделе главы 11.

13 Или, возможно, даже правильнее: структурозвучности — Strukturklang.

14 Или, возможно, точнее: звукоструктуре — Klangstruktur (*Lachenmann H.* Zur Problematik des musikalischen Strukturdenkens // Musikkultur in der Bundesrepublik Deutschland // Музыкальная культура в Федеративной Республике Германия. Kassel, 1994. S. 98 (в русском переводе – в этом же издании, с. 106).

15 Там же. С. 106.

16 Там же. С. 106–107.

17 Цит. по: *Колико Н.* Эстетика и типология музыкального звука Хельмута Лахенманна. М., 2002. С. 18.

18 Тристан Мюрай: Путешествия в микрокосме звука // Муз. академия, 1999, № 2. С. 162.

19 Там же. С. 162, 163. «По существу, мы стремимся возродить принцип прочных внутренних гармонических взаимосвязей, который составлял сильную сторону тональной системы композиции и был утерян в атональной и сериальной практике», — такое, несколько парадоксальное, на первый взгляд, сходство между «архаичным» тональным и новейшим спектральным фоомообразованием видит Г. Мюрай, находящийся, напомним, в рядах резких критиков сериализма (Там же).

20 *Лигети Д.* Превращения музыкальной формы // Дьёрдь Лигети. Личность и творчество. С. 185.

21 По его словам, «представление о форме как спроецированной на временную плоскость (то есть горизонтально) взаимосвязи структур совпадает со сложным представлением о звуке; оба "создают" то, что мы называем произведением» (Цит. по: *Колико Н.* Эстетика и типология музыкального звука Хельмута Лахенманна. С. 27), что на практике означает широко понятое повторение как основной принцип формы. И примечательно, что подобный метод в качестве основополагающего избрал для себя далеко не один только Лахенман. Среди его принципиальных приверженцев, например, Х. Бёртуистл, который так определяет свой подход к форме: «В сущности, я занят <...> прокручиванием одного и того же, снова и снова, под различными углами зрения, так что создается многомерный музыкальный объект, который создает массу противоречий и одновременно массу перспектив» (Цит. по: *Смирнов Д.* Паника в Британском королевстве. О музыке Харрисона Бёртуистла // Муз. академия, 1999, № 2. С. 148). И даже еще яснее: «Корень моей музыки – a ostinato, в варьированном ostinato» (Там же); и это, по своей природе едва ли не примитивный прием оказывается вновь достаточно широко востребованным (хотя и применяется в совершенно различных условиях, разумеется).

22 Цит. по: *Спасов Б.* Систематика методов сочинения в творчестве композиторов социалистических стран. Дипл. работа. Приложение II. МГК, 1975. С. 4. Но четкость, если не жесткость самого принципа смягчается его непрямолинейной тоактовкой: «С одной стороны, нахождение модуля для всех измерений является идеальным вариантом, с другой — такой модуль нежелателен. Если все элементы структуры имеют одинаковый вес, то в результате получается схематизм. К идеальному варианту надо стремиться не в самих сочинениях, а между ними, то есть в плане концепции», – поясняет Губайдулина (Там же).

23 Цит. по: *Шульгин Д.* Признание Эдисона Денисова. По материалам бесед. М., 1998. С. 49.

24 Знаками + или — и некоторыми другими.

25 *Шнитке А.* Новое в методике сочинения – статистический метод // Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 2. М., 2001. С. 21. В сущности,

то же положение дел управливает Дж. Кейдж, говоря: «Звуки становятся "абстрактными", если вместо того, чтобы слушать их ради них самих, довольствоваться слушанием их взаимосвязей», — ведь взаимосвязи, абстрагированные от звуков, это и есть структура (Цит. по: *Дроздецкая Н.* Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни. М., 1993. С. 78).

26 Имеется в виду первая, незафиксированная версия 1984 года для голоса и саксофонов. Позже (в 1991 году) под тем же названием появилось уже более «материализованное» сочинение — для ударных и клавесина.

27 Цит. по: *Ценова В.* Проблемы музыкальной композиции в творчестве московских композиторов 1980-х годов. Дис.... канд. иск. Том I. М., 1989. С. 177. И в этом Губайдулина идет, конечно, по стопам Кейджа, с его «отрицанием всякого синтаксиса» (говоря словами Лигети; см.: Дьердь Лигети. Личность и творчество. С. 198).

28 *Холопов Ю.* Новые формы Новейшей музыки // Оркестр: Сборник статей и материалов в честь Инны Алексеевны Барсовой. М., 2002. С. 390; *Холопов Ю.* Предъем к музыкальной науке XXI. С. 127. Предлагая эти термины, Холопов замечает, что в отношении теории формы термин «проект» апонпе традиционен (ссылаясь при этом на определение Э. Праутом, 1891, формы как плана, «соответственно которому написано музыкальное произведение»). План и проект — понятия однотипные, разница лишь в том, что план предполагает типовое построение, а современный проект — индивидуальное (Новые формы Новейшей музыки. С. 393).

29 *Лигети Д.* Форма в новой музыке. С. 198.

30 То есть поневоле. Там же. С. 196.

31 Там же. С. 198. Фактически о функциональной неравнозначности говорит и Э. Денисов, отмечая, что «в сочинении нужно чередовать разреженную и плотную информацию» и что «это делает форму более гибкой и выразительной» (Цит. по: *Ценова В.* Неизвестный Денисов. Из Записных книжек. М., 1997. С. 69).

32 *Лигети Д.* Форма в новой музыке. С. 199.

33 Так, говоря о своей пьесе для скрипки и фортепиано «Танцовщик на канате» (1993; в названии заключена метафора: «жизнь как риск — и искусство как взлет в инобытие»), Губайдулина указывает на желание создать ситуацию «игры контрастов», и прежде всего тембровых: фрагментные звучности при игре на струнах рояля стеклянным стаканом, их постепенное *превращение* (запомним это авторское слово) при игре рифленым дном стакана по басовых струнах в агрессивное *ff*, еще более угрожающее звучание при игре металлическими напальчниками, и наконец, отмечает автор, «*главное событие* в форме пьесы: переход пианиста со струн на клавиатуру» (из аннотации С. Губайдулиной, опубликованной в кн.: *Холопова В.* София Губайдулина. Путеводитель по произведениям. М., 2001. С. 37; курсив мой. — *Т. К.*).

