

Акопян Л.О.

ЭВОЛЮЦИЯ И МЕТАМОРФОЗЫ ТРАДИЦИОННЫХ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ КАТЕГОРИЙ В НОВОЙ МУЗЫКЕ

Глава 2 МЕЛОДИЯ

Hakobian L.

EVOLUTION AND METAMORPHOSES OF TRADITIONAL MUSICOLOGICAL CATEGORIES IN THE NEW MUSIC

Chapter 2 MELODY

Аннотация: Настоящий текст – отрывок будущей большой работы под условным названием «Теоретические основы новой музыки: от Дебюсси и Шёнберга до наших дней». Предполагается, что работа будет состоять из двух частей: 1. «Эволюция и метаморфозы традиционных музыкально-теоретических категорий в новой музыке»; 2. «Тенденции, течения, лидеры новой музыки: исторический обзор». Представлена 2-я глава части 1 – «Мелодия», в трех разделах: 2.1. «Мелодическое письмо “нововенских” классиков»; 2.2. «Мелодический фактор в условиях серийной риторики»; 2.3. «Развитие идеи Klangfarbenmelodie. Мелодическое письмо в новых контекстах. Универсальные признаки “хорошей” мелодии».

Abstract: The present text is an excerpt from the large work in progress, provisionally entitled *Theoretical Foundations of the New Music: from Debussy and Schoenberg to Our Days*. The work will consist of two parts: 1. 'Evolution and Metamorphoses of Traditional Musicological Categories in the New Music'; 2. 'Tendencies, Movements, Leaders of the New Music: a Historical Survey'. Here is presented the 2nd chapter of Part 1, 'Melody', in three sections: 2.1. 'The Melodic Writing of the New Viennese Classics'; 2.2. 'The Melodic Factor under the Conditions of Serial Rhetoric'; 2.3. 'The Development of the Idea of Klangfarbenmelodie. The Melodic Writing in New Contexts. The Universal Features of a "Good" Melody'.

Ключевые слова: Мелодия, новая музыка, атональность, додекафония, сериализм, тембровая мелодия (Klangfarbenmelodie), новые формы мелодического письма.

Key Words: Melody, new music, atonality, twelve-tone technique, serialism, Klangfarbenmelodie, new forms of melodic writing.

Настоящий текст – фрагмент находящейся в работе монографии под условным названием «Теоретические основы новой музыки: от Дебюсси и Шёнберга до наших дней». Предполагается, что она будет состоять из двух больших частей: «Эволюция и метаморфозы традиционных музыкально-теоретических категорий в новой музыке» и «Тенденции, течения, лидеры новой музыки: исто-

рический обзор». В семи главах первой части будут последовательно рассмотрены следующие категории: (1) гармония, (2) мелодия, (3) полифония, (4) ритм, (5) тембр, (6) тематизм и (7) форма. В качестве относительно законченной автор предлагает к публикации вторую главу, посвященную мелодии. Деление на рубрики (в данной главе все они начинаются с цифры «2») должно облегчить читателю ориентацию в материале и обеспечить возможность перекрестных ссылок. В скобках полужирным шрифтом даны ссылки на другие рубрики этой и других глав.

2.0.0. В XVIII веке Рамо осуществил формализацию законов гармонии и объявил не поддающуюся столь же строгой формализации мелодию элементом, всецело производным от гармонии. Такая трактовка соотношения между этими двумя категориями, несомненно, полностью соответствует природе музыки барокко, но она *de facto* возобладала и в позднейшей музыкальной науке вплоть до Шенкера и все еще влиятельного шенкериянства. Шенкерова традиция рассматривает мелодию как элемент «поверхностной структуры» музыкального текста, то есть, вполне в духе Рамо, как своего рода надстройку над базисом – в шенкериянских представлениях не столько гармоническим, сколько линейным (контрапунктическим), но так или иначе заведомо первичным по отношению к любым феноменам собственно мелодической природы¹. Другой классик музыковедения, Риман, считал мелодию результатом взаимодействия гармонии, ритма и метра, то есть по существу отказал ей в статусе независимой музыкально-теоретической категории. С другой стороны, не только для обывателя, но и, по-видимому, для профессионального сознания мелодия есть «душа музыки», наличие выразительных запоминающихся мелодий – неотъемлемое свойство качественного музыкального произведения, а мелодический дар – важнейшее достоинство композитора (соответственно недостаток мелодического дара может восприниматься как прощительный дефект композиторской индивидуальности, особо выдающейся в каких-либо иных отношениях²). И даже более того: «мелодия не “акциденция” музыки как “субстанции”; музыка не бывает иначе как мелодией, хотя одна мелодия – еще не вся музыка»³. Поэтому выведение мелодии «за скобки» музыкально-теоретического анализа может с определенной точки зрения показаться несправедливостью, которую необходимо исправить⁴.

¹ Ср.: «Великие композиторы доверяют своему далеко охватывающему видению. По этой причине они не основывают свои сочинения на какой-нибудь “мелодии”, “мотиве” или “идее”. Содержание скорее коренится в трансформациях голосоведения и линейных последовательностях [...]»: Шенкер Г. Новые музыкальные теории и фантазии III. Свободное письмо. Том 1: Текст. Перевод Б. Т. Плотникова. Красноярск: Красноярская академия музыки и театра, 2003. С. 34 (§ 50).

² Именно таково было отношение Стравинского – по меньшей мере на одном из этапов его биографии – к Бетховену. Ср. его лекцию 1939 года, опубликованную в: Стравинский И. Музыкальная поэтика // Стравинский И. Хроника. Поэтика. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012. С. 189–190.

³ Бибихин В. Мир. СПб.: Наука, 2007. С. 37.

⁴ Заметный шаг в данном направлении был сделан в работе: Арановский М. Синтаксическая структура мелодии. М.: Музыка, 1991. Предисловие к этой монографии содержит исчерпывающее разъяснение того, почему мелодии «в истории теоретического музыковедения [...] явно “не повезло”» (с. 3 и далее). Попутно обратим внимание на показательное обстоятельство: ни одна из многочисленных музыкально-теоретических доктрин, вошедших в фундаментальный коллективный обзор западной теории музыки от античности до наших дней (The Cambridge History of Western Music Theory. Ed. by Thomas Christensen. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2002), не рассматривает мелодию как скольконибудь значимый объект, а само слово «мелодия» на страницах этого обзора упоминается, судя по предметному указателю, лишь на 26 страницах из 981.

Задолго до Рамо и до появления тональной гармонии теория музыки начала развиваться именно как строгая наука, ибо музыка испокон веков рассматривалась как феномен, подчиняющийся не столько зыбким законам человеческого мышления, сколько непреложным законам мироздания: напомним, что в средневековой системе свободных искусств музыке было отведено место в составе квадривиума – рядом с арифметикой, геометрией и астрономией. Тональная гармония, пережившая своего первого выдающегося теоретика на два столетия, была в своих основах рационально организованной системой – отдаленной, но абсолютно законной наследницей дисциплин квадривиума, – и поэтому отношение к ней как к объекту научного исследования не противоречило ее глубинной сути. Мелодия же, будучи более интуитивным или, по определению главного антагониста Рамо, Жан-Жака Руссо, «чувственным» компонентом музыки, постоянно ускользала от систематизации в музыкально-теоретических терминах, что ни в коей мере не удивительно: ведь любая строго научная методология, будучи применена к человеческому творчеству, неизбежно останавливается перед тем, что недостаточно «структурно», не вполне «системно», сделано не совсем «по правилам» (то есть сделано по иным, интуитивным правилам, не формализуемым с помощью методов и терминов, имеющихся на вооружении у теории).

Но эволюция музыкального языка, как мы хорошо знаем, привела к размытию основ тональной системы и к утрате того единства, которое позволяло считать всю музыку предыдущих нескольких эпох чем-то единым, восходящим к общему корню. Гармония значительной части новой музыки совершенно не поддается описанию в строгих обобщающих и систематизированных терминах – она для этого слишком индивидуальна и иррациональна, и для ее предметного обсуждения необходимо весьма радикально обновить понятийный аппарат и стиль музыкально-теоретического анализа. Иные феномены новой музыки, напротив, кажутся крайне рациональными и выполненными строго по заранее составленным рецептам, но и для их внятного, адекватного и интересного описания нужен другой подход – по-видимому, не столько нацеленный на выявление общих и глубинных принципов (тут все слишком ясно), сколько сосредоточенный на частностях, делающих произведение живым художественным организмом, а не просто некоей абстрактной структурой. Одним словом, прежние критерии научности в применении к теории новой музыки до известной степени утрачивают свою актуальность: знание, добытое благодаря строго организованной методологии, оттесняется интуитивным пониманием, сосредоточенность на фундаментальных основах (субстанции) – повышенным вниманием к внешним проявлениям (акциденциям).

В этой, как принято говорить, парадигме музыкальной науки другие музыкально-теоретические категории могут рассматриваться наравне с гармонией с тем же вниманием к специфике их всевозможных частных проявлений, без ненужных попыток схематизации и редукции. Особенно актуальна эта задача по отношению к мелодии, поскольку мелодический фактор в новой музыке трактуется чрезвычайно разнообразно и может принимать сколь угодно необычные, даже экстравагантные формы. Между тем теоретического исследования, охватывающего всевозможные типы мелодизма в новой музыке, насколько мне известно, не существует – во всяком случае в русскоязычной литературе данная тема оказалась исчерпана исторически значимой, но небольшой по объему статьей Э. В. Денисова⁵.

⁵ Денисов Э. О некоторых типах мелодизма в современной музыке // Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Советский композитор, 1986. С. 137–149. В упомянутом фундаментальном и во многом новаторском труде М. Г. Арановского нетрадиционная мелодика XX века не рассматривается.

2.0.1. Начнем с определения. Для наших целей оно должно быть максимально широким и обобщенным. По исходному смыслу греческое *μελωδία* близко понятию «лирическое стихотворение», со временем это слово стало означать также «пение» или «песнь». В музыковедческом обиходе оно обычно указывает на ритмически упорядоченную одноголосную линию музыкальных (то есть имеющих более или менее фиксированную высоту) звуков, но мы будем использовать его для обозначения любой (в том числе принципиально не редуцируемой до одноголосия) звуковой горизонтали, обладающей свойствами связности и целостности. Однако в новой музыке категория мелодии (как и гармонии, **1.0**) подчас принимает формы, далекие от исходного смысла или даже противоположные ему; соответственно горизонтальная линия, интенционально лишенная признаков связности и/или целостности, при некоторых условиях тоже может именоваться мелодией.

2.0.1.1. Понятия «мелодия» и «гармония» отчасти перекрываются: поскольку термин «гармония» в широкой музыковедческой трактовке указывает на систему взаимоотношений звуков, различающихся по высоте (**1.0**), звуковысотный аспект мелодии, абстрагированный от момента связности и целостности (без которого мелодия – всего лишь отвлеченная «горизонталь»), оказывается одним из компонентов гармонии. Рассуждая в Главе 1 о всевозможных разновидностях и типах гармонии в новой музыке, мы стремились не разделять вертикальное и горизонтальное измерения; поэтому о мелодике (горизонталь) нам часто приходилось говорить не меньше, чем об аккордике (вертикали). Здесь мы стараемся не повторяться и сосредоточимся на мелодии именно как на отдельной категории, определяемой через упомянутые кардинальные свойства – связность и целостность.

2.0.1.2. Понятие «мелодия» частично перекрывается также с понятием «тема» (*θέμα* – «лежащее в основе»: этот термин изначально относится скорее к грамматике, чем к искусству, и указывает на основу слова, то есть на нечто изменяемое и расширяемое). Удачную метафору для дифференциации этих двух понятий придумал Шёнберг: «[...] мелодию можно сравнить с метким высказыванием, с афоризмом, где путь от постановки задачи до ее решения проходит быстро. Тема же подобна научной гипотезе, нуждающейся в подтверждении с помощью ряда экспериментов [...]»⁶. Мелодия «независима и самодовлеющая», в теме же содержится обещание «дальнейших приключений и осложнений»⁷. Сходное по смыслу противопоставление находим у М. Г. Арановского: мелодия есть «автономная единица искусства», подобная «минимальному музыкальному произведению», тогда как «тема» – это некая функция элемента (в частном случае мелодии) «в системе музыкального произведения»⁸.

В эпоху романтизма искусство сочинения «хороших» мелодий достигло, можно сказать, вершины своего развития. Пластичная, напевная, эмоционально насыщенная, богато и красочно гармонизованная мелодия «широкого дыхания» стала едва ли не самым ярким и непреложным индикатором художественности музыкального произведения. Стратегический интерес композитора заключался в том, чтобы показать такую мелодию именно как нечто независимое и самодовлеющее, как своего рода драгоценный камень в оправе целостного опуса. В качестве образца приведем одну из выразительнейших романтических мелодий – начало первой части Седьмой симфонии Брукнера: нотный пример М-1 (дублирующие партии духовых опущены).

⁶ Schoenberg A. *Fundamentals of Musical Composition* / Ed. by G. Strang with the collaboration of L. Stein. London and Boston: Faber & Faber, 1967. P. 102.

⁷ Там же.

⁸ Арановский М. Синтаксическая структура мелодии. С. 5, 18–19, 31.

М-1

Брукнер – Симфония № 7

The image displays three systems of musical notation for the first movement of Bruckner's Symphony No. 7. The first system shows the Violin I and II parts (Violinen I. and II.), Viola (Bratschen), Violoncello (Violoncelle), and Kontrabässe (Kontrabässe). The second system shows the Violin (Viol.), Viola (Br.), Violoncello (Vc.), and Kontrabässe (Kb.) parts, with dynamic markings *poco a poco cresc.* and *dim.*. The third system shows the Violin (Viol.), Viola (Br.), Violoncello (Vc.), and Kontrabässe (Kb.) parts, with dynamic markings *dim.* and *pp*.

Эстетические достоинства этой мелодии определяются целым рядом факторов, которые едва ли есть смысл «раскладывать по полочкам». Заметим только, что составляющие ее фразы неравнодлительны, в ней нет прямых мотивных повторов и секвенций, но есть «переключки» сходных по конфигурации мотивов, придающие мелодии внутреннее единство и особую пластичность. Впечатлению пластичности способствуют мягкие флуктуации меры гармонической напряженности, с промежуточной разрядкой при отклонении в тональность доминанты (такт 11) и плавным переходом к тоническому кадансу в конце построения. Тонический каданс «решает задачу», поставленную в начале, при смене мотива, широко восходящего по тонам трезвучия, отклоняющейся гармонией, и уподобляет мелодию если не афоризму (ибо для этого она, пожалуй, слишком объемиста), то в любом случае яркому, содержательному, риторически выверенному и законченному высказыванию. Но уже при втором, более полнозвучном проведении, которое наступает сразу после завершающего наш пример каданса, мелодия ведет себя как тема: она получает иное продолжение, модулирует в другую тональность, дает начало новой мелодии/теме. Начальная мелодия не повторяется в законченной (кадансирующей) форме и далее по ходу части; ее возвращения в репризе и коде вносят сильнейший освежающий контраст (ибо все остальные темы безусловно бледнее), но далее изложение отклоняется в сторону, до известной степени обманывая слушательские ожидания.

Конечно, такой порядок разворачивания музыкального материала не был изобретением романтизма и сложился задолго до Брукнера. Но пример из Брукнера показателен постольку, поскольку в нем выявляется характерное для той

эпохи – и заметное прежде всего в инструментальных опусах крупной формы – обостренное противоречие между стремлением к рельефности, неповторимой оригинальности, масштабности и цельности стратегически важных построений («мелодий») и необходимостью работать с ними как с «темами», то есть активно использовать их как основу для конструирования чего-то большего, насыщенного «тактическими» осложнениями, и ради этого то и дело нарушать внутреннее совершенство их структуры (понятно, что в эпохи, предшествовавшие романтизму, когда протяженная экспрессивная мелодия еще не воспринималась как самодовлеющая ценность, такое противоречие не играло существенной роли). Иными словами, мелодия сама по себе слишком хороша, чтобы быть темой в ряду других тем, но в силу конвенций симфонического жанра вынуждена выполнять функции таковой.

Случай Седьмой симфонии Брукнера – особенный, ибо такие счастливые мелодические находки, как ее первая тема, нечасто встречаются даже у самых крупных композиторов-романтиков. Разница между «мелодией» и «темой», постулированная Шёнбергом в педагогических целях, на практике обычно не проявляется столь открыто; в большинстве контекстов мелодия ведет себя одновременно и как «меткое высказывание», и как «основа», подлежащая расширению и развитию, претерпевающая «приключения и осложнения». Неудивительно, что слова «мелодия» и «тема» так часто воспринимаются как синонимы; в дальнейшем, используя их, мы не будем особенно строго следить за терминологической чистотой. Все же нельзя упускать из виду, что хотя оба понятия в XX веке эволюционировали весьма радикально, для определенной части новой музыки их диалектика сохранила свое значение. Поэтому нам придется разделить их обсуждение; тематизму как отдельной музыкально-теоретической категории будет посвящена специальная глава, здесь же мы сосредоточимся преимущественно на «независимой и самодовлеющей» мелодии в ее многообразных проявлениях.

2.1. Мелодическое письмо «нововенских» классиков

2.1.0. Тип широко распетой, богатой напряженными интервалами, ритмически гибкой романтической мелодии, достигнув расцвета к середине XIX века, в основном исчерпал себя в музыке Пуччини, Малера, Рихарда Штрауса, Рахманинова. Антиромантическая реакция на него выразилась в предпочтении мелодий «короткого дыхания», разделенных на небольшие соизмеримые сегменты, разворачивающихся в нешироком диапазоне или, напротив, содержащих нарочито угловатые скачки, гармонизованных преимущественно диатонически, но часто с всевозможными «контаминациями», придающими гармонии терпкость и остроту. Такое мелодическое письмо наиболее характерно для той части музыки XX века, которая развивалась в русле тональности и модальности (имеются в виду прежде всего так называемые импрессионизм и неоклассицизм с многочисленными ответвлениями и родственными течениями). Оно составляет единое целое с гармоническим письмом и в качестве одного из аспектов последнего было предметом рассмотрения в соответствующем разделе этой работы (1.1).