Выраженное «звуковое событие», однако, используется и в ином значении: у Штокхаузена оно (Klangereignis) может употребляться взамен традиционного «произведения искусства» — Kunstwerk (см.: *Савенко С.* Карлхайнц Штокхаузен // XX век. Зарубежная музыка: Очерки, документы. Вып. 1. С. 17), а Ю. Холопов трактует «событие» (лат. res) как определенный функциональный этап формы — как «результат развития» типа генеральной кульминации — и вводит его в известную асафьевскую триаду: i — mr — t (Гармония. Практический курс. Часть II. М., 2003. С. 318, 599), что, думается, не отрицает возможности «ряда событий», из которых какое-то, главное, доминирует. Применительно к классической форме категорию события рассматривает Е. Ручьевская (Классическая музыкальная форма: Учебник по анализу. СПб., 1998).

34 *Денисов Э.* Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986. С. 149.
35 Там же. С. 150.
36 Там же.
37 *Lachenmann H.* Zur Problematik des musikalischen Strukturdenkens S. 100 (в русском переводе — в этом же издании, с. 100).
38 *Шнитке А.* Новое в методике сочинения — статистический метод // Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 2. М., 2001. С. 19.
39 См.: *Ligeti G.* Zustände, Ereignisse, Wandlungen // Melos, 1967, № 5.
40 *Булез П.* Главное — это личность. С. 34.
41 Серия членится на три сегмента: звуки 1–5 — движение вниз в объеме малой терции и противоположно вверх в объеме большой терции; звуки 6–12 — нисходящее движение по полутонам вниз с нарушением хроматизма в конце (в полутонах: 1 1 1 1 2 1 7).
42 Впервые исполнено 21 декабря 1977 года в Париже Национальным оркестром Франции под руководством Мишеля Табачника.
43 См.: *Кюрегян Т.* Форма в музыке XVI–XX веков. М., 1998. С. 199–202; *Холопов Ю.* Новые формы Новейшей музыки // Оркестр: Сборник статей и материалов в честь Инны Алексеевны Барсовой. С. 380–393.
44 *Xenakis I.* Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition. Pendragon Press, 1992. P. 5.
45 Здесь и далее в таблице используется терминология А. Маклыгина, адекватно отражающая изучаемые феномены. См. Главу 11.
46 Поиски всеобщей теории форм отразились, в частности, в статье: *Xenakis I.* L'univers est une spirale // Kéléütha. Paris, 1994. P. 136–138.
47 Большинство названий у Ксенакиса — греческие, многие связаны с методом или техникой композиции, конструктивным импульсом сочинения. В данном случае название сочетает в себе программность и композиционный план.
48 Например, в «Erikhthon» (1974), «Mists» (1981).
49 Этот метод, правда, в собственной индивидуальной трактовке, использует также Б. Фернехоу (см. Главу 16).
50 См.: *Xenakis I.* Formalized Music. P. 194–200, 268–288.
51 Формула представляет собой набор логических операций (объединение, пересечение, отрицание) над элементарными периодическими последовательностями («остаточными классами», по Ксенакису).
52 См.: *Xenakis I.* Formalized Music. P. 289–293. Источник этой идеи в том, чтобы идти от общей массы к деталям: взяв за основу полный шумовой спектр, «отсечь от него лишнее».
53 Ibid. P. 289.
54 Тем не менее автор не возражает против поэтических описаний; см., в частности, партитуру издательства Salabert (EAS 17313) и буклет компакт-диска collegno (WWE 1CD 20504). Так, в предисловии к партитуре читаем следующее: «Громадный стремительный унисон списсато поднимается у струнных от крайних низких до самых высоких пределов посреди грохота бури, затем перевоплощается в длинные, мягкие линии, сплетаясь в ткань удивительной квазигональной гармонии, вибрирующей с большой теплотой. Затем картина меняется в любопытном эпизоде, подчеркнутом синкопированными ритмами рыночной площади, гордо отбиваемыми большим барабаном. Движение снова ускоряется, флейты свистят, скрипки воют, медь рычит, вспышка устраняет мышцы, ритмы взаимножаются, уходя от шаблонов, и вся эта музыка вибрирует и вдыхает, некоторым образом, в полноте естественной жизни. Взрывная каденция тромбона снова вновь пробуждает движение, заснувшее было на мгновение, освобождая ударные, ураган струнных, гомерические

фанфары меди, пока всё не заканчивается мягкими звучностями колокольчиков и птичьих свистулек» (Жак Лоншан, Le Monde, 23.12.1977)

55 Подробное рассмотрение проблем трихотомии и дихотомии см. в кн: *Соколов А.* Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М., 1992. Глава 1.

56 Законы, управляющие предкомпозиционными «виртуальными» множествами, рядами, и реально звучащей фактурой звуковых масс.

57 Названы определяющие принципы.

58 См.: *Xenakis I.* Formalized Music. P. 201–207.

59 Логически тон (частица и прообраз целого) приобретает свое традиционное значение только по отношению к другому (хотя бы одному) тону. Чтобы обозначать самостоятельность единицы, необходимо выйти за ее пределы, поместив рядом еще одну, тогда между ними возникает связь — то или иное отношение, зародыш функций формы. Новая музыка не испытывает потребности в таком противопоставлении тонов-единиц, когда рассматривает отдельный звук как сонор.

60 Характерно, что важнейший импульс композиционных идей Ксенакиса имел чисто звуковую природу, потребность в массивных звучностях нового типа, ранее бывших постоянными обитателями лишь «сфера жизненной реальности». См.: *Xenakis I.* Formalized Music. P. 9.

Заключение[1]

Редкий период в истории культуры заслуживает эпитета «переломный» с такой ошеломляющей убедительностью, как XX век с его сперва «Новой», а затем и «Новейшей» музыками. Конечно, то, что совершается рядом, всегда кажется современникам особенно значительным, тем более когда перемены затрагивают их самих. С учетом этого может показаться, что катаклизмы XX века в искусстве — явление того же порядка, что и, например, новации Бетховена или Мусоргского в свое время. В самом деле: сегодня в одном концерте звучат произведения Глазунова и Прокофьева, Гайдна и Шнитке, даже Штокхаузена и Моцарта. Однако верно здесь лишь то, что даже Новейшая музыка XX века постепенно входит в толщу музыкальной практики, становится эстетически приемлемой для слушателя. Глубина перемен от того не становится меньше, и подтверждается это, среди прочего, огромными трудностями в научном познании: раскрытие сущности Новейшей музыки от нас еще весьма далеко — между общественным восприятием и музыкально-научным освоением пока «дистанция огромного размера». И дело не в обычном отставании теории от практики; дело в том, что XX век — особый. Прошедшее столетие знаменует:

- изменение концепции человека, которая на очередном этапе эволюции не только продолжает непосредственно предшествующее, но и перекликается, через голову многих и многих, с древностью (намечается как бы «третья религия», синтез языческого и христианского типов);
- поворот в эволюции звукового, музыкального мышления, по статусу сравнимый с переходом от мелодии-горизонтали к гармонии-вертикали (≈ III–IX века);
- обнаружение новых законов музыки (среди важнейших — свобода широко понятого диссонанса[2]);

- новые нормы музыкально-научного мышления: обоснование их вектором исторической эволюции музыкальных систем (вместо традиционной опоры на нормы композиции; слияние философии музыки, музыкальной эстетики, теории музыкального числа, притом познание метафизического существа музыки причащением к живому потоку музыки-процесса — через музицирование).

Итак, очевиден факт: новые музыкально-эстетические парадигмы распространяются и укрепляются в общественном сознании. Но это означает, что происходят какие-то коренные перемены не только в содержании музыкального творчества, но в критериях музыкальной красоты и ценности, в психологии восприятия, в самой человеческой психологии, в самом человеке. Музыка лишь зеркало, которое показывает нам эту эволюцию на своем невербальном, звуко-чувственном языке.

XX век войдет в историю как период величайшего *потрясения самих основ* искусства. Недавно изданная Российской Академией наук книга (824 страницы) так и называется: «Культура в эпоху цивилизационного слома». Уже среди заглавий статей — целый цикл вариаций на темы слома, кризиса, хаоса, крушения культуры, постистории, постчеловека[3]. Подчас это даже не «Закат Европы», а почти конец света, конец истории. Или прямо-таки «большой взрыв» культуры (как в космогонии). Аналогично и в музыке.

При сравнении ситуаций музыки начала XX века и его конца виден резкий перепад эстетических установок, слушательских навыков, представлений о музыкальной красоте и музыкальных ценностях. Здесь-то и коренится проблема: в XX веке произошла смена *эстетических парадигм*, сопряженных с Новой и Новейшей музыкой. При первом знакомстве она казалась непонятным набором звуков, хаосом их сочетаний и бессмыслицей, абсурдом их последования.

Механизм действия традиционной музыкально-эстетической парадигмы схематически можно представить себе так:

- восприятие исполняемой музыки, ее чувственное, эмоциональное переживание, позитивные эстетические ощущения и оценки полноценно осуществимы лишь на основе определенной *музыкально-звуковой системы* и действующих в ней *законов красоты и порядка*;

- неосознаваемое при звучании музыки действие последних, развертываемая и постигаемая слушателем во времени *музыкальная мысль* при условии *эстетического совершенства* созданного композитором-мастером музыкального *произведения* и позволяет слушателю «пребывать в Духе»,

причаститься процессу Творения на его высшем этапе, продвинуться в деле своего духовного роста;

- онтологическая *реальность* музыки и соответственно музыкально-эстетической парадигмы воплощается в ее *звуковой* форме-процессе, и в музыке она детально разработана в виде обширной *науки* о музыкальной композиции;

- но если обойтись без историко-эволюционных связующих звеньев и столкнуть восприятие, настроенное на старую, традиционную музыку, сразу с Новейшей музыкой, получится *шок* восприятия «*хаоса*» звуков, *взрыв* эмоционального протеста против какого-то *ужаса*; в музыке нет ни взрыва, ни ужаса, а в восприятии при старой эстетической парадигме непременно будет.

Как все это случилось в век великого перелома? Эволюция есть постепенная смена парадигм. Применительно к Новейшей музыке эволюция эта носила стремительный, взрывной характер. Ее развитие шло динамично, двумя большими волнами, каковые суть: Авангард-I (≈ 1908–1925) и Авангард-II (≈ 1946–1968). Стихийные мощные всплески творческой энергии вызвали радикальные переломы в музыкальной композиции, воплощавшие глубинные смены музыкально-эстетических парадигм.

Центральная идея новой парадигмы музыкально-прекрасного в эпоху Авангарда-II: материал музыки — звукоотношения — не *используется* (что́ предполагает его наличие в готовом виде), а *создается* композитором в процессе сочинения, вообще в процессе его деятельности[4]. П. Булез говорит об этом: «Сегодняшний музыкальный мир — мир относительный; под этим я понимаю то, что структурные отношения не определяются раз и навсегда абсолютными критериями, но, напротив, организуются по изменяющимся схемам. Этот мир возник благодаря распространению понятия серии»[5].

Эта авангардная парадигма диаметрально противоположна философско-эстетическим принципам Нового времени и методологическим установкам Просвещения, согласно которым конечная причина музыкального бытия есть вечная и неизменная Природа с ее абсолютными и вечными законами. Европейская музыка Нового времени базируется на (тональной) гармонии, наука и понятие которой восходят к соотечественнику Булеза Ж.-Ф. Рамо, чья главная книга носит концептуальное название «Трактат о гармонии, сведенной к ее естественным принципам»[6]. Булез отвергает априорные *законы природы* («вне их "законодателя" человека») и безапелляционно заключает: «...эра Рамо с его "естественными" принципами окончательно

изъята из обращения»[7]. И это никак не экстравагантность отдельной личности. Сила идей авангардистов Новейшего времени — того же Булеза, Штокхаузена, Кейджа как раз в том, что они *аккумулируют* в себе излучения *всеобщих* тенденций современной музыки.

Общезначимость тенденций Новейшей музыки позволяет генерализовать их и представить самоновейшие «взрывные» новации Авангарда-II как самообнаружения новейшей эстетической парадигмы. Однако именно в силу своей экстремальности последняя отнюдь не доминирует в общей массе и пестрой неразберихе всевозможных взаимопротиворечивых явлений и установок XX—XXI веков. Поэтому с некоторой долей осторожности можно выделить самоновейшую из авангардных эстетических парадигм современности и определить ее как *девальвацию антропоцентризма*. Выражение Ницше «человеческое — слишком человеческое» предстает здесь своего рода фиксацией критерия, диктующего разрыв с фундаментальными психологическими, эстетическими и художественными принципами Нового времени (в музыке: XVII–XIX веков).