2.1.1. Что касается мелодического письма тех классиков XX века, которые в шёнберговской дилемме *Tonal oder Atonal?* тяготели ко второму полюсу, то здесь отношение между гармонией и мелодией часто выглядит проблематично. С ослаблением и распадом тональных связей мелодия в прежнем, романтическом понимании лишается твердой гармонической основы, позволяющей эффективно организовать движение мелодической горизонтали к кульминации, варьировать напряжение, усиливать экспрессию отдельных

моментов; поэтому в творчестве нововенских классиков и их последователей протяженные и претендующие на открытую, интенсивную выразительность мелодии зачастую несут на себе печать некоторой аморфности и недостаточной стилистической определенности. Показательны заключительные такты 4-й части (*Adagio appassionato*) «Лирической сюиты» Берга (1925–26), процитированные в нотном примере М-2. Обратим внимание на мелодическую линию, отмеченную, как обычно у Берга, знаком **H** (*Hauptstimme*); если не считать небольших участков в тактах 65–67, ее ведет 1-я скрипка. Центральная для этого опуса Берга техника додекафонии, предполагающая так называемую эмансипацию диссонанса (то есть отсутствие априорного деления интервалов на консонансы и диссонансы) и неповторяемость (или минимальную повторяемость) тонов в мелодии, вступает здесь в известное противоречие со стремлением композитора насытить линию эмоциональным пафосом, подчеркивая острую экспрессивность, свойственную широким ходам вверх на диссонантные интервалы, нейтрализуя эти ходы, в соответствии с давней традицией, более медленным и плавным нисходящим движением, варьируя повторения и обыгрывая отдельные краткие обороты (обратим внимание на «переключки» восходящих малой ноты и больших септим в тактах 59, 62, 63 и нисходящих тритонов в тактах 60, 61/62, 64/65, на плавное восходящее движение трихордами в тактах 65–68), местами не избегая тональных ассоциаций, хотя и завуалированных сопровождающими гармониями («намекы» на *h-moll* в такте 61, на *As-dur* в такте 63, на модуляцию из *B-dur* в *A-dur* в такте 65, на *cis-moll* в сложной из трихордов заключительной «гамме»).

М-2

Берг – «Лирическая сюита», часть 4

The musical score shows measures 59 through 65. Measure 59 is marked 'Molto adagio' and 'flautando'. The first violin part has a melodic line with a 'H' above it, indicating it is the 'Hauptstimme'. The piano accompaniment includes instructions like 'nimmt Dpf.' and 'pp dolce'. Measure 60 has 'mit Dpf.' and 'pp'. Measure 61 has 'mit Dpf.' and 'pp'. Measure 62 is marked 'gewöhnlich' and 'poco cresc.'. Measure 63 has 'p' and 'poco cresc.'. Measure 64 has 'poco cresc.'. Measure 65 is marked 'port.' and 'poco f'. The score ends with 'pizz.' and 'pp'.

66 *mp* 67 *espr.* 68 *espr.* 69 *rit.*

dimin. *mp espr.* *A Salte dim. - pp* *pp* *alle Dämpfer ab!*

dimin. *mp* *dimin.* *pp* *pp* *pp*

I. Gg. fortsetzend

poco marc. *p, dimin.* *(pp)* *pp* *pp*

Элемент стилистического компромисса присущ и многим другим мелодическим идеям Берга. Рассмотрим одну из самых впечатляющих – «тему любви» из оперы «Лулу» (1929–33). Одна из ее версий (без вокальных и второстепенных или дублирующих инструментальных партий) приведена в нотном примере М-3. Собственно тема начинается с такта 615 в отчетливо выраженном *Des-dur*, подготовка которого в предшествующих тактах осуществлена почти по классическим рецептам (едва завуалированный ход от двойной доминанты к доминанте с последующей небольшой задержкой перед введением тонического трезвучия). Хотя пребывание в *Des-dur* ограничено одним тактом, тональный ореол сохраняется до конца темы. В гармоническом сопровождении то и дело возникают созвучия, создающие иллюзию тональных тяготений, включая доминантсептаккорд на *E* (такт 616) и обращенный «Тристан-аккорд» с басом *B* (такт 618); *Hauptstimme* со второй половины такта 616 до начала такта 619 укладывается в рамки *A-dur* (при том, что техника додекафонии в

М-3

Берг – «Лулу», акт 1

1. *poco f* *dim.* *p*

Sie glau - ben sel - ber nicht an das - was Sie sa - gen.

Dr Sch *p* *cresc.* *f*

Es sei denn in Ge - sell - schaft Ih - res Man - nes.

Trp *mp* *p* *pp*

Klav m Bariton *pp* *f*

(Coda der Sonate)
Lento
 ♩ = 58
 gesprochen *poco f* 3

615

620

H p ma espr

«Лулу» формально соблюдается в целом строже, чем в «Лирической сюите»). Семантика мелодии дополнительно высвечивается благодаря таким характерным романтическим символам, как начальные «тристановские» хроматизмы и восходящая секста. В сущности именно благодаря столь явным «отсылкам» к «Тристану» эта мелодия эффективно выполняет функцию ключевого лейтмотива, придающего опере романтическое измерение, не свойственное литературному первоисточнику – нарочито эпатажным для своего времени драмам Франка Ведекинда.

Романтически-идеальная линия «Лулу» достигает кульминации в финальном ариозо умирающей графини Гешвиц (нотный пример М-4), также насыщенном тональными ассоциациями: привилегированными тонами здесь выступают [a] и [as]⁹, в гармонической ткани мерцают септ- и нонаккорды мажорного и минорного наклонов. Появление альтернативного привилегированного тона [f] в последних тактах, наряду с нарушением ритмической координации между слоями фактуры, думается, обусловлено известной нелюбовью Берга ставить в конце произведения однозначно выраженную смысловую точку. Вокальная партия, с ее широчайшим диапазоном и напряженнейшими скачками, – *plus ultra* экспрессионистского бельканто. На первый взгляд главной стилиобразующей особенностью мелодии могут показаться подчеркнута «антивокальные» скачки – вначале на малую дециму вверх, далее на малую квартдециму вниз, под конец на менее экстравагантную уменьшенную октаву с нейтрализующим

⁹ Согласно принятой в этой работе системе обозначений названия нот в квадратных скобках указывают на абстрактные «звуквысотные классы», тогда как те же названия без квадратных скобок – на конкретное звуквысотное положение (в частности, название, выраженное строчной буквой, – на ноту в малой октаве).

ходом вниз. Но эти особые моменты лишь оттеняют целостность линии как таковой – ее пластичное волнообразное разворачивание с тонко рассчитанным соотношением кульминаций и спадов. Как мы убедимся ниже, сходная диалектика единичных резких движений на отдельных участках и гибкого, пластичного разворачивания в масштабах целостной линии будет присуща и некоторым выдающимся мелодическим находкам классиков более позднего авангарда, включая Ноно, Булеза, Берио.

М-4

Берг – «Лулу», акт 3

1315 **Grave** ♩ = 42
COUNTRESS GESCHWITZ, *p*

Lu - lu!

pp *hp.* *kb.* *espr.* *str.*

1317
(*p*)
Mein En - gel! Lass dich noch

fl. with voice *espr.* *etc.*

1319
mp
ein mal sehn!

fl. with voice *sempre espr.*

1321 *mf* Ich bin dir nah! *cresc.* Blei - be dir nah. *poco f*

1323 in E *f* sax. with voice *poco f* tpt. arco tbn. *mf*

1324 wig - keit *hn., muted mp* *RH f* tbn. and str.

2.1.2. Своеобразное обаяние берговского мелодизма, возможно, оказало определенное воздействие на позднего Шёнберга, но его мелодии (в оговоренном им самим значении данного слова – рельефные «афористические» структуры, особым образом выделенные из остальной ткани) обычно далеко не столь изоцирнены по своей звуковысотной конфигурации и ритмике. Едва ли не самая яркая и запоминающаяся из «кантабильных» мелодических идей зрелого Шёнберга – начальная тема Скрипичного концерта соч. 36 (1936), формально выполненная по всем правилам додекафонии (нотный пример М-5). Серия [a-b-dis-h-e-fis-c-des-g-as-d-f] распределяется здесь между ведущим голосом

и аккомпанементом так, что в каждой из четырех двутактных фраз представлены по шесть ее нот; при этом тон *b* (опорный для первого и четвертого двутактов) явно «привилегирован», выступая в функции своего рода местной тоники.

М-5

Шёнберг – Концерт для скрипки с оркестром, часть 1

POCO ALLEGRO (♩ = 64)

Членение мелодии на фразы равной длины (в данном случае двутакты), вообще говоря, архаично, и «модернистски» ориентированные авторы новой музыки его избегали (так, у зрелого Берга такая квадратность встречается разве что в качестве стилистически чужеродных вкраплений – например, в Скрипичном концерте или в третьем акте «Лулу», где цитируется сочиненная Ведыкидом *C-dur*ная песенка). Но Шёнберг, экспонируя мелодически значимые темы в начале произведений, отдельных частей или разделов, не пренебрегал этим простым методом достижения большей доходчивости – вспомним, что согласно представлениям Шёнберга мелодия подобна меткому высказыванию или афоризму, то есть чему-то четко сформулированному и легко схватываемому (а также, очевидно, не подлежащему повторению: мелодические темы у зрелого Шёнберга почти никогда не возвращаются в первоначальном виде). В том же Скрипичном концерте сходным образом построена тема второй части, но особенно примечательна тема финала (нотный пример М-6), где первый и второй четырехтакты находятся примерно в таком же соотношении структурного подобия, что и половины классического периода повторного строения, – с цезурой посередине и со схемой «рифмовки» мотивов *aabb'a'a'b''b'''*.

М-6

Шёнберг – Концерт для скрипки с оркестром, часть 3

ALLEGRO ($\text{♩} = 126$)

474 475 476 477

Vi-S *f*

Vi I II *poco f* *sempre staccato*

Va *poco f* *sempre staccato*

Vcl *poco f* *sempre staccato*

478 479 480

Vi-S

Vi I II

Va *poco f* *sempre staccato*

Vcl *poco f* *sempre staccato*

481

Vi-S

Vi I II

Va *poco f* *sempre staccato*

Vcl *poco f* *sempre staccato*

Следующий опус Шёнберга, Четвертый струнный квартет соч. 37 (1936), открывается теми же нотами, что и финал Скрипичного концерта, но далее тема разворачивается как додекафонная серия, и появление 12-го звука (h^1) знаменует ее конец (см. нотный пример М-7) – далее следует фаза «приключений и осложнений». В то же время тема претендует на то, чтобы быть мелодией: составляющие ее практически равнодлительные мотивы отчасти «рифмуются» между собой, формируя единую целеустремленную линию. В сопровождающих партиях комплекция двенадцатитоновых рядов осуществляется своими путями, независимо от *Hauptstimme*.

М-7

Шёнберг – Струнный квартет № 4, часть 1

ALLEGRO MOLTO, ENERGICO ♩ = 152

Violino I^{mo}
Violino II^{do}
Viola
Violoncello

Более позднее Струнное трио соч. 45 (1946) считается одной из самых радикальных партитур Шёнберга с точки зрения общей композиции и работы с тематическими элементами, но и здесь мы встречаем мелодические высказывания, построенные почти обескураживающе просто. Такова разделенная на четыре ритмически идентичных мотива линия в тактах 184–187 (нотный пример М-8), переходящая от скрипки к виолончели и помеченная в партитуре знаком **P** (*principal* – эквивалент *Hauptstimme* в поздних партитурах Шёнберга американского периода). Сопровождающие партии лишь в незначительной степени вуалируют поистине элементарную квадратность ее структуры.

М-8

Шёнберг – Струнное трио

182 quasi trill 183 184 ♩ = 60 **P**

f p *pp ponticello* *pp ponticello* *p < sfp* *pp ponticello* *p dolce*

12
8

Уже из этих немногих примеров видно, что в своем отношении к мелодии Берг, по сравнению с Шёнбергом, был большим эстетом и, пожалуй, большим декадентом. Его мелодии наделены мгновенно распознаваемыми внешними атрибутами возвышенного романтического высказывания, но за этими атрибутами уже нет породившей их субстанции; поэтому в контексте целостных произведений берговские мелодические откровения предстают всего лишь островками особо изысканной красоты, окруженные морем музыки иного рода, далеко не всегда способной привлечь к себе столь же заинтересованное внимание. У Шёнберга же подчеркнута простое строение мелодических тем призвано не столько оттенить их отличие от остального, структурно более сложного материала, сколько показать, что новая, революционная техника организации звукового материала не противоречит «постижимости» (*Faßlichkeit* – ключевой термин шёнберговской эстетики). В приведенных примерах, как и во многих других случаях, Шёнберг действует в соответствии с собственной максимой: «Если постижимость затруднена в одном отношении, то в другом она должна быть облегчена»¹⁰ – иными словами, если в одних аспектах музыкальная композиция предъявляет слушателю слишком большие требования, трудно выполнимые при первом прослушивании, то ее другие аспекты должны восприниматься и запоминаться без особого напряжения.

2.1.3. В созданных за несколько лет до Скрипичного концерта и Четвертого квартета Вариациях для оркестра соч. 31 (1928) Шёнберг строит тему – вводимую после небольшого мелодически аморфного вступления, порученную в основном виолончелям и лишь за семь тактов до конца переходящую к первым скрипкам (см. партию *Hauptstimme* в нотном примере М-9), – как последование четырех фраз объемом, соответственно, в 5, 7, 5 и 7 тактов, представляющих серию в четырех разных формах: прямой [*b-e-fis-es-f-a-d-cis-g-gis-h-c*] (такты 34–38), ракоходной в обращении от [*eis*] (такты 39–45), ракоходной от [*c*] (такты

¹⁰ Цит. по: Власова Н. Творчество Арнольда Шёнберга. М.: URSS, 2007. С. 342.

46–50) и обращенной от [g] (такты 51–57). Фразы членятся паузами на неравноразмерные мотивы, каждый из которых наделен своей ритмической «физиономией»; число таких мотивов во фразах – соответственно 3, 4, 2 и 4. Лишь в четвертой фразе, причем уже не только в *Hauptstimme*, но и в *Nebestimme* (партия виолончелей), где серия представлена прямой формой от [cis], повторяются ритмические схемы некоторых мотивов из первой половины темы (поэтому четвертую фразу допустимо трактовать как сокращенную синтетическую репризу асимметричной трехчастной формы¹¹).

М-9

Шёнберг – Вариации для оркестра, тема

THEMA
Molto moderato (♩ = 88)

34 35 36 37 38 39 40 41

Ob 1.
 E H
 Kl 2.
 Fg 3.
 Hr 2.
 o Dpf
 Hrf
 Viol
 Kbn

Molto moderato (♩ = 88)

42 43 44 45 46 47 48 49

Ob 1.
 E H
 Kl 2.
 Ba Kl
 Fg 3.
 Hr 1.2.
 Hrf
 Viol
 Kbn

poco rit

poco rit

¹¹ Цит. по: Власова Н. Творчество Арнольда Шёнберга. М.: URSS, 2007. С. 313.

The image shows a page of a musical score, measures 50 through 57. The score is for an orchestra and piano. The instruments listed are Oboe 1, English Horn, Clarinet 2, Bass Clarinet, Fagot 3, Horns 1 & 2, Harp, Piano (I. Gr. m. Dpf), Violin, and Cello/Double Bass. The piano part has dynamic markings such as *pp sehr ruhig* and *pp dolce*. The tempo marking *poco rit* appears at the end of the section. The score includes various musical notations like notes, rests, and articulation marks.

Можно не сомневаться, что Шёнберг мыслил тему своего вариационного цикла не как безразличное «перечисление» вариантов серии и удобный материал для вариационных преобразований, а как живой, целостный и пластичный организм. Мелодия снабжена ремаркой *'zart'* («нежно», «деликатно»), многочисленные «вилочки» *crescendo* и *diminuendo*, а также ремарка *'poco rit.'* в конце второй фразы, указывают на необходимость тонко варьировать динамику и экспрессию – соблюдение всех этих указаний должно вдохнуть в мелодию жизнь, сделать ее «постижимой» или, несколько вольно пользуясь подходящим к случаю словосочетанием из лексикона Мусоргского, «осмысленной/оправданной». Так или иначе и до, и после оркестровых Вариаций Шёнберг активно экспериментировал с мелодическим фактором, стремясь «осмыслить» и «оправдать» новые формы его материализации в условиях вначале свободно-атонального (об этом см. ниже, **2.1.4**), а затем и додекафонного письма. Результаты экспериментов оказались неоднозначными, в ряде случаев не вполне убедительными, на чем мы сейчас не будем останавливаться, ибо вопросы приспособления додекафонной техники к условностям классических и популярных жанров обсуждаются в главах о гармонии и тематизме. Здесь же нас интересует более узкая тема: в какой степени атрибуты «хорошей» традиционной мелодии сохраняют свою жизнеспособность, осмысленность и оправданность, будучи перенесены на почву, лишенную тональной «подпитки».

Опыт Шёнберга и Берга, взявших на себя смелость *de facto* первыми поставить эту проблему, доказывает, что стремление быть «мелодичным» в том понимании, которое, судя по всему, более или менее разделяется широкой концертной и оперной аудиторией, чревато стилистическими компромиссами, нарушающими чистоту «музыкальной прозы». Последним словосочетанием Шёнберг обозначил свой идеал музыки, выражающей мысли сжато и точно, «без какой-либо «лоскутности», без простого украшательства и пустых повторений»¹². По-

¹² Шёнберг А. Брамс прогрессивный (1927) // Арнольд Шёнберг. Стиль и мысль. Статьи и материалы / Составление, переводы, комментарии Н. Власовой и О. Лосевой. М.: Композитор, 2006. С. 91. См. также: Власова Н. Творчество Арнольда Шёнберга. С. 29–30.