Новое время открылось (около 1600 года) радикальной переменой в содержании искусства, сменой жанровой системы. Знаковое событие — начало оперы: *человек* вышел на сцену как индивидуум, личность, и *песня-ария* стала раскрытием его внутреннего мира; одновременно родилась *мелодия* в ее современном понимании[8].

«Человеческое», простое, земное, даже небезгрешное, отнюдь не было «слишком человеческим» на протяжении XVII–XIX веков. Музыкальные гении не чуждались вводить популярные бытовые танцы в самые великие свои создания: кто только не писал танцы в жанре менуэта — «короля танцев и танца королей», кто только не писал вальсов... Сравним с великим переломом XX века. Не только у авангардистов, но и у массы композиторов (в этом всеобщность тенденций) *отсутствует простота бытовых жанров*. В XVIII–XIX веках легкая бытовая танцевальная музыка была достойным объектом высокого композиторского творчества, в XX веке — перестала быть таковым. Осторожность композиторов при соприкосновении со «слишком человеческим» подобна боязни замараться, унизить себя обращением к низкому, банальному, пошлому.

Принципиальный разрыв со «слишком человеческим», с непосредственно жизненным, достигает своего максимума в содержании самой музыкальной речи, в *музыкаль-*

ном языке, на котором выражают себя практически все современные композиторы художественной («серьезной») музыки. Техники музыкального языка решительно порывают с языком массового человека. Художник *высокого* искусства музыки, субъективно, быть может, и желавший общения с широкой массой слушателей на общем языке, в действительности уже априорно отшатывается от усредненности «слишком человеческого», объективно стремясь к выходу за его пределы, в какое-то «сверх»-обыденное, туда, где нет ординарности, быта-серости, где *нет даже самих этих слов* усредненного человека. Художник чувствует необходимость быть *выше* того, что всеми «разжевано», что́ есть «правильное» безликое общее место.

Это принципы и тенденции музыки XX века в целом. Квинтэссенция же их сосредоточена в творческих установках наиболее радикальных художников столетия. Девальвация антропоцентризма осуществляется, парадоксальным образом, путем *гипериндивидуализма*, то есть отделения себя от общей массы, возвышения над ней. Художник стремится создать свой собственный мир, вплоть до того, что даже сами звуковые элементы, звуки он хочет получать индивидуально для каждого произведения (а не общие со всеми). Фигурально выражаясь, художник вначале сотворяет свои небо и землю, возглашает далее «да будет свет!», по сути ставя себя на место Творца[9]. Вслед за гипериндивидуализмом самопроизвольно возникает его противоположность — внеиндивидуализм, *космизм* как закономерный результат отвержения «слишком человеческого»[10]. Космизм как слияние с эманацией первоединого (почти по Плотину) посредством вибраций-волн с их периодичностью актуализирует отодвинутое в миф 2500-летней исторической плитой рационализма ощущение Музыки сфер и Мировой гармонии (с большой буквы).

Устранение из творчества первичных структур, вложенных в природу человека изначально (интересно, кем?), оставляет большое поле для размышлений на самовозникающую тему: что с нами происходит? Куда поворачивается музыкальное творчество? Обнажается и становится реально ощутимой изначальная связь человеческого творчества и метафизических сил и факторов, которые его вызывают к жизни. Человек думает, что творит сам по собственной воле, но оказывается, что он лишь исполняет априорно предназначенную ему миссию продолжить дело великого Творения на данном этапе.

Камо грядеши?

1 Заключение построено на материале работ *Ю. Н. Холопова*: Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века // Российская музыкальная газета, 2003, № 7-8; Новые формы Новейшей музыки // Оркестр: Сборник статей и материалов в честь Инчь Алексеевны Барсовой. М., 2002; Гармония. Практический курс. Ч. II. М., 2003; Предъем к музыкальной науке — XXI // Новое видение культуры мира в XXI веке. Владивосток, 2003.

2 XX век постепенно открывает широчайшую панораму диссонансов во всех возможных сферах: аккорды-диссонансы, диссонансы-хроматизмы, пантональные диссонансы (додекафония), диссонансы тоновысотности (сонорика), диссонанс строя (микрохроматика), диссонансы ткани и композиции (алеаторика), диссонанс музыкального материала (электронная и конкретная музыка), диссонанс личности и творчества (полистилистика и коллаж), диссонанс сочинения (хэппенинг, мультимедия, инструментальный театр, музыкальная графика).

3 См.: Культура в эпоху цивилизационного слома: Издание Научного совета по истории мировой культуры. М., 2001.

4 Символично, что уже в самом начале XX века Ф. Бузони провозгласил: «Задача творящего художника — устанавливать законы, а не следовать им. Кто придерживается данных ему законов, тот перестает быть творцом» (*Бузони Ф.* Эскиз новой эстетики музыкального искусства // Зарубежная музыка XX века: Материалы и документы. М., 1975. С. 28). А в середине века Д. Лигети, можно сказать, подтверждает справедливость сказанного: «Избежать закоснелости нового академизма, противодействовать ему возможно, лишь изобретая все время новое: ни остановка на достигнутом, ни движение "назад в" невозможны без того, чтобы не впасть в самообман, будто существует твердая почва, которой на самом деле нет» (Дьёрдь Лигети. Личность и творчество. М., 1993. С. 207).

5 *Boulez P.* Musikdenker heute. Mainz, 1963. S. 29.

6 «Traité de l'harmonie réduite à ses principes naturels» (Paris, 1722), что можно перевать также как «Трактат о гармонии, сведенной к ее природным первоначалам»; они-то и суть конечные абсолютные факторы музыкального бытия.

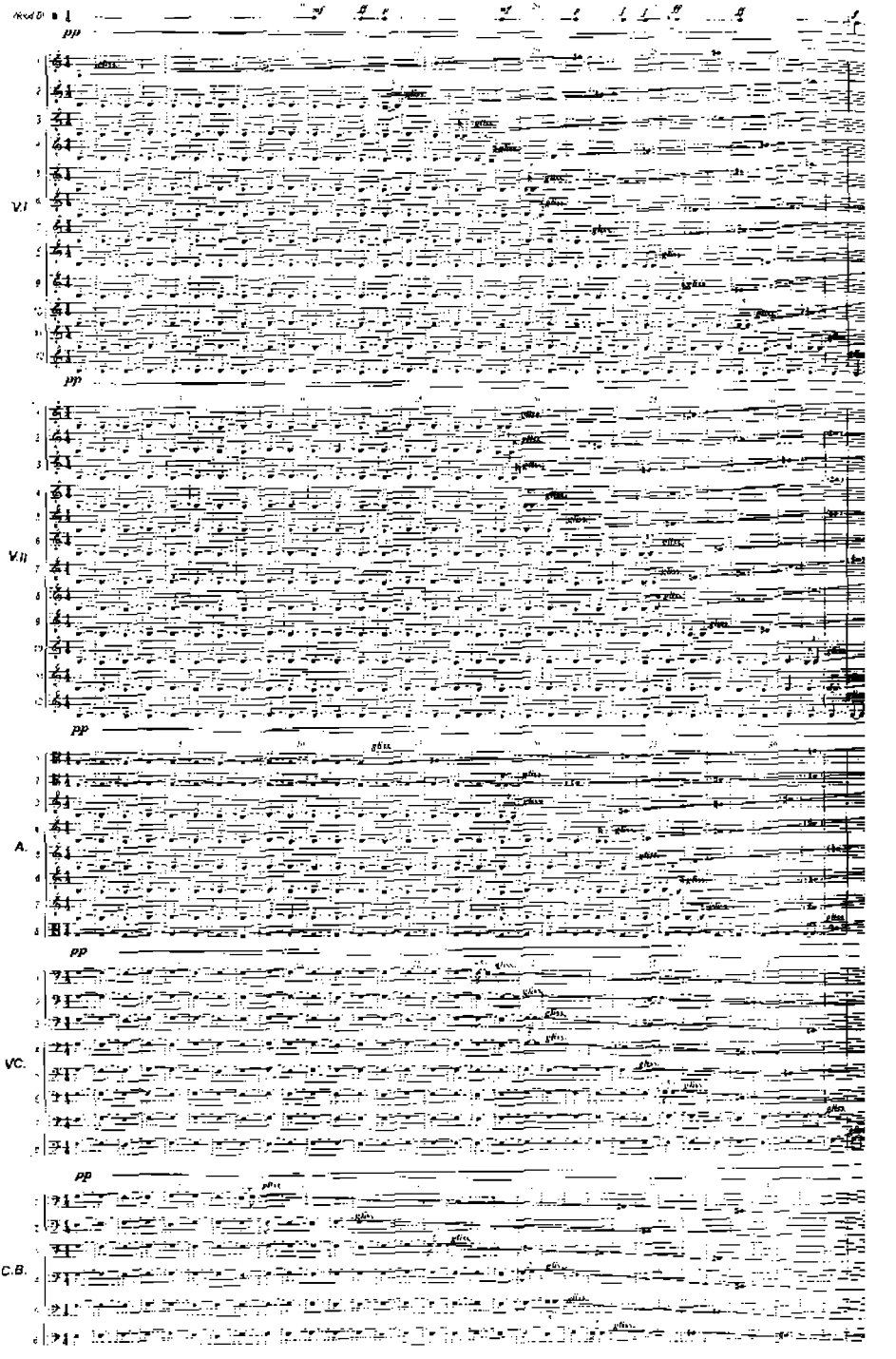
7 *Boulez P.* Op. cit. S. 26.

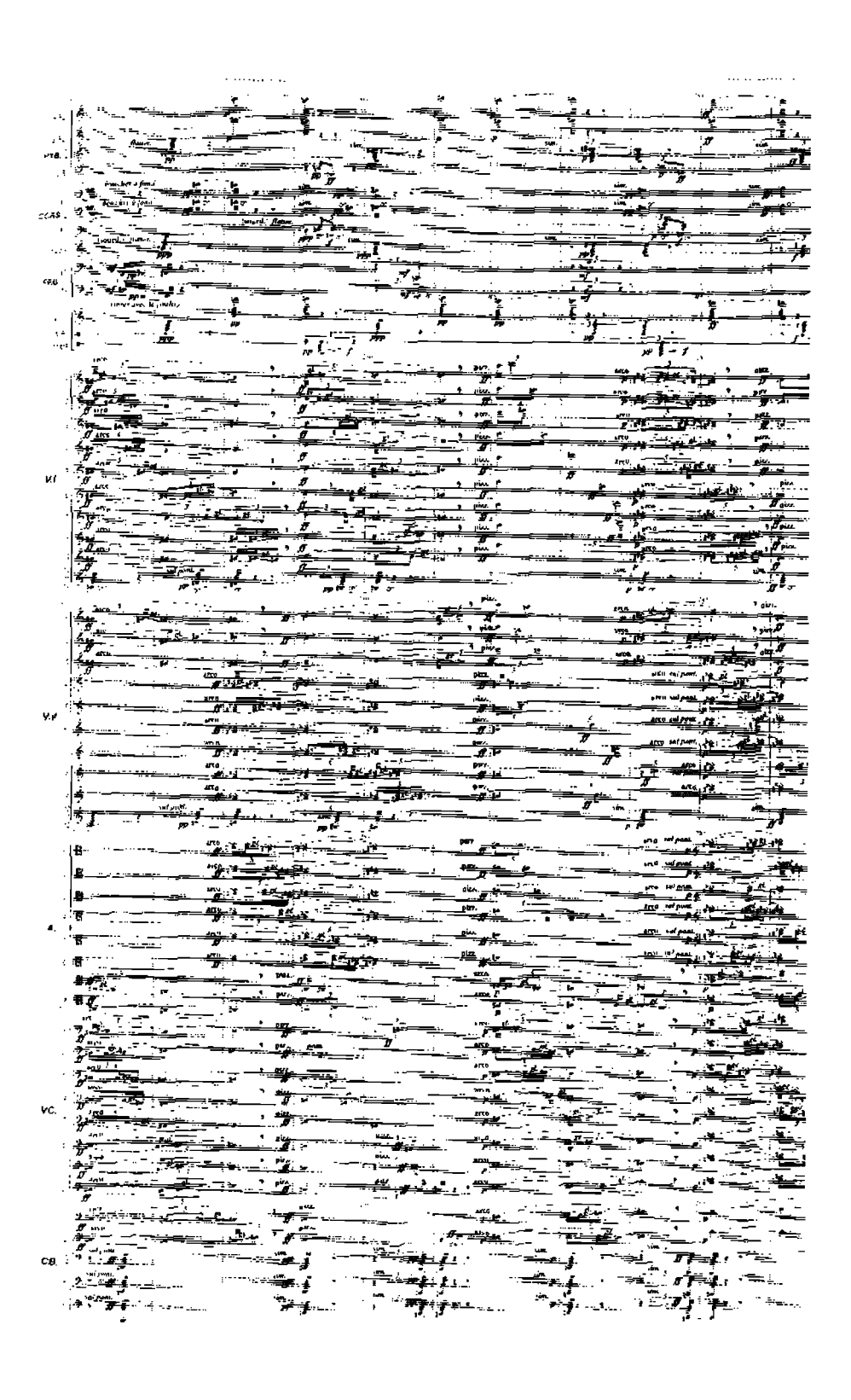
8 Кто знает хоть одну мелодию из массы месс, мотетов – прекраснейшей музыки Ренессанса (Дюфаи, Жоскена Депре, Вилларта, Орландо ди Лассо, Палестрины)? А Ave Maria Дж. Каччини до сих пор играют в переходах метро как шлягер.