сколькx «музыкальная проза» не приемлет точной периодичности и регулярности, мелодии из нотных примеров М-5–М-8 до некоторой степени противоречат критериям самого же Шёнберга – в контексте соответствующих опусов они могут восприниматься как почти чужеродные «островки». Тема оркестровых Вариаций безусловно стилистически строже: периодичность и регулярность в ней тщательно избегаются, неравнодлительностью фраз и неповторяемостью ритмов она родственна образцам «музыкальной прозы» прошлого, которые Шёнберг приводит в процитированной статье¹³. Но и эта тема не вполне свободна от элемента конвенциональности: в ней слишком много от лирической песни с аккомпанементом, и она почти напрашивается на то, чтобы «подчистить» ее гармонизацию и тем самым вернуть ее в «исторические рамки»¹⁴.

Напевная мелодия с относительно «спокойной», не особенно экстравагантной интерваликой и размеренной ритмикой, отчетливо расчлененная на фразы (пусть даже неодинаковой длины) и вместе с тем сконструированная из нот полного хроматического звукоряда по принципу додекафонной серии – это в любом случае искусственный гибрид. То же можно сказать о двенадцатитоновых мелодиях, адаптированных к ритмическим схемам общеизвестных танцевальных жанров, – такие мелодии встречаются у Шёнберга в опусах двадцатых годов, когда он был особенно увлечен идеей доказать пригодность только что открытой додекафонной техники для музыки любого рода, в том числе относительно «популярного», легкого и даже юмористического. Уже после Шёнберга для таких подчеркнута искусственных мелодических линий был найден иной контекст: приверженцы тонального языка и мастера красивой мелодии, от Шостаковича до Харрисона, включая даже Хренникова (чей Второй фортепианный концерт, 1971, открывается последованием полных двенадцатитоновых рядов в одноголосном изложении), использовали их для создания стилистического контраста по отношению к окружающей музыке, часто наделяя их зловещей, «потусторонней» семантической аурой (последнее особенно характерно для позднего Шостаковича)

2.1.4. Хорошо известно, что во многих важных отношениях Шёнберг «свободно-атонального» периода был радикальнее Шёнберга-«додекафониста». Его открытия 1900–10-х годов хронологически предшествовали додекафонии, но с точки зрения специфически понятой «прогрессивности» языка они, пожалуй, опередили его позднее творчество, и их влияние на позднейшую музыку оказалось более существенным. Открытия данного периода, имеющие непосредственное отношение к мелодическому фактору, проиллюстрируем на примерах из Пяти пьес для оркестра соч. 16 (1909). В отдельных пьесах этого цикла, как и в некоторых из окружающих его опусов, Шёнберг экспериментировал с «атематическим» письмом, то есть стремился освободить музыкальную форму от императива логически оправданной разработки составляющих ее элементов (о тематизме и «атематизме» речь пойдет в другой главе). Но будучи в известной степени «атематичной», эта музыка отнюдь не «амелодична».

2.1.4.1. Обратим внимание на начало четвертой пьесы («Перипетия»), показанное в нотном примере М-10. Уже внешний облик партитуры настраивает на сравнение с живописью, выполненной в технике ташизма (от французского *tache* – «пятно»), то есть путем спонтанного нанесения на холст разнообразных по цвету и форме красочных пятен. Функцию последних здесь выполняют сжа-

¹³ Кстати, среди этих образцов фигурирует и упомянутая начальная тема Седьмой симфонии Брукнера: Шёнберг А. Брамс прогрессивный. С. 100.

¹⁴ Здесь я перефразирую высказывание Стравинского о Скрипичном концерте Шёнберга: «Его патетика – от прошлого века, и так как патетика коренится в языке, то и он также принадлежит XIX веку. Если чуточку “подчистить” гармонизацию второй части “под Брамса”, то ее тема охотно вернется в свои исторические рамки». Цит. по: Друскин М. О Стравинском и его «Диалогах» // Стравинский И. Диалоги. Л.: Музыка, 1971. С. 325–326.

тые обороты, различающиеся по всем или нескольким из таких значимых параметров, как объем, ритмика, звуковысотный профиль, тембровое оформление. В завершение отрывка (с такта 5 после ц. 1), перед началом очередной серии «пятен» (в примере не показанной), «ташистская» фактура уступает место относительно развернутому мелодическому высказыванию: первый кларнет ведет линию, которая с точки зрения чистоты стиля, пожалуй, превосходит любую из уже процитированных мелодий «додекафонного» Шёнберга. Ее интервалика изломанна и антивокальна (то обстоятельство, что в ней представлен неполный комплект звуков хроматического звукоряда, не имеет никакого значения). Соответственно в ней нет явных признаков конвенциональной напевности, хотя особого рода «кантабельность» – если понимать под этим словом объединение разновысотных звуков в связную, артикулируемую *legato* одноголосную конфигурацию, сосредоточивающую на себе внимание, излагаемую в небыстром движении – ей отнюдь не чужда. В ней нет и каких-либо эстетически компромиссных регулярностей. Одноголосная протяженная мелодия кристаллизуется не с самого начала пьесы, но предшествующее ей пестрое последование звуковых «пятен» не может считаться всего лишь подготовительным этапом, чем-то вроде преддыкта. Скорее весь отрывок следовало бы уподобить единой и целостной мелодической линии, исчерпывающей себя с последними нотами партии кларнета (тогда вся пьеса, формообразующая идея которой с некоторой долей упрощения описывается как путь «от “каждый играет свое” до “все играют одно и то же”»¹⁵, уподобляется большой мелодии высшего порядка).

Использованный в этой пьесе принцип прихотливого чередования и взаимного наложения контрастных коротких отрезков получил развитие в творчестве Веберна и на определенном этапе эволюции привел к возникновению так называемого пуантилизма (2.1.5).

2.1.4.2. Другое принципиально важное для новой музыки художественное открытие было сделано в третьей пьесе того же цикла, озаглавленной «Краски». Здесь Шёнберг реализовал идею, высказанную им на последних страницах опубликованного в 1911 году «Учения о гармонии». Завершив основное изложение, выдержанное в строгом академическом тоне, он под конец позволил себе предаться более свободным размышлениям и пришел к следующему тезису: если мы создаем связные конфигурации, именуемые «мелодиями», сочетая звуки разной высоты, почему бы не предположить, что аналогичные конфигурации могут создаваться путем чередования сменяющих друг друга тембров (*Klangfarben*, в буквальном переводе – «звуковых красок»)? Признав, что подобное предположение выглядит как «футуристическая фантазия», Шёнберг тем не менее выразил уверенность, что оно со временем сбудется: «Мелодии тембров [*Klangfarbemelodien*]! Как утонченны чувства, способные их распознавать! Какого высокого развития достиг дух, способный наслаждаться столь изысканными материями!»¹⁶.

Пьеса открывается и завершается аккордом $c-gis-h-e^1-a^1$; пространство между ее первыми и последними тактами заполнено переливами звуковых красок на фоне статичного ритма и медленных, малозаметных сдвигов внутри гармонической вертикали. О том, что представляет собой «мелодия тембров» (или, если угодно, «тембровая мелодия») в техническом смысле, можно судить по отрывку, показанному в нотном примере М-11а (это примерно треть объема пьесы). Партии, ведущие основной аккорд, неравномерно смещаются на полтона или тон от первоначально взятой высоты (в аспекте звуковысотности это каноническая имитация, но из-за неравномерного распределения сдвигов во

¹⁵ Власова Н. Творчество Арнольда Шёнберга. С. 196–197.

¹⁶ Цит. по 3-му, расширенному и исправленному изданию: Schönberg A. Harmonielehre. Wien: Universal Edition, 1922. S. 506–507.

M-10

Шёнберг – Пять пьес для оркестра, № 4

Sehr rasch. ♩

Kleine Flöte.
3 große Flöten.
I. II.
3 Oboen.
III.
Englisch Horn.
Klarinette in D.
I. II.
3 Klarinetten in B.
III.
Baßklarinette in B.
I. II.
3 Fagotte.
III.
Kontrafagott.
I. II.
III. IV.
6 Hörner in F.
V. VI.
I. II.
3 Trompeten in B.
III.
I. II.
4 Posaunen.
III. IV.
Baßtuba.
Xylophon.
Becken.
Tamtam
u. große Trommel.

Sehr rasch. ♩

gedämpft
gedämpft
gedämpft
alle 3 mit Dämpfer
alle 3 mit Dämpfer
pizz
arco
pizz
arco
pizz
arco
3fach geteilt
3fach geteilt
I. II.
III.
I. II.
III.

① rit. etwas ruhiger

Kl. Fl.
Gr. Fl. I, II
Engl. H.
I, II
Kl. in B.
III
Bkl. in B.
Fag. I, II, III
Hr. in F. I, II, III, IV, V, VI
Trp. in B. I, II, III
Pos. I, II, III
Viol. I, II
Viola
Voello
Kb.

rit. etwas ruhiger

1. espress.

(gedämpft)

mit D.

rit. etwas ruhiger

①

②

ход» исходного центробежного импульса (см. нотный пример М-116); здесь речь скорее должна идти об эквиваленте каданса, который, подобно кадансу традиционной тональной мелодии, завершает ее тем же, с чего она начиналась, но движение к нему вовсе не является зеркальным отражением начальных стадий ее развертывания.

Таким образом, эта тембровая мелодия в полной мере наделена главными атрибутами удачной, выразительной и пластичной мелодии вообще – такими, как внятная (и при этом не прямолинейная, допускающая легкие нарушения формальной «правильности») логика следования событий, наличие деталей, обогащающих и оживляющих основную линию, единство внутренней орга-

времени и крайне медленного темпа она едва ли распознается как таковая). Инструментовка аккорда также мало-помалу меняется, причем некоторые новые тембровые моменты вводятся слегка акцентированно, что в условиях столь малоподвижной и сложно дифференцированной фактуры способно заметно обновить звуковой пейзаж. Один из таких штрихов – вступление гобоя в четвертом такте после ц. 2, помеченное знаком *p* и вилочкой *crescendo* на фоне *pp* и *ppp* у остальных партий. При взгляде на партитуру трудно представить себе, чтобы этот момент мог обратить на себя хотя бы минимальное внимание, но при корректном исполнении *h¹* должно произвести впечатление выразительного и рельефного (несмотря на краткость) звукового жеста.

Звуковой пейзаж время от времени оживляется мимолетными «посторонними» мотивами (бас-кларнет в такте 7, три духовых инструмента, затем контрабасы после ц. 1); к собственно тембровой мелодии они относятся примерно так же, как мелизмы – к мелодии традиционного рода. Дальше по ходу пьесы концентрация таких «орнаментирующих» мотивов возрастает, смены инструментовки осуществляются чаще, диапазон звуковых красок расширяется, акцентированных звуков становится больше, они то и дело возникают у разных инструментов – одним словом, при неизменном темпе и общем характере движения и при сохранении динамики на уровне от *p* до *ppp* тембровая мелодия активизируется и обогащается новыми штрихами. Исходный аккорд в конце инструментован не так, как в начале, и постепенное возвращение к нему не выглядит как «рако-

M-11a

Шёнберг – Пять пьес для оркестра, № 3

Mäßige Viertel.

2 kleine Flöten.
2 große Flöten.
3 Oboen.
Englisch Horn.
I II in B.
3 Klarinetten.
III in D.
Baßklarinette in B.
I II.
3 Fagotte.
III.
Kontrafagott.
I II.
4 Hörner in F.
III IV.
I II.
3 Trompeten in B.
III.
I II.
4 Posaunen.
III IV.
Baßtuba.
Harfe.
Celesta.

Mäßige Viertel.

I.
Violinen.
II.
Viola.
Violoncell.
Kontrabaß.

The musical score is arranged in two systems. The first system covers the woodwind and brass sections, including parts for piccolo flutes, flutes, oboes, English horn, clarinets, bass clarinet, bassoon, and trombones. The second system covers the string section, including violins, viola, violoncello, and double bass. The harp and celesta are also indicated. The tempo is marked 'Mäßige Viertel' (Moderato). Dynamics such as *ppp* and *pp* are used throughout the score.

32

① ②

Kl. Fl. II.
Gr. Fl. I II.
I.
Ob.
III.
Engl. af.
I, II in B.
Kl.
III in D.
Bkl. in B.
I, II.
Fag.
III.
Kl. fac.
I, II.
Hr. an F.
IV.
I, II.
Trp. in B.
III.
I, II.
Pos.
III.
Tuba.
Celesta.
Viol. I.
II.
Viola.
Vcelli.
Kb.
Edition Peters. ① ② 9662

M-116

Шёнберг – Пять пьес для оркестра, № 3

36

6 7 sehr kurze Haltung

Kl.Fl. I. II.
Gr.Fl. I. II.
I. II.
Ob.
III.
Engl. H.
I. II. in B.
Kl.
III. in D.
Bkl. in B.
I. II.
Fag.
III.
Kfag.
I. II.
Hr. in F.
III. IV.
I. II.
Trp. in B.
III.
I. II.
Pos.
III.
Bba.
Harfe
u. Celesta
Viol. I.
Viol. II.
Viola.
Vcello.
Kb.

Harfe (doubel) ppp
Harfe
Celesta

ohne D.
trem. am Steg.
mit D.
ohne D.
trem. am Steg.
mit D.
ohne D.
trem. am Steg.
Solo-Kb. b

9663

6 7

Edition Peters.

низации, благодаря которому линия воспринимается как нечто безусловно целостное.

В позднейших теоретических работах и известных высказываниях Шёнберга идея тембровой мелодии не получила развития и не была сформулирована более конкретно, поэтому не до конца ясно, имел ли он в виду только композиционную технику, использованную в «Красках» соч. 16 № 3, или под это определение попадает и «ташистский» метод из «Перипетии» соч. 16 № 4, где смены инструментального колорита также играют роль активного формообразующего фактора (правда, звуковысотность и ритм там, в отличие от «Красок», также достаточно активны). Как бы то ни было, идея превратить «звуковую краску» в важнейший элемент музыкальной структуры, по своей значимости не уступающий ритму и звуковысотности (или даже превосходящий их), при всей своей «футуристической» утопичности оказалась продуктивной и со временем породила целое течение, которое с легкой руки некоторых польских музыковедов стало именоваться сонористикой (о ней – в главах 1 и 5).

2.1.4.3. Теперь рассмотрим последнюю, самую объемистую из Пяти пьес соч. 16 – «Облигатный речитатив». В ней также есть тянущаяся от начала до конца единая мелодическая линия, по ходу которой тембровое оформление то и дело меняется – иными словами, и здесь мы сталкиваемся с некоей разновидностью *Klangfarbenmelodie*. Но эта мелодия («речитатив») подвижна и одноголосна¹⁷ (хотя и окружена множеством контрапунктирующих мотивов): ее первые звуки поручены унисону гобоев и альтов, затем линию подхватывает кларнет, его сменяют скрипки, затем виолончели, затем снова кларнет, затем снова виолончели и т. п., причем все смены тембров происходят плавно – каждый новый участник эстафеты звуковых красок вступает на том же уровне динамики, на котором заканчивает предыдущий, часто в унисон с его последней нотой. Представление об общих правилах этой игры может дать нотный пример М-12, в котором показано начало пьесы (вступление ведущего голоса – *Hauptstimme* – здесь всякий раз помечено знаком **г**).

В общей сложности линия содержит 50 таких сегментов, продолжительностью от двух нот до нескольких тактов. Поначалу ее ведут большей частью одиночные инструменты, изредка дублируемые на отдельных нотах (в чем можно убедиться при взгляде на нотный пример). По мере продвижения вперед дублировки появляются чаще и к середине сороковых сегментов (вокруг ц. 11–12 партитуры) их число достигает максимума; кульминационное *tutti fff* сменяется быстрым спадом и дезинтеграцией основной линии в последних тактах. Звуковысотная и ритмическая конфигурация сегментов – всякий раз новая, прямые повторения исключены (только кульминационный сегмент включает слегка варьированное повторение мотива). Контрапунктирующие голоса дополняют стержневую мелодию, придают ей объем, но ни в коей мере не претендуют на самостоятельные функции и, таким образом, лишь оттеняют ее приоритетную роль.

Абсолютно новая, поистине неслыханная идея «Облигатного речитатива» – постоянно и плавно обновляемая, практически сплошная «бесконечная мелодия» – в известном смысле предвосхищает идею серии как ряда неповторяющихся конструктивных элементов, к которой Шёнберг придет спустя десятилетие и которая получит более изощренное развитие в послевоенном авангарде. Более близкая параллель – высказанная Дебюсси утопическая для того времени мысль о «музыке, освобожденной от мотивов или же образованной из одно-

¹⁷ Идея мелодии тембров в сходном техническом варианте реализована в знаменитой веберновской оркестровке шестиголосного ричеркара из «Музыкального приношения» Баха (1935): здесь также использован прием неоднократной тембровой «перекраски» одноголосной линии по ходу ее развертывания. См.: Власова Н. Творчество Арнольда Шёнберга. С. 190–191.

M-12

Шёнберг – Пять пьес для оркестра, № 5

Bewegte Achtel.

Woodwinds:
 Kleine Flöte.
 3 große Flöten.
 I. II.
 3 Oboen.
 III.
 Englisch Horn.
 Klarinette in D.
 I. II.
 3 Klarinetten in A.
 III.
 Baßklarinete in B.
 I.
 3 Fagotte.
 II. III.
 Kontrafagott.

Brass:
 I. II.
 4 Hörner in F.
 III. IV.
 3 Trompeten in B.
 I. II.
 4 Posaunen.
 III. IV.
 Baßtuba.

Strings and Percussion:
 Harfe.
 Celesta.

Violins:
 I. II.
 Violinen.
 II.

Viola:
 I mit Dämpfer
 II ohne Dämpfer
 Viola.

Violoncello and Contrabass:
 Violoncello.
 Kontrabaß.

Tempo and Performance Instructions:
Bewegte Achtel.
pp, *p*, *f*, *sfz*, *ppp*, *ppp*
legato, *legato!*
zart, *zart, dünn*, *voll*
sehr zart und hell
Mittelstimme, *arco*, *staccato*

Gr. Fl. I. *p* **1** *ppp*

Ob. I II.

Engl. H. *ppp* *p* *in B* *zu 2*

III

Kl. in A. *p* *in B*

III

BNr. in B. *p* *sehr zart* *ppp* *zu 2* *sehr zart*

Fag. I II *ppp*

Kfag.