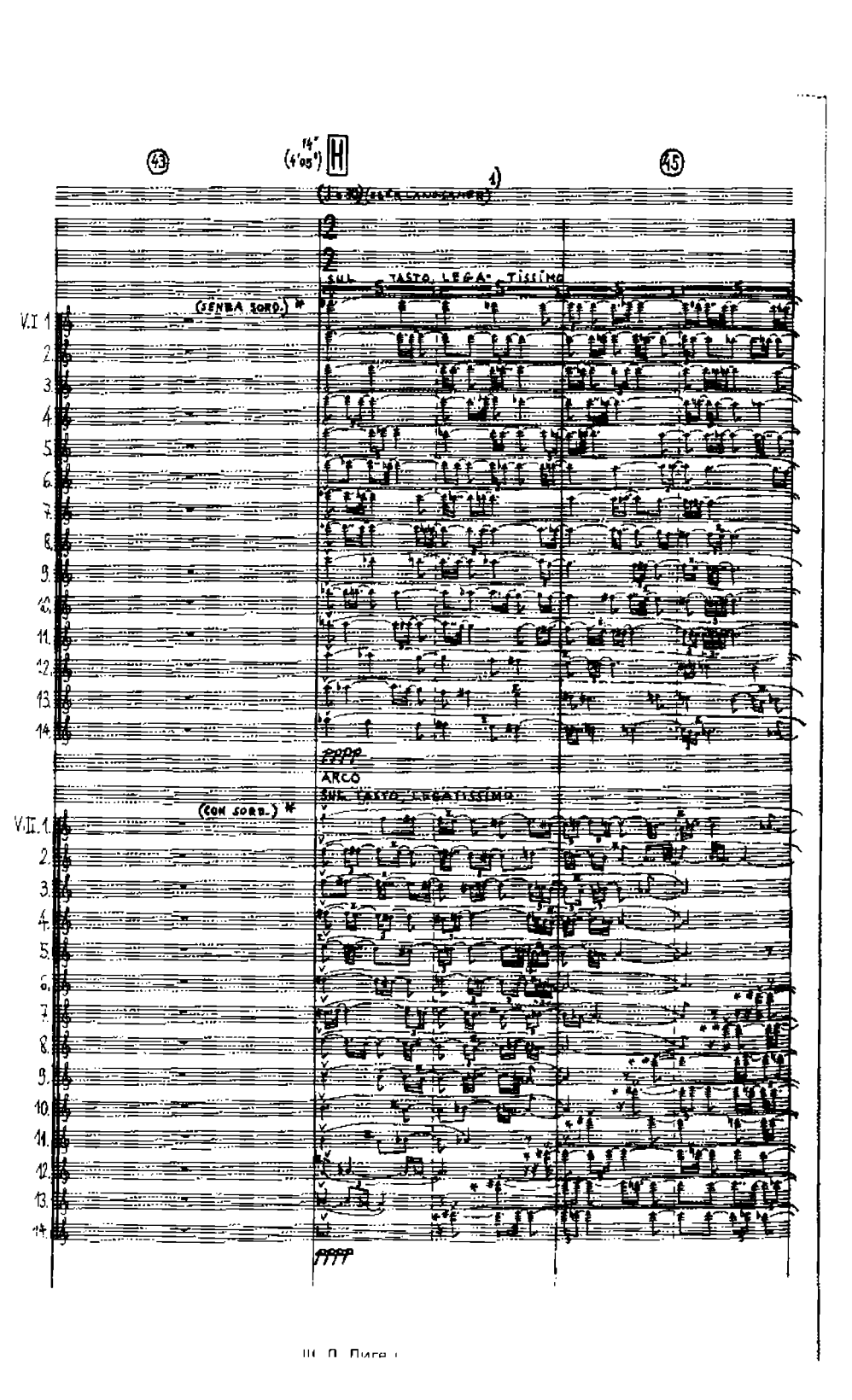
9 Штокхаузен сказал однажды: «В конечном счете я хочу всё. Да, в этом и состоит понятие Бога». Цит. по: *Cott J.* Stockhausen: Conversations with the Composer. London, 1989. P. 75.

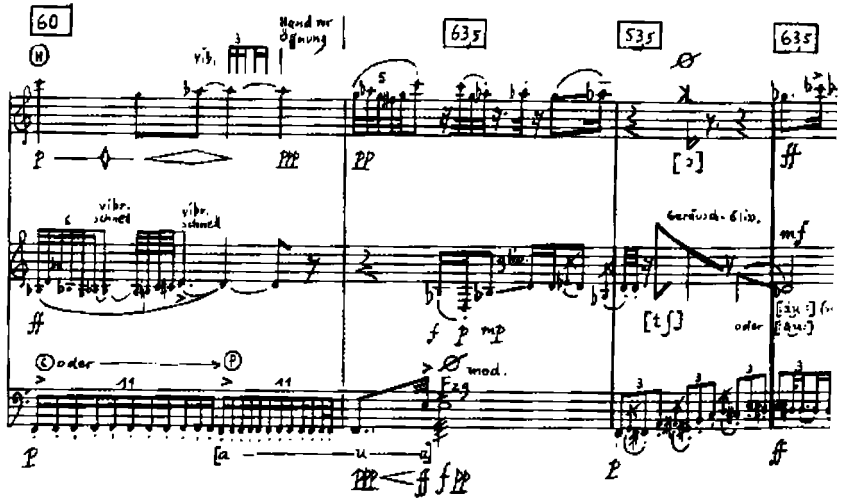
10 Именно у крайнего авангардиста Штокхаузена есть «космический» текст: Towards a Cosmic Music (Shaftesbury, 1989).