III

Hr. in F. *I. gedämpft* *p*

III IV

Trp. I. in B. *mit Dämpfer* *Echotonartig* *ppp*

I mit Dämpfer *Echotonartig* *ppp*

II mit Dämpfer *ppp*

III ohne Dämpfer *p*

Viol. I. *ppp*

II.

Viola. *alle (ohne Dämpfer)* *ppp* *dünn* *zusammen*

Vcello. *ppp* *sehr zart* *ppp*

Kb. *p* **1**

го непрерывного мотива, который никогда не возвращается в первоначальной форме»¹⁸. Сам Дебюсси приблизился к реализации этой идеи в «Играх» (1913; обсуждаются в главах 1 и 7), но в «Облигатном речитативе» композитора, далекого от него во всех отношениях, она предстает, можно сказать, в чистом виде.

В наследии Шёнберга «Облигатный речитатив» остался изолированным образцом такого формообразования, но через несколько десятилетий после Шёнберга оно пережило нечто вроде ренессанса. Долгая, сплошная, обновляемая и «перекрашиваемая», скорее плавная, чем угловатая мелодическая (в особых случаях гетерофонная) линия в качестве стержня, поддерживающего целостность и связность формы в условиях, когда тональные и серийные закономерности не действуют, а повторы и регулярности нежелательны, доказала свою эффективность в ряде значительных партитур таких позднейших мастеров новой музыки, как Лигети, Хубер, Денисов, Нурхейм, Бёртуисл¹⁹ (все они начали свою деятельность уже после 1945 года и не испытали непосредственного влияния Новой венской школы).

2.1.4.4. В связи с художественными открытиями «Пяти пьес для оркестра» уместно вспомнить об оппозиции «времени-количества» и «времени-качества», введенной на исходе XIX столетия влиятельнейшим в то время французским философом Анри Бергсоном. Под «временем-количеством» Бергсон понимает время, отрефлексированное интеллектом, который сообщает ему квази-пространственную форму последовательности дискретных элементов, сменяющих друг друга на воображаемой линии от прошлого к будущему. Что касается «времени-качества», то оно непосредственно переживается всем нашим существом. Такое время воспринимается не в отвлеченных от реалий внутренней жизни пространственных категориях, а как «дление» (*durée*) – процесс непрерывного становления, продолжающийся от начала до конца нашего сознательного бытия. Чтобы прояснить свою мысль, Бергсон привлекает как раз ту музыкальную категорию, которая здесь нас интересует больше всего: в «длении» прошлое и настоящее не просто сменяют друг друга, а объединяются в синтетическое целое, подобное мелодии. Хотя звуки мелодии теоретически «следуют друг за другом, мы все же воспринимаем их одни в других, и вместе они напоминают живое существо, различные части которого взаимопроникают в силу самой их общности [...]»²⁰. Без синтезирующего духовного усилия с нашей стороны мелодия была бы для нас всего лишь развернутой во «времени-количестве» цепочкой дискретных единиц.

С другой стороны, восприятие мелодии в терминах «времени-количества» вполне возможно и даже закономерно, поскольку любая музыка организована ритмически, а значительная часть музыки западной традиции – еще и метрически: ритм и метр делят музыку на рядоположенные дискретные элементы, и каким бы сильным ни было наше побуждение к духовному синтезу, абстрагироваться от этой дискретности почти невозможно. Для западной музыки примат чистого длениа над метроритмической «сеткой», синтеза над дискретностью остается идеалом, едва ли достижимым в полной мере. Но Шёнберг в отдельных пьесах своего 16-го опуса подошел к нему ближе, чем кто-либо до него. Эти пьесы (и, возможно, некоторые другие опусы того же периода, но не более ранние и поздние) – проекции спонтанных внутренних переживаний, обломки

¹⁸ Цит. по: Денисов Э. О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси // Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. С. 99.

¹⁹ Бёртуисл метафорически отождествляет этот формообразующий принцип – современный вариант *cantus firmus* – с нитью Ариадны (на сходстве между идеей *cantus firmus* и нитью Ариадны основана, в частности, концепция его оркестрового опуса «Игра Тесея», 2002).

²⁰ Трактат Бергсона, впервые опубликованный в 1889 году, цитируется по изданию: Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания // Бергсон А. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 1, М., Московский клуб, 1992. С. 93.

того, что Бергсон в другой своей работе называет «несмолкаемой мелодией нашей внутренней жизни»²¹. Можно предположить, что эмпирическая музыка, сочиненная профессиональным композитором, в общем случае не похожа на эту мелодию. Чтобы приблизиться к ней, музыка должна освободиться от всевозможных культурных наслоений – по меньшей мере таких, как конвенции тонального языка, регулярный метр, императив отрефлексированного, целенаправленного движения, мыслимого в пространственных терминах. Как мы сумели убедиться на примере пьес соч. 16 № 3–5, Шёнберг находит методы, чтобы создать иллюзию «дления», освобожденного от власти перечисленных культурно обусловленных ограничений. Со временем (2.2.6–7, 2.3.2–5) мы встретимся и с другими случаями соприкосновения композиторской практики с идеализированным бергсонским представлением о мелодии.

2.1.5. Упомянутый выше (2.1.4.1) метод пуантилизма, вытекающий из «ташистской» установки по отношению к горизонтали, зародился и был развит в творчестве Веберна. Термин «пуантилизм» (*pointillisme*, от французского *point* – «точка»), как и «ташизм», заимствован из теории живописи. В связи с музыкой он был впервые использован, повидимому, только после появления «Контрапунктов» Штокхаузена (1952)²², но в позднейшей литературе он прочно ассоциируется прежде всего с именем Веберна, которого с полным основанием можно считать основоположником «точечного» письма. Понятие «пуантилизм» неприменимо к тональной и модальной музыке, где события, даже будучи разделены паузами, складываются в более или менее связную линию, не воспринимаемую как ряд взаимно изолированных «точек». Так, прореженная паузами тема первого опуса Веберна, Пассакалья *d-moll* (1908, нотный пример М-13), ничуть не более «пуантилистична», чем, скажем, тема вариаций финала «Героической симфонии» Бетховена: это целостная мелодия, описывающая тонально осмысленную траекторию от тоники к тонике.

М-13

Веберн – Пассакалья

The image shows the beginning of the musical score for Webern's Passacaglia in D minor, Op. 16 No. 1. The title is "Sehr mäßig, Tempo I (♩ = 42)". The score is for a string quartet, with parts for Violin I (1.), Violin II (2.), Viola (Bratsche), and Cello/Double Bass (Violoncello Kontrabaß). The tempo is marked "Sehr mäßig, Tempo I" with a quarter note equal to 42 beats. The score shows the first few measures of the piece, with dynamics marked "ppp" and "pizz." (pizzicato). The time signature is 2/4.

Но уже здесь обнаруживается такая фундаментальная особенность веберновского стиля, как особое внимание к конструктивной роли паузы. В своих партитурах следующего, так называемого свободно-атонального периода Веберн поначалу все еще сильно зависим от учителя. Посвященные последнему Шесть пьес для оркестра соч. 6 (1909) стилистически родственны созданным

²¹ Бергсон А. Смех. М.: Искусство, 1992. С. 93–94.

²² В печати о музыкальном пуантилизме (в несколько иной форме: не '*pointillisme*', а '*style "ponctuel"*' – «точечный» стиль), возможно, впервые высказался Булез в статье 1954 года «Поиски сегодня». См.: Boulez P. Recherches maintenant // Boulez P. Relevés d'apprenti. Paris: Seuil, 1966. P. 29.

в том же году пьесам из ключевого 16-го опуса Шёнберга. Здесь также есть плотно пригнанные друг к другу или частично наложенные друг на друга разно-тембровые и разные по конфигурации звуковые «пятна» – образец такой квази-«ташистской» фактуры из пьесы № 2, внешне напоминающий уже знакомый нам фрагмент «Перипетии» Шёнберга (нотный пример М-10), показан в нотном примере М-14. Здесь также появляются выделенные из общего контекста связанные мелодические высказывания, порученные большей частью солирующим

М-14

Веберн – 6 пьес для оркестра соч. 6, № 2

The image shows a page of a musical score for Arnold Schoenberg's 'Six Pieces for Orchestra, Op. 6, No. 2' by Anton Webern. The score is for measures 15, 16, and 17. It is arranged in systems for various instruments: Piccolo, Flutes (1 and 2), Clarinets (1 and 2), Bassoon, Trumpets (12 and 34), Trombones (12 and 34), Tuba, Horns (1 and 2), Brass (Br.), Violins (1 and 2), Violas (1 and 2), and Cellos/Double Basses (Cb.). The score includes dynamic markings such as 'tempo', 'mf', 'ff', and 'p', and articulation like 'acc.' and 'rit.'. The music features complex rhythmic patterns and overlapping melodic lines characteristic of Webern's style.

духовым, иногда переходящие от инструмента к инструменту по принципу, напоминающему шёнберговский «облигатный речитатив», – как в начале пьесы № 5 (нотный пример М-15), где линия «речитатива» начинается у тромбона, затем переходит поочередно к гобою, бас-кларнету, флейте, валторне, кларнету, снова гобою и снова флейте. Сегменты этой линии и сама она в целом наделены тем же качеством по-экспрессионистски причудливой «кантабельности», что и сквозная мелодия шёнберговской пьесы соч. 16 № 5, но у Веберна нет той же плавности переходов, между некоторыми сегментами вклиниваются короткие паузы, они встречаются и внутри сегментов.

The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra. The score is arranged in a standard format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Fl. (Flute), Ob. (Oboe), 2 Kl. in B (Two Clarinets in B-flat), 3-4 Horn in B (Three to four Horns in B-flat), Trp. in B (Trumpet in B-flat), 1. (Tuba), 2, 3. (Two and three Trombones), Euh. (Euphonium), Str. (String section), Beck. (Cymbals), and Gr.Tr. (Gong). The score is divided into measures, with measure numbers 7, 9, and 10 indicated. Above the first staff, there are tempo markings: *rit.* (ritardando) from measure 7 to 8, *tempo* (tempo) from measure 9, and *rit.* (ritardando) from measure 10 onwards. Dynamic markings are used throughout, including *pp* (pianissimo), *ppp* (pianississimo), *p* (piano), and *ppp* (pianississimo) again. There are also markings for *mit Dopp.* (with double) and *tr.* (trill). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

The image displays a page of a musical score for a string quartet, covering measures 11 through 15. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Violin I (LFl), Violin II (LOb), Viola (LXli in B), Violin III (Llfr in F), Piano (Pia. 1.2 and 3.4), Cello (Cel.), Double Bass (Hfo.), Violin I (1), Violin II (2), Trumpet (Br.), Solo, Viola (Vic.), and Double Bass (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, pp, f, ff). Tempo markings include 'tempo', 'rit.' (ritardando), and 'tempo i.' (tempo primo). There are also large numbers (6, 8, 3) indicating measure counts or groupings. The overall style is characteristic of early 20th-century modernist music, with fragmented lines and complex rhythmic patterns.

Основной вектор дальнейшей эволюции стиля Веберна – сжатие сегментов, формирующих линию, и расширение пауз между ними, вплоть до полной утраты ощущения линии даже на малых участках. На место последней приходят конгломераты разбросанных в пространстве звуковых «пятен» («ташизм»), а в пределе – точек (пуантилизм). Показателен цикл Багателей соч. 9 для струнного квартета. Четыре из составляющих его шести очень коротких пьес (всего 57 тактов общей продолжительностью от 4 до 5 минут), № 2–5, были сочинены в 1911 году, первая и последняя пьесы – в 1913-м. По ходу цикла тенденция к вытеснению линии пятнами и точками обнаруживает себя с возрастающей отчетливостью. В первой пьесе (ее полный текст дан в нотном примере М-16а) линия все еще осязаема; хотя Веберн не пользуется специальным зна-

М-16а

Веберн – 6 багателлей для струнного квартета соч. 9, № 1

I
Anton Webern, Op. 9

Copyright 1924 by Universal Edition A. G., Wien
Renewed Copyright 1952 by Anton Webern's Erben

ком для обозначения *Hauptstimme*, последний безусловно присутствует и может быть выявлен грубым, обедняющим музыку, но в данном случае, возможно, убедительным методом редукции. Результат показан в нотном примере М-16б (в скобки взяты ноты, принадлежность которых «главному голосу» выражена слабее ввиду особенностей их артикуляции). Ясно, что художественный интерес этой линии составляет главным образом то, что в ней есть от *Klangfarbenmelodie*, – смены красок и штрихов, деликатнейшие «жесты» и «вздохи»²³; в редуцированном виде она мертва, но мы по крайней мере можем констатировать ее существование.

²³ Вспомним знаменитые слова Шёнберга из его предисловия к изданию цикла: здесь «в каждом жесте – роман, в каждом вздохе – счастье».

М-166

Веберн – 6 багателей для струнного квартета соч. 9, № 1, редукция



Линии, в той или иной степени прерывистые, но сохраняющие связность на протяжении значимых (в масштабах каждой миниатюры) участков, выявляются и в багателлях № 2–4. Пятая пьеса, предельно медленная, содержит разве что отдаленный намек на мелодически оформленную мысль. Что касается шестой багателли (нотный пример М-17), последней не только по порядку, но и по времени сочинения, то здесь достигнута крайняя для данного цикла (и, по-видимому, для всего веберновского творчества того периода) степень дробления фактуры: на фоне разделенных паузами звуковых «точек» – изолированных нот и созвучий, двух- и трехзвучных последований – своей относительной «кантабильностью» выделяются лишь оборот в партии альты (такт 4) и особенно кульминационный, отмечающий «золотое сечение» взлет в партии первой скрипки (такты 5–6).

М-17

Веберн – 6 багателей для струнного квартета соч. 9, № 6

8

VI

Fließend (J. ca 84)

mit Dämpfer *ppp* 1 2 *pizz. arco* 3 *pizz. arco*

rit. tempo

rit. - - tempo

4 *pizz. arco* 5 6 (lang) rit. - -

schr. zart *ppp*



На том же круге приемов основаны Пять пьес для малого оркестра соч. 10, также датированные 1911–13 годами. И здесь внутри прореженной паузами фактуры местами кристаллизуются мелодически осмысленные фразы, состоящие из очень небольшого числа нот. Это может происходить на фоне остинато, как в начале и конце пьесы № 3 (нотный пример М-18), что для Веберна скорее не характерно. Обратим внимание, что четырехзвучный мотив тромбона в конце миниатюры подобен репризе четырехзвучного же мотива 1-й скрипки в ее начале, а участок между завершением первого и началом второго остинато у арфы и челесты (с конца такта 3 до середины такта 7) образует контрастную середину. Здесь еще отчетливее, чем в Багателях, выражено предпочтение, отдаваемое широким интервалам, – септимами и нонами вместо секунд, секстам вместо терций: запрограммированная краткость мелодического дыхания компенсируется шириной скачков.

Другим, не менее существенным компенсирующим фактором служит то, что обобщенно можно назвать диакритикой²⁴: внутренние *crescendi* и *diminuendi*, ускорения и замедления, детально выписанные штрихи, пояснения относительно характера выразительности (*dolce*, *molto espressivo*, *dolcissimo*, *espressivo*) при каждом мелодически осмысленном высказывании. Без добросовестного соблюдения всей этой диакритики веберновская мелодия выхолащивается, теряет внутреннюю наполненность, объемность, интенсивность, глубину – те не поддающиеся рациональному определению качества, которые принято считать неотъемлемыми атрибутами искусства Веберна. Принципиальная формообразующая функция диакритики – особенность, отличающая Веберна не только от классиков или, скажем, от Стравинского, у которого любые знаки, помимо собственно нот и пауз, играют более чем скромную роль, но даже от Шёнберга, чья диакритика, при всей ее важности, все же детализирована не до такой степени.

²⁴ По аналогии с диакритическими («различающими», дополнительными по отношению к собственно буквам) знакам в алфавитном письме.

M-18

Веберн – 5 пьес для малого оркестра соч. 10, № 3

Sehr langsam und äußerst ruhig (♩ = ca 40)

Instrumentation and Performance Instructions:

- Kl. in B:** Clarinet in B
- Hr. in F m. Dpf.:** Horn in F, middle part with double bass clef
- Pos. m. Dpf.:** Trombone, middle part with double bass clef
- Harmon.:** Harp
- Mand.:** Mandolin, *ppp*, *dim.*, *verklingend*
- Git.:** Guitar, *ppp*, *dim.*, *verklingend*
- Cel.:** Cello, *ppp*, *dim.*, *verklingend*
- Hrt.:** Horns, *ppp*, *dim.*, *verklingend*
- gr. Tr.:** Trumpet, *kaum hörbar*
- kl. Tr.:** Trumpet, *einige tiefe*
- Glocken:** Glockenspiel, *kaum hörbar*, *continuerlich mit vielen Glocken*, *verklingend*
- Herden-glocken:** Herdenglocken, *kaum hörbar*, *verklingend*
- Solo - Og. o. Dpf.:** Solo Oboe or Double Bass, *Q-Saite*, *dolce*, *pp*, *pp*
- Solo - Hr. m. Dpf.:** Solo Horn, middle part with double bass clef
- Solo - Vln. m. Dpf.:** Solo Violin, middle part with double bass clef

Sehr langsam und äußerst ruhig (♩ = ca 40)

zögernd *drängend - - zögernd molto rit. - - - tempo*

Kl. in B

Hr. in F
m. Dpf.

Pos.
m. Dpf.

Harmon.

Mand.

Git.

Cel.

Hrf.

gr. Tr.

kl. Tr.

Glocken

Herden-
glocken

Solo - Gg.
o. Dpf.

Solo - Br.
m. Dpf.

Solo - Vle.
m. Dpf.

pp *pp* *ppp* *ppp*

pp *pp* *ppp* *ppp*

pp *pp* *ppp* *ppp*

ppp *ppp* *ppp* *ppp*

ppz. (vibrato) *pp* *ppp* *arco* *ppp*

äußerst leise *kaum hörbar* *kaum hörbar*

5 *molto espr.*

stacc. *stacc.* *stacc.* *stacc.*

ppz. *ppz.* *ppz.* *ppz.*

ppz. *ppz.* *ppz.* *ppz.*

ppz. *ppz.* *ppz.* *ppz.*

ppz. *ppz.* *ppz.* *ppz.*

ppz. *ppz.* *ppz.* *ppz.*

ppz. *ppz.* *ppz.* *ppz.*

ppz. *ppz.* *ppz.* *ppz.*

ppz. *ppz.* *ppz.* *ppz.*

ppz. *ppz.* *ppz.* *ppz.*

The image shows a page of a musical score for a chamber ensemble. The instruments listed on the left are: Kl. in B, Hr. in F m. Dpf., Pos. m. Dpf., Harmon., Mand., Git., Cel., Hrf., gr. Tr., kl. Tr., Glocken, Herden-glocken, Solo - Gg. o. Dpf., Solo - Br. m. Dpf., and Solo - Vlc. m. Dpf. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. Key markings include 'rit.' at the top, 'espress.' and 'PPP' in the Pos. m. Dpf. part, and 'verklingend' in several parts. A circled number '10' is present in the top right. The Solo - Vlc. m. Dpf. part has 'V' markings above it.

В четвертой пьесе (нотный пример М-19), самой лаконичной из всех, пространство, где размещены мелодические сегменты, – как всегда у Веберна этого периода, разные по длине, ритму, артикуляции, звуковому колориту, но родственные по интервальному составу, – разрежено в еще большей степени. Шесть тактов пьесы включают четыре таких сегмента (в партиях мандолины, трубы, тромбона и скрипки), также аккуратно снабженных ремарками, конкретизирующими тип выразительности; содержимое остальных партий ограничено единичными или повторяющимися нотами.

M-19

Веберн – 5 пьес для малого оркестра соч. 10, № 4

Fließend, äußerst zart (♩ = ca 60)
rit. - - tempo rit. - 5 - - - - tempo

5 - - - - tempo'."/>

Kl. in B
ppp *ppp*

**Trp. in B
m. Dpf.**
dolce pp *dolceissimo pp*

**Pos.
m. Dpf.**
pp *sehr gebunden*

Mand.
dolce p *Zeit lassen* *pp*

Cel.
ppp *pp*

Hrf.
pp *pp*

kl. Tr.
ppp

**Solo - Gg.
m. Dpf.**
ppp *wie ein Hauch* *ppp*

**Solo - Br.
m. Dpf.**
pp

Fließend, äußerst zart (♩ = ca 60)
rit. - - tempo rit. - - - - tempo

Эта пьеса (и третья из сочиненных в 1914 году Трех маленьких пьес для виолончели и фортепиано соч. 11) – *nes plus ultra* так называемого афористического стиля Веберна. После них перспективы этого стиля, очевидно, показались Веберну исчерпанными. Все его опусы с 12-го (1915–17) по 19-й (1926) вокальны и складываются из пьес (песен для голоса с фортепиано, инструментальным ансамблем или оркестром и для хора с инструментами), которые по своим масштабам более или менее соответствуют традиционным *Lieder*. В них Веберн отходит от пуантилизма: необходимость внятной и просодически корректной артикуляции поэтических текстов (все использованные тексты – стихотворные,

большей частью рифмованные) обязывает его к конструированию связных вокальных линий с правильно распределенными цезурами, практические соображения ограничивают в применении широких, неудобных для певческого исполнения скачков. Мелодическое письмо Веберна этого периода, пожалуй, более уязвимо для критики, чем нарочито фрагментарная мелодика чисто инструментальных «афористических» партитур: там он разрабатывал принципиально новую эстетику, здесь с переменным успехом адаптирует ее элементы к условиям давно сложившегося, имеющего богатейшую традицию жанра *Lied*, и результат в ряде случаев грешит известной монотонностью и ритмической скованностью (неудивительно, что эти вокальные опусы составляют сравнительно редко исполняемую и анализируемую часть веберновского «канона»).

Действие упомянутого эволюционного вектора – к разрежению, «пуантилизации» ткани и, как следствие, к концентрации на отдельных моментах за счет ощущения линии – восстанавливается начиная со Струнного трио соч. 20 (1927), написанного уже в технике додекафонии. Но опусы последних полутора десятилетий жизни Веберна, по сравнению с циклами музыкальных афоризмов начала 1910-х, основаны на существенно иных конструктивных принципах. Переход от свободной атональности к додекафонно-серийной дисциплине привел к изменению качества звукового пространства. В пространстве веберновской музыки от 20-го и особенно 21-го опуса и далее распределение «точек» и «пятен» осуществляется уже не спонтанно, артистично-непредсказуемо, а возникает как результат рациональной работы с микросериями – группами, вычлененными из полной двенадцатитоновой серии. Техника этой работы, направленная на обеспечение конструктивного единства горизонтали и вертикали, – иными словами, на то, чтобы сделать горизонталь и вертикаль равноценными производными некоего глубинного начала, общего для обоих измерений, – относится к области гармонии как категории более фундаментального порядка и рассмотрена в другом месте с привлечением подходящих нотных примеров (1.2.3.2).

Здесь нам остается лишь констатировать, что Веберн и в поздний период предпочитает скачки на широкие интервалы и чрезвычайно внимателен к диакритике. Благодаря этим особенностям его письма и другим дифференцирующим моментам – частым сменам штрихов и ритмического рисунка, перепадам громкости и т. п. – подчеркивается автономность отдельных событий («точек», «пятен»), из которых складывается разреженная веберновская фактура. Вместе с тем устойчивые, не менявшиеся на протяжении долгого времени компоненты его композиторского почерка лишь оттеняют сильное дисциплинирующее воздействие серийной техники в ее чрезвычайно строгом, эстетически бескомпромиссном веберновском варианте. Прогресс, как всегда, не обошелся без потерь: выиграв в структурности, масштабности, возвышенной философичности, музыка Веберна утратила часть прежнего поэтического, можно сказать романтического обаяния, важнейшим элементом которого была своеобразная мелодика.

2.2. Мелодический фактор в условиях серийной риторики

2.2.0. Говоря о пуантилизме в применении к музыке Веберна, мы, конечно, допускаем определенное преувеличение: настоящее «точечное» письмо, то есть чередование разделенных паузами единичных звуков и созвучий или чрезвычайно сжатых звуковых конгломератов, встречается у него редко, как частный прием на небольших участках. Так или иначе, именно Веберну принадлежит честь важного для новой музыки открытия: серийная техника организации звуковысотного параметра, предусматривающая иерархическое

равенство отдельных нот (или, точнее, звуковысотных классов) благоприятствует такому способу горизонтального развертывания музыкальной ткани, при котором дискретность превалирует над связностью: равноправие самостоятельных звуковысотных классов отвечает равноправие самостоятельных звуковых событий. Этот эффект усиливается в условиях серийной организации нескольких параметров музыки, неизбежно углубляющей взаимную изоляцию событий (предельный случай – многопараметровый сериализм, иногда именуемый тотальным, **1.2.4**). Так снимается эстетический компромисс, до некоторой степени тяготевший над мелодикой Берга и «додекафонного» Шёнберга (**2.1.1 – 2.1.3**). Но в итоге мелодия, даже в расширительном понимании этого термина, оказывается под серьезной угрозой, ибо в понятии «пуантилистическая мелодия» (равно как и «ташистская мелодия») содержится некое *contradictio in adjecto*: ведь в качестве неперемennого свойства любой мелодии, постулируется связность (**2.0.1**), то есть нечто противоположное самой сути пуантилизма («ташизма»).

2.2.1. С другой стороны, экстремальные проявления подобных техник редки даже в продукции самых «левых» авангардистов-экспериментаторов рубежа 1940–50-х годов. Хрестоматийный образец многопараметрового сериализма – первая книга «Структур» для двух фортепиано Булеза (1952). Здесь, действительно, мера дискретности исключительно высока (**1.2.4.1**), – но не будем забывать, что сам Булез *post factum* оценил этот опус (вместе с чуть более ранней «пуантилистической» пьесой *Polyphonie X*, партитура которой недоступна) скорее как исторически важный документ, чем как полноценное художественное достижение²⁵. Примерно такой же оценки заслуживает менее известный, но еще более ранний опыт в сходной технике – вторая часть Сонаты для двух фортепиано Гуйваартса (1951), начало которой показано в нотном примере М-20. Здесь мелодический фактор если и дает о себе знать, то разве что мимолетными намеками; слушательское воображение, подхватывая их, может «дорисовывать» едва уловимые связи между событиями, неравномерно распределенными во времени и пространстве, но облик нотной записи однозначно указывает на то, что суть этой музыки определяется ее фрагментарностью, принципиальной автономностью составляющих ее элементов.

В столь же хрестоматийных, что и «Структуры-1» Булеза, «Контра-пунктах» Штокхаузена, датированных тем же 1952 годом (**1.2.4.2**), использована зна-

²⁵ Ср.: An Interview with Dominique Jameux // *Boulez P. Orientations*. London: Faber & Faber, 1986. P. 200–201 (1-я публикация на французском языке – в сборнике *Musique en jeu*, No. 16. Paris: Seuil, 1974. P. 33–35).

M-20

Гуйваартс – Соната для двух фортепиано, часть 2

II

♩ = 84

The musical score consists of four systems of staves. Each system contains two staves for the left and right hands. The notation is dense with notes, rests, and dynamic markings. The first system starts with a piano (p) dynamic. The second system includes a circled measure with a circled '3'. The third system includes a circled measure with a circled '10'. The score concludes with a final measure marked with a circled '10'.

чительно более гибкая техника, допускающая оживление ткани своеобразными арабесочными пассажами (нотный пример M-21). Такие пассажи образуют нечто вроде мелодически осмысленного (поскольку сравнительно связного) «контрапункта» по отношению к основному – «точечному», разреженному, мелодически нейтральному – типу изложения.

В контексте высокоразвитой серийной техники и последовательно выдерживаемой серийной поэтики или, пользуясь терминологией Булеза, «риторики»

М-21

Штокхаузен – «Контра-пункты»

U.K. 12207

(1.2.4.2-3), наиболее естественно и эстетически приемлемо выглядят именно мелодии подобного типа – с широко разбросанной интерваликой, часто с изменчивой, непредсказуемой, не скованной тактовыми чертами ритмикой. Наследие крупных мастеров эпохи расцвета сериализма содержит немало примеров того, как удачно найденные мелодические идеи, не нарушая единства стиля, эффективно выполняют функцию, которая отводилась «хорошим» мелодиям и в музыке прежних эпох, – а именно функцию относительно компактных

сгустков материи в диффузной среде: ведь интересная мелодия – это всегда хорошо оформленная целостность, особым образом выделенная на фоне того, что ее окружает (вспомним еще раз шёнберговское уподобление мелодии меткому высказыванию или афоризму, **2.0.1.2**). Рельефная, стильная мелодия в авангардной музыке встречается, быть может, реже, чем в классике, но функционирует она в сущности так же: это непременно некая неожиданность или изюминка, некий, с позволения сказать, бонус. Большие мастера авангарда умели извлекать интересные, выразительные мелодии из самых запутанных хитросплетений серийной техники.

2.2.2. Приведем характерные, в своем роде чрезвычайно экспрессивные образцы. Один из них (нотный пример М-22) – начало 3-й части «Молотка без мастера» Булеза (1954), предназначенной для меццо-сопрано и альтовой флейты *in G*. Обратим внимание на то, что линия флейты, при всем обилии входящих в ее состав широких скачков, в крупном плане образует пластичную волнообразную конфигурацию с плавным, непринужденным ритмом подъемов и спусков. Почти то же можно сказать и о линии голоса. Важнейшая характеристика обеих партий на протяжении всей части – высокий «коэффициент извилистости» (так мы именуем отношение числа пунктов, в которых направление движения меняется на противоположное, к общему числу атак в мелодической линии); в партии флейты он слегка, в партии голоса – более заметно превышает число золотого сечения (подробнее см. **1.2.4.3**). На пропорциях, близких золотому сечению, основана архитектура наиболее рельефных, широко распетых участков мелодических волн. Заметим также, что в обеих линиях практически нет тритонов (если не считать одного хода в такте 5), что обусловлено структурой «виртуальной» основной серии цикла [es-f-d-cis-b-h-a-c-as-e-g-fis] (**1.2.4.3**). Вдобавок в них сравнительно немного интервалов, производных от малой секунды, – больших септим и малых нон (а собственно малых секунд нет вообще). Немногочисленность резко диссонирующих интервалов и опора на пропорции, близкие золотому сечению, придают линиям относительную мягкость, уравновешенность и даже напевность – при всей кажущейся «антивокальности» их контуров.

М-22

Булез – «Молоток без мастера», часть 3

Modéré sans rigueur (♩ = 84)

Flûte en sol

Voix d'Alto

The image displays three systems of musical notation for flute and voice. Each system consists of a flute part (Fl. en sol) and a voice part (Voix) with rhythmic diagrams below. The first system has lyrics 'La rou - lot - te rou - ge au'. The second system has lyrics 'bord du'. The third system has lyrics 'clou Et'. The notation includes various time signatures, dynamics (p, pp, mp, f, ff, fss), and articulation marks like 'pizz' and 'y'.

Другой образец взят из 7-й части кантаты Ноно «Прерванная песнь» (1956)²⁶. Эта часть предназначена для сопрано соло, двухголосного женского хора и инструментального ансамбля. Серия кантаты – [a-b-as-h-g-c-ges-des-f-d-e-es] – включает по одному вхождению каждого из одиннадцати интервалов хроматической гаммы, что дает композитору «законную» возможность варьировать интервальный состав линий в весьма широких пределах (аспекты работы с серией в «Прерванной песни» рассматриваются в **1.2.4.4**). В нотном примере М-23 показан фрагмент мелодической линии, разделенной между сопрано и двумя партиями хора, – они отчасти накладываются на голос солистки, отчасти заполняют паузы в тех местах, где она молчит; фоном служат пуантилистически разделенные единичные события в партиях сопровождающих инструментов. Основная линия, которую ведут солистка и хор, разворачивается медленными волнами с неравномерно меняющейся амплитудой. По конфигурации эти волны различны, ни одна из них даже отдаленно не похожа на другую, но все они наделены особым рода соразмерностью, которая проявляется и в интервалике, и в ритмическом рисунке (неслучайно квази-серийная организация последнего основана на ряде Фибоначчи – см. **1.2.4.4**): слишком резкие перепады высоты и длительности (равно как и последования одинаковых ритмических единиц и одинаковых интервалов) избегаются, между широкими и плавными движениями соблюдается относительное равновесие.

²⁶ На текст предсмертного письма казненной нацистами Любови Шевцовой из советской партизанской организации «Молодая гвардия».

M-23

Ноно – «Прерванная песнь», часть 7

425 *Flautaz.* *mf* *ca. 120*

Fl. 1

Glocksp. *mf* *ppp* *mf*

Vibr. *non vibrato* *ppp* *p*

Cel. *ppp* *p*

Arpa *mf* *mf* *p*

Solo-Sopr. *Bocca chiusa* *ppp* *Bocca quasi chiusa* *p* *normale* *p* *Ad. A. :*

Sopr. *Bocca chiusa* *ppp*

Caro *Bocca chiusa* *ppp* *Bocca quasi chiusa* *p* *normale* *mf*

C.-alto *Bocca chiusa* *ppp* *Bocca quasi chiusa* *p* *normale* *mf*

4 Vie. *ca. 120* *con sord. arco* *ppp*

4 Vcl. *2 Vcl.* *mf*

430 *Flautaz.* *mf* *ral.*

Fl. 1

Glocksp. *ppp* *ppp*

Vibr. *mf* *mf*

Marimba *p*

Solo-Sopr. *mf* *ppp* *p* *ppp* *ppp* *p*

Sopr. *Bocca chiusa* *ppp* *p* *man* *Ma :*

Caro *Bocca quasi chiusa* *mf* *Bocca chiusa* *p*

C.-alto *Bocca chiusa* *ppp* *Bocca chiusa* *p*

4 Vie. *pizz.* *ppp* *ral.*

2 Vcl. *mf*

435 (rall.)

Fl. 1 *Fiaferz.* *mf*

Flautap.

XII.

Marimba *mf*

Cel. *ppp*

Arpa *ppp*

Solo-Sopr. *ppp* *Bocca chiusa ppp*
 - ma,
 - ma,

Sopr. *Bocca quasi chiusa ppp*

Coro *Bocca quasi chiusa*

C.-alt.

(rall.)

2 Viol. 1 *mf* *(no)* *senza sord. + Viol.*

4 Viol. 2 *con sord.* *mf* *(con sord.)* *ppp*

Vla.

Vcl.

Cb.

The image shows a page of a musical score, measures 96 to 100. The tempo is marked as ♩ ca. 96 and *accel.*. The instruments listed are Vib. (Vibraphone), Marimba, Cel. (Cello), Arpa (Arpa), Solo-Sopr. (Solo Soprano), Sopr. (Soprano), Corp. C. alto (Coro Alto), 4 Viol. I (Violin I), 4 Viol. II (Violin II), and 4 Ve. (Viola). The score includes various dynamics such as *ppp*, *mf*, and *p*. Performance instructions include *normale*, *Bocca chiusa*, and *con sord.* (with mutes).