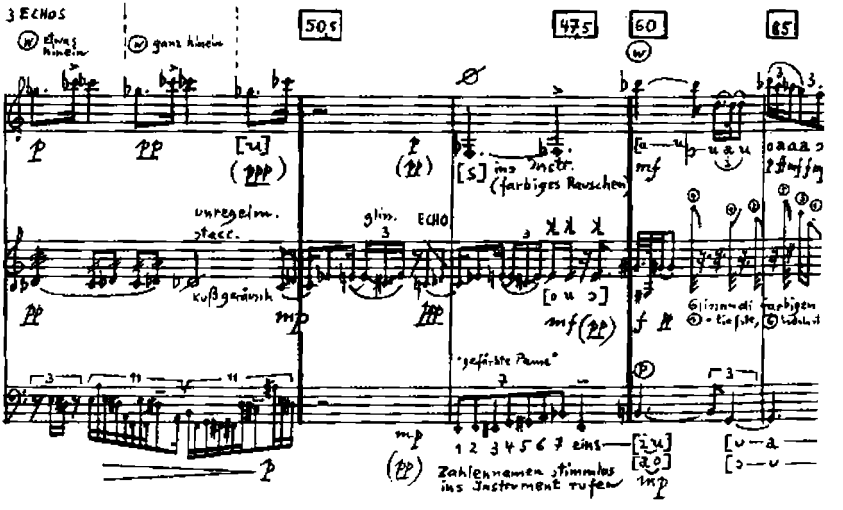
Приложение

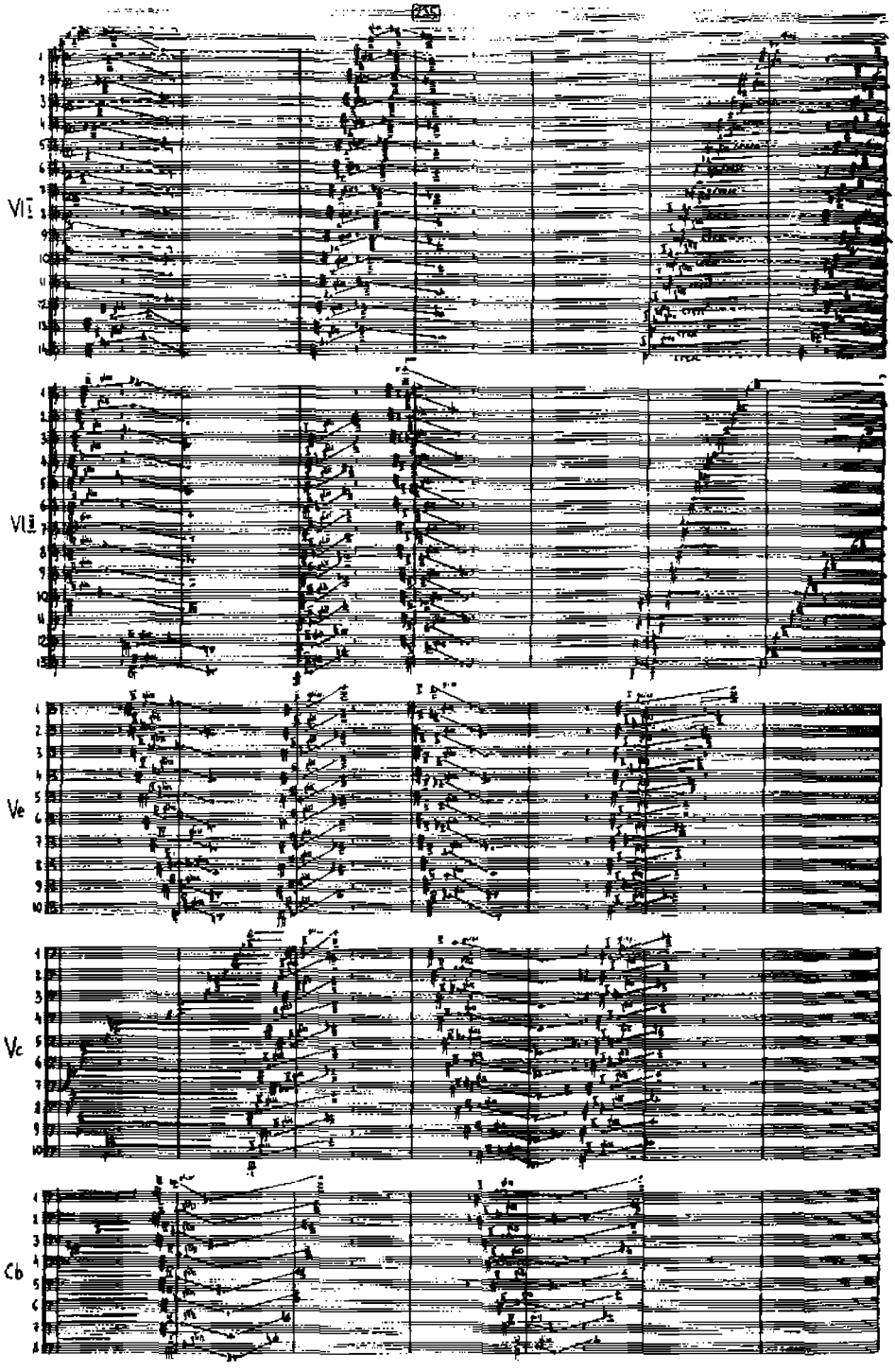


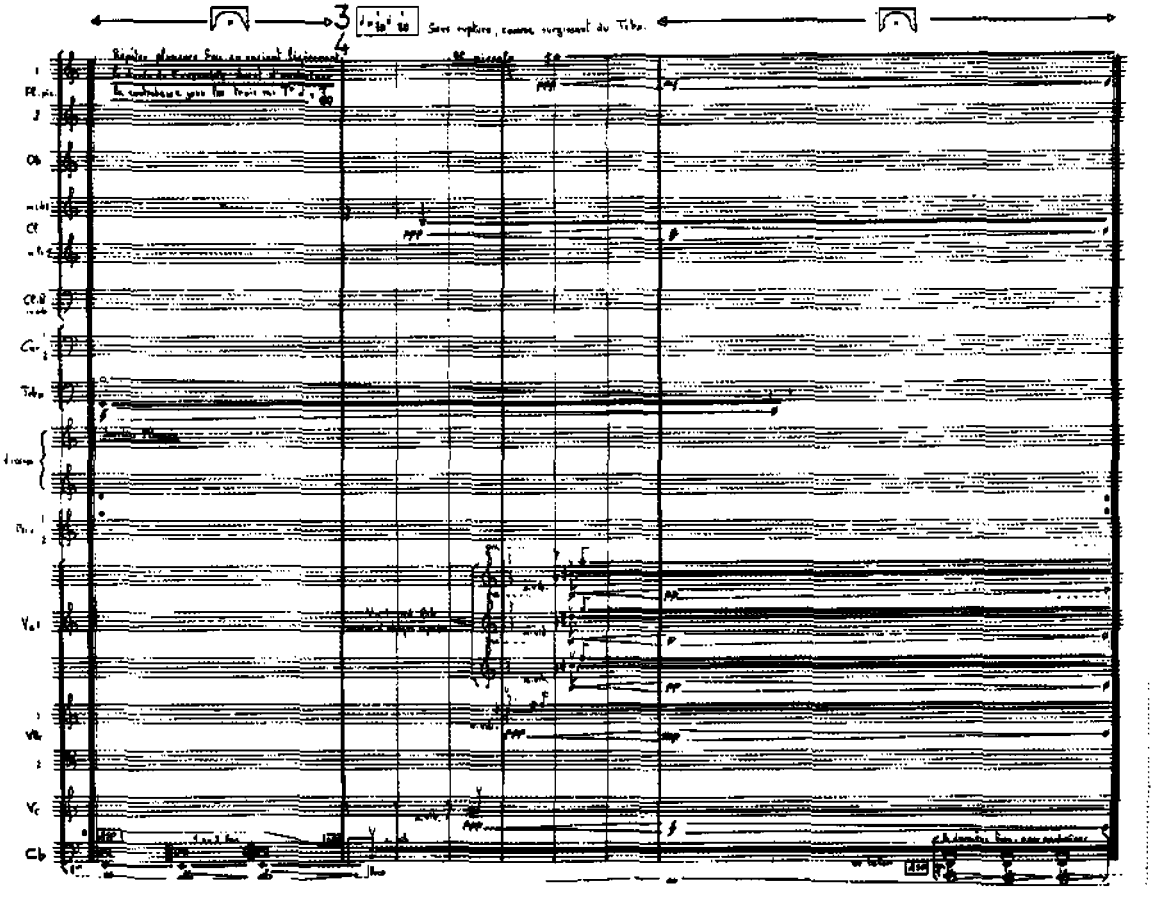



43
14"
(1'05")
H
45
1)
SUL TASTO, LEGA-TISSIMO
(SENZA SORD.)
V.I 1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
ppp
ARCO
SUL TASTO, LEGATISSIMO
(CON SORD.)
V.II. 1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
ppp


60
635
535
635
Hand vor Öffnung
vib.
vib. schnell
vib. schnell
Geräusch-Glis.
mf
oder
mod.
Fag
ff f pp
pp
ff


3 ECHOS
Etwas hinein
ganz hinein
505
475
60
85
unregelm. staccc.
Kußgeräusch
glis. ECHO
[s] ins Instr. (farbiges Rauschen)
"gefärbte Pause"
1 2 3 4 5 6 7 eins
Zahlennamen stimmlos ins Instrument rufen
Glissandi farbigen Tiefste, Tonhöhe
mf
mp
pp
ppp
fff


Vl I
Vl II
Ve
Vc
Cb


3/4
Sans rupture, comme surgissant du Tuba.
Fl. pic.
Ob.
Cl.
Cor.
Tuba
Timb.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

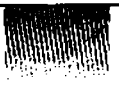
Издание осуществлено
при финансовой поддержке
Федерального агентства по культуре
и кинематографии
Проект № 1798-01-15/32 от 10 июня 2003 г.

Т 33 **Теория современной композиции**: Учебное пособие. — М.: МУЗЫКА, 2005. — 624 с., нот.
ISBN 5-7140-0309-8

Коллективный труд, созданный на кафедре теории музыки Московской консерватории, посвящен острейшим проблемам музыкального искусства 2-й половины XX века. В нем не только обобщены и систематизированы уже имеющиеся научные данные из самых авторитетных отечественных и зарубежных изданий, но и предлагаются новейшие, прежде не публиковавшиеся разработки авторского коллектива.

В качестве учебного пособия может быть использовано для студентов - музыковедов, композиторов, а также музыкантов других специальностей, стремящихся познать специфику новейшего музыкального искусства.

ББК 85.31



ТЕОРИЯ СОВРЕМЕННОЙ КОМПОЗИЦИИ

Учебное пособие

Редакторы:
В. Панкратова, С. Котомина

Корректоры:
В. Голяховская, Л. Асеева

Технический редактор
Н. Гаранкина

Верстка
Н. Пекиной

Подписано в печать 16.05.2005.
Гарнитура FreeSet. Формат 62x100/16.
Бумага офсетная. Печать офсетная.
Печ. л. 39,0. Заказ № 1461
Тираж 1000 экз.

Издательство «МУЗЫКА».
127051, Москва, Петровка 26.
тел. (095) 928-94-40, факс: 921-90-68

Отпечатано в ОАО Типография «Новости»
105005 Москва, ул. Фр. Энгельса, 46.