2.2.3. Оба примера свидетельствуют о том, что авангардная эстетика, построенная на последовательном избегании ассоциаций с музыкой прошлого, вполне совместима с традиционной идеей «хорошей» мелодии, воспринимаемой как внутренне организованное единство, а не просто как ряд сменяющих друг друга тонов или мотивов. Приведем другие примеры из творчества Булеза и Ноно – вероятно самых интересных мастеров мелодического письма среди последовательных приверженцев этой эстетики. В своей третьей «Импровизации по Малларме» для сопрано и оркестра (4-я часть цикла «Складка за складкой», первая редакция 1959, новая редакция 1983) Булез, безусловно сохраняя верность принципам серийной техники и серийной риторики, дополняет двенадцатитоновую шкалу четвертитонами, которые нотируются следующим

образом: (в восходящем порядке) и (в нисходящем порядке). В отрывке из нотного примера М-24 мелодия сопрано поначалу ритмически активна, отчетливо разделена на мотивы, богато украшена мелизмами, насыщена четвертитоновыми отклонениями. В промежутке от *des*¹ в начале нашего примера до распева слова *naufra* (такт 18 примера) у нее есть своего рода мертвая зона: участок диапазона от *g*¹ до *a*¹. Все события происходят выше и ниже этой зоны: мелодические мотивы либо «проскакивают» ее в широком восходящем или нисходящем движении, либо парят над нею, то прибли-

жаясь, то удаляясь; четвертитоновые отклонения от равномерной темперации вносят варибельность в ограниченный набор «привилегированных» интервальных последований. Под конец эпизода мелодия на мгновение вырывается из круга этих последований, делая решительный рывок к кульминации на c^3 , а следующий затем не столь резкий ход к b^2 уже содержит в составе одного из форшлаггов «запрещенную» до этого места ноту a^1 . До кульминации сопровождающий линию голоса квартет флейт обеспечивает относительно статичную гармоническую поддержку протяженными созвучиями, причем «мертвая зона» в них также обходится.

Но дальше роли меняются: партия сопрано отчасти теряет подвижность (к тому же из нее исчезают четвертитоны), а в партиях флейт к долгим нотам добавляются быстрые форшлагги. Здесь гомофония трансформируется в особого рода гетерофонию – наложение близких по диапазону и сходных по конфигурации равноправных линий. Ноты «мертвой зоны», которые до сих пор тщательно пропускались, становятся заметными элементами звуковысотного пейзажа. Под конец периода, показанного в нашем примере, наступает нечто вроде синтеза: сопрано возвращается к исходному мелодическому типу и завершает свой путь на той же ноте a^1 , с которой начинался мелодический процесс. Оппозиция представленных здесь двух типов мелодики важна для творчества Булеза в целом: в системе теоретических категорий, изложенных им в книге «Мыслить музыку сегодня», первый (ритмически подробно структурированный, расчлененный на сегменты) тип соответствует категории «рифленного времени» (*temps strié*), второй (ритмически более аморфный, статичный) – категории «гладкого времени» (*temps lisse*)²⁷.

Если для мелодического стиля Булеза характерны такие моменты, как пребывание в кругу мотивов сходной (но никогда в точности не повторяемой) интервальной и ритмической конфигурации, чередование декорированных пассажей и «стояний» на длительно выдержанных нотах, чередование широких, резких жестов и плавных волнообразных движений, то мелодика Ноно не богата мелизмами, ей в большей степени присуща тенденция к постоянному обновлению интервалики и ритмики, к их интеграции в долгую сплошную линию, к неторопливому мягкому «филированию» звука на высоких нотах (в этом отношении Ноно выступает верным наследником исконно итальянского бельканто). В нотном примере М-25 процитирована пьеса Ноно «Она пришла: песни для Сильвии» для сопрано соло и шести женских голосов (1960)²⁸. Сопрано впервые вступает после «интродукции» остальных голосов, на последней восьмой такта 13, с широкой кантиленой (в тактах 16, 20–21 и 26, где солистка берет дыхание, непрерывность линии обеспечивается голосами из «хора»). Каждая следующая из трех показанных в примере фраз (соответственно такты 13–16, 16–20 и 22–27) длиннее предыдущей и устремлена к более высокой кульминационной ноте, причем с каждой очередной фразой непосредственный «подход» к этой ноте осуществляется в более широком восходящем движении.

²⁷ Boulez P. Penser la musique aujourd'hui. Genève, Paris: Denoël/Gonthier, 1963. P. 99f.

²⁸ На стихи испанского поэта Антонио Мачадо.

M-24

Булез — «Складка за складкой», часть 4

Lent $\text{♩} = 60$, flexible*) **2/4** **3/4** **2/4** Un peu retenu **3/4** tempo

Voix *mp* *ppp* *f* *mp* *p* *pp* *f* *rob* *mp* *<<* *>>*
 Bas — se de — ba — sal — te et de la — ves A — mé — me

4

1 *senza vibr.* *ppp sempre, legato*
 2 *senza vibr.* *ppp sempre, legato*
 3 *senza vibr.* *ppp sempre, legato*
 en sol 4 *senza vibr.* *ppp sempre, legato*

1 *ppp*
 2 *ppp* sul A
 3 *ppp* non vibr.
 4 *ppp* non vibr. sul A
 5 *ppp* non vibr.

5

5/8 poco rall. **2/4** **3/4** tempo **3/8** Un peu plus **2/4** allant

Voix *mp* *ppp* *f* *mp* *p* *pp* *f* *rob* *mp* *<<* *>>*
 les é — chos es — cla — ves Par u — no

5

1
 2
 3
 en sol 4

*) pouvait descendre à $\text{♩} = 48$ lorsque l'ornementation le requiert / Das Tempo kann bis zu $\text{♩} = 48$ herabsinken, wo die Verzerrungen es erfordern. / The tempo could be as slow as $\text{♩} = 48$ if the ornamentation requires it.

Tempo $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ poco acc. $\frac{3}{4}$ Un peu plus allant $\frac{4}{4}$ revenir au.....

Voix
 trom - pe sans ver - tu

1
 2
 3
 en sol 4

Fl.

en sol 4

5 tempo*) $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{8}$ $\frac{4}{4}$

Voix
 Quel sé - pul - cra nau - fra - ge (tu) Le ... sais

6

1
 2
 3
 en sol 4

Fl.

en sol 4

3 $\frac{3}{4}$ 5 $\frac{5}{4}$ 3 $\frac{3}{8}$

Voix
 e - cu - me ... mais y

1
 2
 3
 en sol 4

Fl.

en sol 4

*) suivre l'ornementation pour modifier le tempo / das Tempo den Verzierungen folgend variieren / vary the tempo slightly according to the ornamentation

The image displays a musical score for a voice and flute ensemble. It is divided into three systems, each with a different time signature: 5/4, 3/8, and 3/4. The first system (5/4) features a voice line with lyrics 'ba - ves) Su - pré - me u -' and four flute staves (1, 2, 3, 4) with various dynamics and articulations. The second system (3/8) has lyrics '- ne en - tre les é - pa -' and continues the instrumental parts. The third system (3/4) includes tempo markings: '2/4 Un peu plus 3/8 allant', '2/4', '3/8 revenir au 5/8 tempo', and '3/4 ralentir.....'. The voice line lyrics are '- ves - A - bo - lit le mât de - vé - tu'. The flute parts include markings like 'f', 'p', 'ppp sempre', and 'prendre pause'. A box with the number '7' is present in the first flute staff of the third system.

M-25

Ноно – «Она пришла: песни для Сильвии»

60 ca. *rall.* 60 ca. *rall.*

71 72 73 74 75

LA PRIMAVERA RA

HA HA HA HA HA HA

HA SIDO. LA PRIMAVERA

72 ca. 60 ca. 72 ca. *rall.* 60 ca. 20 p *accel.*

76 77 78 79 80

HA VENIDO DO

A A I O A...

HA VENIDO.

21 *80 ca.* 22 *rall.* 23 *mp* 24 *p* 25 *66 ca.* *rall.*

A...LE...LU...YA...S...BLA...NCAS

LU
LU...YAS
LE
LE...
YAS
YAS

LU
A...NCAS
A...NCAS
YAS BLA...NCAS
YAS...BLA...NCAS
YAS
A...NCAS
YAS
A...NCAS

¡ ALELUYAS

BLANCAS

26 *60 ca.* 27 *p*

DE LO...S

AS
AS
AS
AS
AS
AS

RZA...
A...
ZA...
RZA...

DE LOS ZARZALES

2.2.4. Неудивительно, что в эпоху «бури и натиска» музыкального авангарда выразительные, стилистически бескомпромиссные, исполнительски сложные мелодические идеи встречались чаще всего в вокальной музыке и поручалось женскому голосу: тенора и баритоны, а тем более басы редко обладают «инструментальной» гибкостью, достаточной для того, чтобы справиться с техническими требованиями, предъявляемыми столь изощренной музыкой (соло тенора в пятой из девяти частей упомянутой «Прерванной песни» Ноно – из числа исключений, лишь подтверждающих правило). Уникальный пример настоящей *Klangfarbenmelodie* для женского голоса без сопровождения – *Sequenza III* Берно (1966), по ходу которой певица, помимо зафиксированных на бумаге точных и приблизительных музыкальных интервалов, воспроизводит всевозможные невокальные звучания (*parlando*, шепот, смех, вздохи, кашель, щелканье и т. п.).

Там, где вокальная мелодика Берно принимает не столь экстравагантные формы, она также может сочетать авангардное (производное от серийной техники) звуковое оформление с глубинными принципами построения «хороших» мелодий во все времена. Эти принципы, вероятно, не поддаются полноценному обобщению, но по ходу изложения мы так или иначе указывали на некоторые из них – в частности на то, что внутри «хорошей», удачно придуманной, художественно интересной мелодической линии смены подъемов и спадов, сгущений и разрежений упорядочены и пропорциональны, чередованием событий управляет неуловимая, но при этом ощутимая внутренняя логика, контуры линии оживляются варьированными возвращениями к уже отзвучавшему, ненавязчивым акцентированием отдельных нот или оборотов (приобретающих благодаря этому – и вопреки «эгалитаристской» стратегии серийности – особую значимость в локальных масштабах), ритмическими сдвигами, мелизмами и тем, что выше (2.1.5) было названо диакритикой. В качестве образца целостной мелодически осмысленной конструкции, содержащей весь комплекс перечисленных атрибутов, приведем соло певицы в сопровождении арфы, с которого начинаются «Круги» Берно для женского голоса, арфы и двух ударников (1960, нотный пример М-26. Примечание: маленький «плюс» над нотами указывает на пение закрытым ртом; ключи выставлены только в самом начале партитуры, но действительны на всем ее протяжении).

М-26

Берно – «Круги»

The image shows a musical score for Luciano Berio's 'Circles' (Circles). It consists of three systems of staves. The top system is for the voice, with lyrics: 'sun. ... ging gold'. The middle system is for the harp, with lyrics: 'pon the spires'. The bottom system is for percussion, with lyrics: 'sil. ... ver chants (ts) the li ta nies (is) the'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A tempo marking '♩ = 58 66 80' is visible at the beginning.

В конце произведения, после нескольких контрастных разделов, где мелодический фактор временами отступает на дальний план, вновь звучат те же стихи, что и в начале²⁹, но здесь их музыкальное оформление принимает совершенно иной облик. Основная (вокальная) линия, сопровождаемая уже не только арфой, но и ударными, теперь уложена в двухчетвертной размер, свободна от украшений и не перенасыщена хроматизмами: «под занавес» музыка очищается от излишеств и приобретает простые строгие очертания (нотный пример М-27. Примечание: ноты с частично зачерненными головками указывают на «речевое пение» [*Sprechgesang*] – тип вокального интонирования, объединяющий признаки пения и разговорной речи). Прояснение мелодического контура в заключительном разделе музыкального целого, выполненного более сложными средствами, стало одним из самых распространенных (и, возможно, психологически убедительных) типов драматургической развязки в новой музыке: оно создает подобие долгожданного когнитивного консонанса (ср. **1.0.0**), и мы еще неоднократно встретимся с этим приемом.

²⁹ Автор – экстравагантный, близкий сюрреализму американский поэт Эдуард Эстлин Каммингс.

М-27

Берио – «Круги»

This image shows the first system of a musical score for Luciano Berio's 'Circles' (M-27). The score is written for a string quartet, with parts for Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (V.), and Cello/Double Bass (Cello/Bass). The top staff (Violin I) begins with a 3/4 time signature and a *mf* dynamic marking. The second staff (Violin II) has a 3/4 time signature and a *mf* dynamic marking. The third staff (Viola) has a 3/4 time signature and a *mf* dynamic marking. The bottom staff (Cello/Bass) has a 3/4 time signature and a *mf* dynamic marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A section of the score is marked with a 2/4 time signature. The word 'stinging' is written above the Viola staff, and 'gold of swarms u-pon' is written above the Cello/Bass staff.

This image shows the second system of the musical score for Luciano Berio's 'Circles' (M-27). The score is written for a string quartet, with parts for Violin I (V. I.), Violin II (V. II.), Viola (V.), and Cello/Double Bass (Cello/Bass). The top staff (Violin I) begins with a 3/4 time signature and a *mf* dynamic marking. The second staff (Violin II) has a 3/4 time signature and a *mf* dynamic marking. The third staff (Viola) has a 3/4 time signature and a *mf* dynamic marking. The bottom staff (Cello/Bass) has a 3/4 time signature and a *mf* dynamic marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A section of the score is marked with a 2/4 time signature. The word 'stinging' is written above the Viola staff, and 'gold of swarms u-pon' is written above the Cello/Bass staff.

The image displays a handwritten musical score for a song, consisting of three systems of staves. The lyrics are written below the vocal line.

System 1: The lyrics are "rin-ging with rose the lewd fat bells and a tall wind". The music includes a vocal line with various notes and rests, and a piano accompaniment with chords and melodic lines. Performance markings include *rit.*, *ff*, *mp*, and *mf*.

System 2: The lyrics are "is drag-ging the sea with". The music continues with the vocal line and piano accompaniment. Performance markings include *rit.*, *mf*, *ff*, and *mp*.

System 3: The lyrics are "dream". The music concludes with the vocal line and piano accompaniment. Performance markings include *rit.*, *ff*, *mp*, and *mf*.

2.2.5. И все же совместимость мелодии в более или менее общепринятом понимании – как континуальной развивающейся линии, наделенной определенным внутренним единством, – с принципами новой музыкальной риторики оставалась трудноразрешимой проблемой как для композиторов, работавших в серийной технике, так и для теоретиков авангарда. Показательна реакция одного из таких теоретиков, Андре Одейра, на появление мелодически осмысленных линий в Концерте для кларнета, вибратона и шести трио Барраке (1962–68). Одейр был безоговорочным приверженцем Барраке, пока тот работал в «эстетике прерывности» по следам Дебюсси и Веберна³⁰. К Концерту же он отнесся неоднозначно, заметив: «[...] наша эпоха требует прерывности, [...] но мелодия как раз питается непрерывностью. И [Барраке] переживал это как серьезное противоречие. Концерт для кларнета [и вибратона] несет в себе следы этого противоречия в виде многочисленных мелодических фраз, порученных кларнету и воспринимаемых многими как слабые места произведения. Но в них запечатлено безнадежное стремление автора вернуться к истокам музыки. [...] Весь [серийный] синтаксис восстает против этого, но композитор тем не менее хочет оставаться мелодистом. [...] И такие места в Концерте Барраке производят почти тягостное впечатление: он сделал все, чтобы избавиться от мелодий, и вдруг ощутил, что они ему нужны»³¹.

Чтобы пояснить, что имел в виду Одейр, критикуя компромиссный, по его мнению, опус высоко ценимого им композитора, приведем фрагмент каденции двух солистов (нотный пример М-28). Ее открывает кларнет, вибратон присоединяется позднее; вначале инструменты явно не гармонируют друг с другом, но постепенно приходят к унисону (после ц. 87³²), а затем к относительно спокойной гетерофонии. При взгляде на пример нетрудно убедиться, что в ритмически нестабильной, интонационно изломанной партии кларнета (в меньшей степени вибратона), особенно в начале каденции, баланс между связностью и прерывностью то и дело склоняется в сторону последней; элемент прерывности подчеркивается диакритикой – частыми сменами динамических нюансов и артикуляционных штрихов. Но даже это могло показаться чрезмерным компромиссом, уступкой традиции, шагом навстречу отжившим условностям жанра инструментального концерта. Излишне говорить, что с другой точки зрения именно разбросанные по партитуре Концерта мелодически рельефные, яркие фразы, смущавшие Одейра и квалифицированные неназванными им критиками как «слабые места», придают музыке живость и служат залогом ее привлекательности.

³⁰ Термин «эстетика прерывности» получил распространение после публикации работы: *Brelet G. L'esthétique du discontinu dans la musique nouvelle // Revue d'esthétique. Musiques nouvelles. Paris, Klincksieck, 1968.*

³¹ Цит. по: *Griffiths P. La Mer en Feu: Jean Barraqué. Paris: Hermann, 2008. P. 309–310.*

³² NB: партитура написана *in C*.

2.2.6. «Лабиринтоподобная» природа высокоразвитого серийного письма благоприятствует также иному типу фактурного оформления мелодически содержательного материала – не только монодическому, гомофонному или контрапунктическому с малым числом голосом и ясным разделением партий (как во всех нотных примерах от М-21 до М-28; число стилистически родственных и хронологически близких примеров можно было бы существенно умножить, добавив подходящие образцы из произведений 1950–60-х годов, созданных такими мастерами, как Мадерна, Кастильони, Денисов, Волконский, Ами), но и такому, который на бумаге выглядит как замысловатая полифония «точек» и «пятен». В сумме эти дискретные элементы могут образовывать, так сказать, пятна высшего порядка – растянутые по горизонтали, переливающиеся разными тембровыми оттенками. В результирующем звучании внутренняя структура каждого такого пятна неизбежно «смазывается», хотя и не до такой степени, как в микрополифонии или сонористике: она воспринимается скорее как «зернистая», чем как «плазменная».

Образец мелодически содержательной линии, составленной из таких пятен (музыкальный «ташизм» в полном смысле слова), – поразительный первый раздел³³ 4-й части «Молотка без мастера», начало которого приведено в нотном примере М-29. Каждая из пяти партий структурирована так тщательно, как только возможно, вплоть до перемены динамики чуть ли не с каждой очередной нотой. Пользуясь терминологией самого Булеза (**2.2.3**), каждая партия разворачивается, несомненно, в «рифленном времени». Однако в предписанном быстром движении (*Rapide*) полифония «рифленных» линий на каждом отдельно взятом участке трансформируется в размытое звуковое пятно, пребывающее уже не столько в «рифленном», сколько в «гладком» времени. Последовательность таких звуковых пятен – или, пользуясь более нейтральным термином, конгломератов – складывается в ритмически организованную («рифленную») структуру высокого порядка: каждый очередной конгломерат отделен от предыдущего ферматой (относится ко всем партиям и обозначается знаком \curvearrowright), длительность которой может варьироваться в широких пределах по выбору дирижера (ферматы, обозначаемые знаком \dashv , напротив, одинаково коротки).

Таким образом, фактором, структурирующим время в сравнительно большом масштабе (то есть не на уровне отдельных тактов, а на уровне групп тактов, и не внутри партий по отдельности, а для всей совокупности партий), служат нерегулярно распределенные во времени остановки разной продолжительности. Поскольку у большинства участвующих в исполнении инструментов – а именно у ксилоримбы, маленьких пальцевых тарелочек (по паре в каждой руке), гитары и альты *pizzicato* – звук угасает почти мгновенно, во время этих остановок слышен только медленно затухающий вибратон. Звучания вибратора подобны стержню, на который нанизано множество разнокалиберных, но схожих (ввиду тесситурной близости инструментов, единства характера движения и тембровой атмосферы) конгломератов. Внутри них, по точному замечанию известного аналитика, достигнута «идеальная текучесть музыкальной материи»³⁴, но здесь она оказывается оборотной стороной последовательно соблюдаемого принципа дискретности. Результирующий эффект – безусловно мелодической природы: непосредственному восприятию слушателя, не имеющего перед глазами партитуры, дана пластичная, связанная и целостная линия, расчлененная на неодинаковые по объему однородные отрезки, размеченная «сигнальными огоньками» в виде отзвуков вибратора.

³³ Имеется в виду отрывок от начала части до темпового обозначения *Assez lent*, где альт переходит от *pizzicato* к *arco* (это примерно половина объема данной части).

³⁴ Schäffer B. *Klasycy dodekafonii*, 2. Część analityczna. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1964. S. 208.

M-29

Булез – «Молоток без мастера», часть 4

Rapide (♩ = 120)
 Les points d'orgue et les points d'arrêt comme de brusques coupures dans le tempo, sauf indications contraires

Xyloimba
 Vibraphone
 m. droite
 cymbalettes
 m. gauche
 Guitare
 Alto

1 4 | *ten* 2 4 |

Les liaisons qui se trouvent dans les parties de Xylophone et d'Alto en pizz. sont mises pour éviter, en indiquant la valeur réelle, une attaque trop brutale - non reprise à ces endroits.

accelerando - - **Moins rapide** *rit.* - - *a tempo* (♩ = 108) (♩ = 72)

5 8 | *ten* | 2 4

pochissimo rit. Rapide (♩ = 120)

Xyl.

Vibr.

Cymb.

2/4 | *ten.* | | | | |

Guit.

Alto

très sec

accelerando - - poco - - a - - poco (♩ = 132) *ritornando* - - -

Xyl.

Vibr.

Cymb.

ten. | 3/4 | | | | | *ten.* | | | | | *ten.* | | | | |

Guit.

Alto

2.2.7. Диалектика дискретности и континуальности, которую уловил процитированный выше Одейр («наша эпоха требует прерывности, [...] но мелодия как раз питается непрерывностью», **2.2.5**), получила в этом отрывке уникальное решение. В связи с ним стоит отвлечься от булезовского противопоставления «рифленого» и «гладкого» времени ради затронутой выше (**2.1.4.4**), более универсальной и глубинной бергсоновской оппозиции «времени-количества» и «времени-качества» (оно же чистое «дление» – *durée*). При поверхностном взгляде на булезовскую партитуру кажется, что в применении к ней речь может идти только о тщательно отрефлексированном и детальнейшим образом структурированном «времени-количестве» – в полном соответствии с уже неоднократно упомянутой на этих страницах риторикой серийности, которая, насколько можно судить по высказываниям и писаниям ее приверженцев (и не в последнюю очередь самого Булеза с его трактатом «Мыслить музыку сегодня» и другими музыкально-теоретическими и декларативными текстами), всецело базируется на рефлексии вокруг непосредственных данных музыки и на деятельности по всемерному структурированию ее элементов. В действительности же достигнутая в отрезках, заключенных между ферматами «идеальная текучесть» соответствует скорее бергсоновскому «длению», то есть чему-то более глубинному, интуитивному и захватывающему. Эти отрезки подобны моментальным кадрам некоего стихийного процесса.

В рамках серийной эстетики было создано не так много шедевров, которые, подобно «Молотку без мастера», могли бы дать повод для далеко идущих рассуждений относительно философских аспектов мелодии. Но, возможно, тоска по утопическому идеалу мелодии, свободной от сковывающего воздействия музыкально-языковых систем и условностей, – мелодии, отражающей, по Бергсону, естественное течение внутренней жизни человека, – играла в творческой практике адептов этой эстетики более значительную роль, чем могло бы показаться на первый взгляд. Думается, коллективный порыв «большого авангарда» конца 1940-х – 1960-х годов к обновлению основ музыкального искусства можно рассматривать и под этим углом зрения. Казалось бы, сериализм – не самый подходящий метод для того, чтобы создать иллюзию неотрефлексированной спонтанности (показанный только что фрагмент «Молотка без мастера» все же нетипичен, он безусловно «выходит за рамки музыкального стиля своего времени и представляет собой самодовлеющую ценность»³⁵). Однако с перспективы прошедших десятилетий становится ясно, что для этой цели сериализм, по меньшей мере на определенном историческом этапе, явился вполне адекватным инструментом.

Конечно, этот инструмент нуждался в совершенствовании, что и произошло в период между поздними 1940-ми и серединой 1950-х, когда первоначальная увлеченность лидеров дармштадтской школы формальными схемами уступила место более артистичным, художественно полноценным формам высказывания. Именно об этом периоде и об одной из его безусловных вершин – «Группах» Штокхаузена для трех оркестров, управляемых тремя дирижерами (1955–57), – было сказано, что «если дармштадтский тотальный сериализм дал определенные ценности, то не совсем те, которые от него ожидалось»: музыка, основанная на неукоснительно соблюдаемой логике, оказалась перенасыщена сюрпризами³⁶. Некоторые технические аспекты «Групп» обсуждаются в другом месте (**1.2.4.5**), здесь мы не будем повторяться. Отметим только, что ныне, после того как изоощренные приемы многопараметрового сериализма сами по себе перестали вызывать интерес, а трактовка большого оркестра как «ансамбля ансамблей» превратилось в рутинную практику, нам легче оценить эту поис-

³⁵ Ibid.

³⁶ Harvey J. The Music of Stockhausen. An Introduction. London: Faber & Faber, 1975. P. 57.

тине грандиозную композицию с другой точки зрения – как внутренне полифоничную, местами почти хаотичную, но одушевленную единым «жизненным порывом» (*élan vital* – еще один термин из бергсонианского лексикона) бесконечную мелодию: сплошное, непрерывное «дление», стихийный звуковой поток, переполненный разнородными событиями. То, к чему Шёнберг, Веберн, Булез приближались в небольших пьесах, Штокхаузен осуществил в масштабах большой целостной партитуры. Если в музыке существуют близкие параллели джойсовскому потоку сознания, – который, в свою очередь, представляет собой литературную проекцию бергсоновского представления о «несмолкаемой мелодии внутренней жизни», – то это, думается, именно «Группы» Штокхаузена.

2.3. Развитие идеи *Klangfarbenmelodie*. Мелодическое письмо в новых контекстах. Универсальные признаки «хорошей» мелодии

2.3.0. Додумывая мысль, высказанную Шёнбергом в декларативной форме под конец трактата о гармонии (2.1.4.2–3), попробуем уточнить еще раз, что же конкретно следует иметь в виду под *Klangfarbenmelodie* (она же мелодия тембров или тембровая мелодия). Мы скорее всего не вступим в противоречие с интенциями Шёнберга, если предположим, что инструментовка в такой мелодии должна быть не менее (если не более, а возможно и существенно более) важна, чем звуковысотность и ритм. Соответственно изменчивость инструментовки (тембрового оформления, звукового колорита) по ходу такой мелодии – не менее значимый формообразующий фактор, нежели флуктуации высоты и/или длительности. В пределе высота может сводиться к одному-единственному звуку или аккорду, а ритмика – к продолжительному «стоянию» на этом звуке или аккорде.

2.3.1. Думается, Шёнберг согласился бы с тем, что вступление к «Золоту Рейна» – это в какой-то степени прототип *Klangfarbenmelodie*. Но даже после Шёнберга тембровая мелодия в столь радикальном понимании – если только она не ограничивается проходным эпизодом внутри большой композиции – представляет собой почти экзотическую редкость. Скромный, не особенно изощренный ранний образец – средняя часть триптиха Берио «Камерная музыка» для женского голоса, кларнета, виолончели и арфы³⁷ (1953). В соответствии с заглавием пьесы – ‘*Monotone*’ – на всем ее протяжении непрерывно звучит нота *a*. Вся первая половина пьесы (27 тактов из 54) построена только на этой ноте. Моменты ее взятия в разных партиях, как видно из нотного примера М-30, не синхронизированы. Каждое очередное взятие, согласно авторской ремарке, должно слегка подчеркиваться; таким образом, едва заметные смены колорита отмечены минимальными *sforzandi*. С середины пьесы отдельные партии сначала незначительно, затем более радикально отходят от «осевой» ноты, которая, однако же, продолжает присутствовать хотя бы в одной из партий; лишь в последних тактах голос и все три инструмента вновь сходятся к *a*. Относительная активизация звуковысотного и ритмического факторов во второй половине пьесы оттеняет нарочитую монотонность первой половины и концовки, но не уравнивает ее; поэтому можно считать, что именно *Klangfarbenmelodie* выступает здесь центральным формообразующим принципом.

³⁷ На тексты Джеймса Джойса из одноименного сборника стихов.

М-30

Берио – «Камерная музыка», часть 2

The image shows a musical score for Luciano Berio's "Chamber Music", Part 2. It is written in 3/4 time and consists of three systems. Each system includes a vocal line and a piano accompaniment. The tempo is marked "Lento" with a metronome marking of 66. The score features various dynamics such as *ppp*, *pp*, *f*, and *p*, and includes performance instructions like "molto vibr.", "molto", and "molto f". The lyrics are: "All day I hear the noise of waters. Ma king (dacca chiusa) an (naturale)".

2.3.2. В значительно большем масштабе формообразующая идея, которую без особой натяжки можно отождествить с *Klangfarbenmelodie*, была реализована в композиции Штокхаузена *Stimmung* (1968) для шести вокалистов (двух сопрано, меццо-сопрано, тенора, баритона и баса), снабженных микрофонами.

Звуковысотный материал 70–75минутного опуса составляет нонаккорд $B-f-b-d^1-as^1-c^2$ и обертоны входящих в него звуков. Для каждой из 51 секций («моделей») предписано конкретное распределение высот между голосами в рамках данного созвучия. Авторская «схема формы», заменяющая собственно партитуру, показана в нотном примере М-31; каждый исполнитель имеет в своем распоряжении также листки с подробными указаниями по исполнению отдельных моделей и с авторским разъяснением всевозможных деталей.

Ноты, обозначенные в «схеме формы» толстыми линиями – по одной для каждой модели, – являются основными для соответствующих моделей. Ритм и характер их воспроизведения подчиняется относительно строгим правилам, тогда как при исполнении нот, обозначенных тонкими линиями, певцы всякий раз должны подстраиваться под «протагониста», ведущего основную ноту: значок \textcircled{C} указывает на необходимость постепенной трансформации всех исполнительских параметров до достижения гармоничного единства с основным голосом данной модели, после чего можно переходить к следующей (здесь Штокхаузен апеллирует к важнейшему для всего его творчества принципу интуитивного взаимодействия между музыкантами). Знак **var.** указывает на возможность варьировать высоту внутри данной модели (конечно, оставаясь в пределах предписанного звукоряда). Исполнители поют в основном тихо, без вибрации, иногда произносятся «магические имена» (имена богов всевозможных религий – над теми моделями, где это следует делать, стоит знак **M**) и другие слова, а также тексты двух коротких сюрреалистических стихотворений Штокхаузена.

М-31

Штокхаузен – Stimmung (схема формы)

The image displays a complex musical score titled 'Stimmung' by Stockhausen, specifically a 'form scheme' (схема формы) for 51 sections. The score is arranged in two systems, each with five vocal staves: Soprano I, Soprano II, Alto, Tenor I, and Bass. The sections are numbered 1 through 51. The notation is highly detailed, featuring thick lines for primary notes and thin lines for secondary notes. Various annotations are present, including 'var.' (variations), 'M' (magical names), and circled 'C' symbols indicating transformations. The score is set in a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The overall structure is intricate, reflecting the composer's focus on timbre and pitch relationships.

Таким образом, при сохранении неизменной гармонии (с временными отклонениями отдельных звуков и обертонов) меняются тембры поющих голосов, фонизм и ритм произносимых слов. Заглавие *Stimmung* (в переводе с немецкого – «настроение», «настройка») трактуется в разных смыслах: с одной стороны по ходу каждого раздела певцы подстраиваются друг под друга, стремясь прийти к единому настроению; с другой стороны речь идет о внутренней «настройке» души. Произведение относится к тому периоду жизни и творчества Штокхаузена, когда он особенно сильно увлекался восточными философскими и космогоническими учениями, и здесь его склонность к медитации в квази-ориентальном духе достигает своего крайнего выражения. Исследователь творчества Штокхаузена (и вдобавок выдающийся композитор, глубоко погруженный в ориентальные культуры) Джонатан Харви охарактеризовал *Stimmung* как «сочетание метафизики, эротизма [...] и экстатической пассивности»³⁸. Как и другая музыка Штокхаузена тех лет, *Stimmung* полностью свободен от элементов конфликтности и драматизма.

2.3.3. Ничуть не менее показательные и художественно сильные варианты воплощения идеи *Klangfarbenmelodie* встречаем в творчестве Шельси. Самый чистый из них – «Четыре пьесы для оркестра (на одной ноте каждая)» (1959). Звуковысотный состав каждой пьесы, как следует из заглавия, ограничивается в основном одной нотой или, точнее, одним звуковысотным классом: соответственно [f], [h], [as] и [a]. Но происходящие с этой нотой события не лишены напряженности и даже драматизма – здесь Шельси принципиально отличается от Штокхаузена³⁹. Процесс преобразования абстрактной ноты в живой динамичный звук включает микрохроматические колебания (изредка также сдвиги на более широкие интервалы), частые смены инструментовки, динамики, артикуляции и регистра, ритмическое дробление, «микрополиритмические» наложения⁴⁰ различных партий, тремолирование, трели, вторжения ударных инструментов без определенной высоты звука. Параметры каждого отдельно взятого звука выписаны со всей возможной тщательностью – при том, что мелкие ускорения и замедления, равно как и колебания звуковысотности, сплошь и рядом производят впечатление алеаторических. Самое общее представление о том, как сделана эта музыка, могут дать страницы партитуры – по одной из середины каждой пьесы, – приведенные в нотных примерах М-32а-г; взятые в кружок символы 4^{o+}, 4^{o-} и g обозначают, соответственно, повышение на четверть тона, понижение на четверть тона и возвращение к исходной высоте. Легко видеть, что партии оркестрантов (всего их 26) не дублируются; обращает на себя внимание отсутствие инструментов с высокой тесситурой – обычных флейт (не говоря о пикколо) и скрипок.

³⁸ Harvey J. The Music of Stockhausen. P. 111.

³⁹ Идея музыки из одного звука высказывалась Рудольфом Штайнером, о чем Шельси, несомненно, хорошо знал (ибо до определенного момента всерьез увлекался штайнеровской антропософией), но музыка Шельси скорее всего не понравилась бы Штайнеру, поскольку она в своем роде отнюдь не бесконфликтна: Freeman R. Tanmatras: The Life and Work of Giacinto Scelsi // Tempo, 176 (March 1991), p. 10.

⁴⁰ Термин «микрополиритмия» мы вводим по аналогии с «микрополифонией» (Лигети). В отличие от обычной полифонии, в микрополифонии отдельные линии лишены собственной индивидуальности, и микрополифоническая ткань воспринимается как внутренне почти недифференцированное звуковое «пятно», внутри которого постоянно происходят мелкие движения; по Лигети, микрополифония создает «ощущение статики, бездействия, но полного тайной внутренней жизни». Точно так же в условиях микрополиритмии наложение линий с четко выписанной ритмической структурой создает ощущение интенсивной внутренней жизни, тогда как ритмическая дифференциация отдельных партий по существу остается недоступной восприятию.

М-32а

Шельси – «Четыре пьесы для оркестра (на одной ноте каждая)», № 1

The musical score is presented in two systems. The first system begins at measure 10 and includes parts for Flute in G, Clarinet in C, Bass Clarinet, Horns, Trumpets, Trombones, and Timpani. The second system begins at measure 10 and includes parts for Violins I and II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score is in 4/4 time and features dynamic markings such as ppp, mf, f, p, and mp. The music is characterized by a single-note texture and a variety of articulations and dynamics.

М-326

Шельси – «Четыре пьесы для оркестра (на одной ноте каждая)», № 2

-----♩ = 72 27

poco a poco movendo al -----

OB.

C-INGL.

CLAR.

CL. B.

FAG.

CORNI

SAX. T.

TR. 1^o

TUBA

BONG.
FRUMBO

PIATTO
T.T. P.C.
T.T. G.R.

-----♩ = 72 27

poco a poco movendo al -----

TR. 2^o

TR. 3^o

TR. 4^o

TR. 5^o

TR. 6^o

TR. 7^o

TR. 8^o

TR. 9^o

TR. 10^o

TR. 11^o

TR. 12^o

TR. 13^o

TR. 14^o

TR. 15^o

TR. 16^o

TR. 17^o

TR. 18^o

TR. 19^o

TR. 20^o

TR. 21^o

TR. 22^o

TR. 23^o

TR. 24^o

TR. 25^o

TR. 26^o

TR. 27^o

TR. 28^o

TR. 29^o

TR. 30^o

TR. 31^o

TR. 32^o

TR. 33^o

TR. 34^o

TR. 35^o

TR. 36^o

TR. 37^o

TR. 38^o

TR. 39^o

TR. 40^o

TR. 41^o

TR. 42^o

TR. 43^o

TR. 44^o

TR. 45^o

TR. 46^o

TR. 47^o

TR. 48^o

TR. 49^o

TR. 50^o

TR. 51^o

TR. 52^o

TR. 53^o

TR. 54^o

TR. 55^o

TR. 56^o

TR. 57^o

TR. 58^o

TR. 59^o

TR. 60^o

TR. 61^o

TR. 62^o

TR. 63^o

TR. 64^o

TR. 65^o

TR. 66^o

TR. 67^o

TR. 68^o

TR. 69^o

TR. 70^o

TR. 71^o

TR. 72^o

TR. 73^o

TR. 74^o

TR. 75^o

TR. 76^o

TR. 77^o

TR. 78^o

TR. 79^o

TR. 80^o

TR. 81^o

TR. 82^o

TR. 83^o

TR. 84^o

TR. 85^o

TR. 86^o

TR. 87^o

TR. 88^o

TR. 89^o

TR. 90^o

TR. 91^o

TR. 92^o

TR. 93^o

TR. 94^o

TR. 95^o

TR. 96^o

TR. 97^o

TR. 98^o

TR. 99^o

TR. 100^o

М-32в

Шельси – «Четыре пьесы для оркестра (на одной ноте каждая)», № 3

40

4
4

poco movendo al...

FL
in sol

C. INGL

CLAR

CL B

FAG

CORNI

SAX C.

TRP

sard. WA-WA

ppp

poco movendo al...

a 2 - sard.

ppp poco cresc.

pp

М-32г

Шельси – «Четыре пьесы для оркестра (на одной ноте каждая)», № 4

54

FL. in C

OB.

E. HORN

CL. 1.

CL. 2.

CL. B.

BSOON.

HORN 1.

HORN 2.

HORN 3.

HORN 4.

SAX. C.

TRUMPET 1.

TRUMPET 2.

TRUMPET 3.

TROMBONE 1.

TROMBONE 2.

TUBA.

SNARE DRUM.

BONGOS.

CYMBALS.

VIOLIN 1.

VIOLIN 2.

VIOLA 1.

VIOLA 2.

CELLO.

DOUBLE BASS.

mp

mf

pp

ff

via sord.

(HUSH)

(sempre mp)

(sempre mp)

mf con la mazzetta

pp

p

pizz.

pizz.

mf

Пьесы различаются по степени насыщенности событиями, по способу организации и взаимному расположению сжатий и расширений, кульминаций и разрядок (впрочем, все пьесы завершаются *morendo*), по общей тембровой атмосфере. Первая пьеса – своего рода интродукция – самая напористая, наименее изысканная с точки зрения колорита. Вторая разворачивается поначалу неторопливо, но со временем скорость смены событий повышается, достигая кульминации близ точки золотого сечения. В третьей пьесе, выполняющей функцию *adagio*, преобладает спокойная, несколько «ламентозная» интонация; это единственная часть, где ударные молчат, а струнные и большинство деревянных духовых вводятся только в последней трети. Заключительная пьеса – единственная, где заняты все инструменты. Она полностью соответствует архетипу большого «синтезирующего» финала, превосходя остальные части не только по объему, но и по густоте и внутренней подвижности фактуры, диапазону охваченных частот, ритмической активности ударных.

Итак, на основе *Klangfarbenmelodie* Шельси создал цикл из нескольких контрастных частей, отнюдь не лишенный симфонического размаха. Значительные партитуры последних полутора десятилетий его творческой жизни (с середины 1970-х он практически не сочинял) разворачиваются в большем диапазоне. Исходные унисоны мелодических линий, постепенно расслаиваясь, преобразуются в напряженно вибрирующие вертикальные комплексы, дальнейшее развитие которых, часто «подстегиваемое» ритмической работой ударных или внезапными вторжениями контрастного материала, может приобретать подлинно эпический размах. Так строится, в частности, начало оркестрового цикла с мистическим ираноязычным заглавием *Hurqualia* и подзаголовком «Иное царство» (1960), где разработка исходного тона (в данном случае С) уподобляется некоему космогоническому процессу, по ходу которого вначале происходят микрохроматические флуктуации, затем из квази-хаотической магмы рождается новый интервал – терция, а на следующем этапе возникает простейшая ритмически организованная мелодия из тонов мажорного трезвучия (аналогия с самым знаменитым музыкальным воплощением космогонии – вступлением к «Золоту Рейна» – напрашивается сама собой; очевидно, архетип рождения мира настраивает именно на такое формальное решение).

В основе музыки позднего Шельси лежит набор приемов, опробованный в «Четырех пьесах»: длительная концентрация на единичном звуке, варьирование его громкости, тембровых характеристик, интенсивности вибрации, добавление «шумов», четвертитоновые сдвиги – все то, что по мнению Шельси придает звуку многомерность и выявляет динамику его внутренней жизни⁴¹ (продолжая эту мысль, можно добавить: преобразует отдельно взятый звук в развивающийся организм, подобный целой мелодии). В своей посмертно изданной автобиографии Шельси отмечает, что в «Четырех пьесах» впервые в истории музыки был достигнут «синтез статического и динамического элементов, всегда присутствующих в вибрации одного-единственного звука. За прошедшие с тех пор годы этому подражали [другие композиторы], и у некоторых из них, наверно, получалось лучше, чем у меня»⁴².

2.3.4. В связи с последним замечанием вновь вспоминается Ноно, чье оркестровое произведение *No hay caminos, hay que caminar...* (приблизительный перевод с испанского – «Нет дорог, надо идти...»), написанное в 1987 году и посвященное памяти Андрея Тарковского, основано на сходной (если не сказать почти

⁴¹ Рассуждения композитора на эту тему фигурируют, в частности, в посмертно изданном сборнике его текстов: *Scelsi G. Les anges sont ailleurs... Textes et inédits recueillis et commentés par Sharon Kanach*. Arles: Actes Sud, 2006. P. 64, 150 и др.

⁴² Giacinto Scelsi. *Il Sogno 101. Mémoires présentés et commentés par Luciano Martinis et Alessandra Carlotta Pellegrini*, sous la coordination de Sharon Kanach. Arles: Actes Sud, 2009. P. 149–150.

идентичной) идее. Исполнение партитуры Ноно длится без малого 20 минут, в течение которых непрерывно звучит нота [g] со сдвигами не более чем на полтона вверх и вниз, с изменениями тембровой окраски, колебаниям динамики и интервенциями ударных (а также струнных за подставкой).

Произведение Ноно, предназначенное для семи инструментальных групп (всего 55 музыкантов), размещенных в пространстве концертного зала согласно приложенной к партитуре схеме, аналогично непомерно разросшейся единичной пьесе Шельси. Но при всем внешнем сходстве полученного звукового результата опус Ноно по своей глубинной сути – или, пользуясь подходящим к случаю философским термином, по своему этосу – кардинально отличается от опуса его старшего современника и соотечественника (с чьим творчеством Ноно, возможно, не был знаком⁴³). «Четыре пьесы» – это начало нового этапа творческой жизни их автора, тогда как в партитуре «Нет дорог, надо идти...» запечатлена пережитая Ноно на склоне лет драма творческого бессилия, духовного тупика и отсутствия ориентиров⁴⁴. Кажущаяся элементарность партитуры Шельси отражает позицию ее автора как демиурга, приступающего к созданию нового мира; ее этос – космогонический, глубоко архаический. Что касается партитуры Ноно, то ее элементарность, как представляется, имеет прямо противоположный смысл, символизируя эпоху декаданса, когда «боги прошлого мертвы, настоящее – самое темное и неверное время, а новые боги еще не родились»⁴⁵. О глубинной смысловой разнице между произведениями двух итальянских композиторов-современников разных поколений свидетельствует уже внешний облик нотных текстов. Для иллюстрации декадентски изощренного (и, возможно, до известной степени изнеженного) характера работы Ноно приведем произвольно выбранную страницу из середины его опуса (нотный пример М-33); сопоставление этой «картинки» со страницами «Четырех пьес» Шельси говорит само за себя.

⁴³ Известно, что Шельси не заботился о «продвижении» своей музыки и не принимал сколь-нибудь активного участия в культурной жизни; круг его общения ограничивался немногими духовно близкими людьми, преимущественно музыкантами, к числу которых Ноно по ряду причин не мог принадлежать в принципе. Биографические сведения о Шельси см. в: Акопян Л. Джачинто Шельси // Искусство музыки. Теория и история. № 1–2, 2011. <http://sias.ru/upload/iblock/54f/akopyan.pdf>.

⁴⁴ Эти темы затрагивались композитором в его поздних интервью и нашли отражение в его самой значительной поздней работе – опере «Прометей, трагедия слышания» (1984), музыка которой предназначена для идеализированного слушателя, готового самозабвенно вслушиваться в ее разреженную и однообразную звуковую ткань.

⁴⁵ Высказывание композитора, датированное тем же годом, что и «Нет дорог, надо идти...» (1987), цитируется по: Ноно Л. Автобиография (фрагменты интервью с Э. Рестаньо) // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. Вып. 2. М., Музыка, 1995. С. 71 (перевод Л. Кириллин).

M-33

Ноно – *No hay caminos, hay que caminar...* («Нет дорог, надо идти...»)

②

Violin I

Violin II

Viola

CRINA - LENTISSIMI CON BREVESSIME

2.3.5. Выдвижение тембра (звукового колорита, «краски») на роль важнейшего фактора, определяющего «физиономию» развертываемой по горизонтали музыкальной ткани (с параллельной нейтрализацией факторов звуковысотной изменчивости и ритмической активности), – одно из многих следствий переворота, сделавшего мелодию в более или менее привычном, можно сказать «обывательском» понимании (то есть мелодию как нечто такое, что хотя бы теоретически можно напеть или насвистать) трудно совместимой с принципами изысканной новой музыки. Необычный, запоминающийся колорит становится эффективным средством поддержания слушательского интереса на фоне более или менее «размытого» звуковысотного контура и аморфной ритмики. Микрополифония Лигети, скопления движущихся независимо друг от друга линий в некоторых алеаторических эпизодах партитур Лютославского, переплетающиеся узкоинтервальные линии у Денисова – все эти явления типологически близки друг другу, ибо в каждом из них так или иначе запечатлелась тенденция к переключению слушательского внимания со звуковысотности (интерваллики, аккордики) и ритма на тембр и фактуру, возможно также на динамический профиль и регистровое положение, то есть на параметры, относящиеся к внешней «презентации» звука (в отличие от отношений высоты и длительности, характеризующих внутреннюю, имманентную структуру музыки). Когда комплекс звуковысотных отношений по вертикали и горизонтали ограничивается главным образом внутренне слабо дифференцированными звуковыми «пятнами» (в том числе кластерами) и мелкими движениями, обычно в узком диапазоне, а ритмика оказывается «смазанной» в результате совмещения сходных по конфигурации, но не идентичных линий, характер фактуры (гетерофония, то есть нечто принципиально отличное от утвердившихся в композиторской музыке западной цивилизации гомо- и полифонии) и специфика ее тембровой реализации приобретают значимость первостепенных формо- и стилеобразующих параметров.

В нотных примерах М-34, М-35 и М-36 показаны такие гетерофонно «утопленные» линии из, соответственно, Второй симфонии Лютославского (1967), «Десяти пьес для духового квинтета» Лигети (1968) и Первой симфонии Денисова (1987) (ограничимся не слишком громоздкими образцами – у этих же авторов нетрудно найти примеры, инструментованные богаче и, соответственно, занимающие большее число строк, но вполне аналогичные приведенным отрывкам с точки зрения техники письма). При всех легко заметных стилистических различиях между этими отрывками их объединяет сочетание мелодической насыщенности ткани во всех или почти во всех ее слоях – каждая линия сама по себе обладает мелодической осмысленностью, будучи не просто цепочкой сменяющих друг друга звуков, но более или менее плотно организованным (впрочем, интервально и ритмически скорее однообразным, обобщенно-«анонимным») единством, – с не совсем плотной «пригнанностью» слоев друг к другу. Добиваясь неполной синхронизации партий, Лютославский позволяет музыкантам в ряде эпизодов играть *ad libitum*, то есть независимо от дирижера (начало секции *ad libitum*, во время которой дирижер не дает никаких знаков, отмечено направленной вниз незакрашенной стрелкой). Лигети и Денисов нотируют все партии точно, но и они приходят к сходному результату: музыка звучит, так сказать, не в фокусе, контуры гетерофонных пучков линий нарочито неотчетливы.

М-34

Лютовский – Вторая симфония, часть 2

116
ca 20"

fl.

ob.

cl.

cl.b.

fg.

trbe

cor.

trbni

tb.

vni

vle

vc.

cb.

117 ca 15"

The image shows a page of a musical score, measures 117 to 119. The woodwind section includes flutes (fl.), oboes (ob.), clarinets (cl.), bass clarinet (cl.b.), and bassoon (fg.). The string section includes violins (vni), violas (vle), violoncellos (vc), and double basses (cb.). The score is written in a common time signature. A circled measure number '117' is at the top, with a downward-pointing triangle and the text 'ca 15\"/>

M-35

Лигети – Десять пьес для духового квинтета, № 3

Lento
(♩ = 40)

stets sehr weich einsetzen
enter very softly throughout

1

Flauto contralto
in Sol

pp *dolciss., sempre cantabile*

2

Oboe d'amore:
sempre poco in rilievo

3

stets sehr weich einsetzen
enter very softly throughout

pp

Oboe d'amore

pp *dolciss., sempre cantabile*

stets sehr weich einsetzen
enter very softly throughout

Clarinetto in Sib

pp *dolciss., sempre cantabile*

stets sehr weich einsetzen
enter very softly throughout

4

con sord.

Corno in Fa

pp *dolciss., sempre cantabile*

stets sehr weich einsetzen
enter very softly throughout

5

Fagotto

pp *dolciss., sempre cantabile*

6

Fl. Sol

mp *pp* *pp* *mp* *pp* *pp* *mp* *pp*

Ob. d'amore

pp *mp* *pp* *pp* *mp* *pp* *pp*

Cl. Sib

pp *mp* *pp* *pp* *mp* *pp*

Cor. Fa

pp *pp possibile*

Fag.

mp *pp* *pp* *pp*

M-36

Денисов – Первая симфония, часть 4

2.3.5.1. Длительное поступательное развитие гетерофонных пучков мелодически «анонимных» линий чревато монотонным блужданием в кругу одних и тех же лишенных рельефности оборотов; оживить музыкальный процесс можно путем интенсивной работы с упомянутыми параметрами «презентации» звука – варьируя колорит, умножая или уменьшая численность фактурных слоев, организуя динамические контрасты, нарастания и спады и т. п. Так или иначе, «обобщенный» характер материала ограничивает возможности его интересного развития. Лютославскому удастся извлечь из этого своеобразный художественный эффект: в процитированной второй части его Второй симфонии (эта часть носит заглавие *Direct* – «прямолинейно»⁴⁶) происходит постепенная, с локаль-

⁴⁶ В противоположность первой части, озаглавленной *Hésitant* – «колеблюсь».

ми отклонениями от прямой драматургической линии, интенсификация движения, ведущая к умножению слоев гетерофонной ткани (к своего рода «полифонии гетерофоний») и обещающая кульминацию, вместо которой, однако, наступает стремительный спад – внезапное «крушение» «музыкального порядка, достигнутого длительным процессом упорядочения стихийного *ad libitum*»⁴⁷. Таким образом, невозможность достижения полноценной кульминации предстает здесь следствием запрограммированной бедности мелодического содержания – или, скорее, следствием подмены рельефных, отчетливо структурированных индивидуальных линий квази-хаотическим движением обобщенно-гетерофонных масс.

2.3.5.2. Другая возможность оживления музыкального процесса – переход на более высокий уровень структурированности путем кристаллизации и выдвигания на первый план «настоящих», полноценно оформленных мелодий из гетерофонной магмы. Так поступает, к примеру, в процитированной симфонии (и во многих других своих партитурах) Денисов. Для его мелодического письма особенно характерны интенсивно хроматизированные линии наподобие тех, из которых складывается его гетерофония (ср. нотный пример), но особым образом выделенные на ее фоне (как бы всплывающие из ее глубин, чтобы вскоре погрузиться обратно) или представленные в монодическом изложении. Денисовское «большое адажио»⁴⁸ в общем случае можно представить как длинную и большей частью сплошную полосу, сложенную из индивидуальных линий, сходных по интервалике (с почти непременно компенсацией хода на целый тон или полутон противоположно направленным ходом на полутон или целый тон) и неодинаковых по ритмическому рисунку; в среднем разделе такого адажио, движение как правило, активизируется, интервалика становится разнообразнее, фактура подвергается пуантилистическому дроблению, чтобы вернуться к исходному – медленному и извилистому – характеру развертывания в заключительном разделе. Чем гуще сплетение линий, чем экстремальнее регистр и динамика (Денисов предпочитает нижний динамический порог верхнему), тем отчетливее выражен элемент *Klangfarbenmelodie*; в иных же обстоятельствах интервальная определенность сольной линии выступает на первый план.

2.3.5.3. Тип «большого адажио» как пьесы, представляющей собой в сущности одну долгую и сплошную, медленно развертываемую линию, в которой есть что-то и от *Klangfarbenmelodie*, и от мелодии «обычного» (интервально и ритмически более или менее определенного) типа, получил широкое распространение и в творчестве других мастеров второй половины XX века. Один из них – Лигети того периода, который открылся оркестровыми «Явлениями» (1959). В самом, пожалуй, известном оркестровом опусе этого композитора, *Lontano* (1967), гетерофония (в авторской терминологии – микрополифония) время от времени одушевляется мимолетными, отдаленными (в соответствии с заглавием: *lontano* = «вдали»), но вполне отчетливыми намеками на мелодически содержательную мысль. В оркестровых «Мелодиях» того же автора (1971) граница между гетерофонией и полифонией в более обычном понимании, предполагающей относительную самостоятельность совмещаемых линий, сглаживается (по словам композитора, здесь полифония уже не до такой степени «микро», как в более ранних вещах), и в оправдание заглавия пьесы сквозь относительно раз-

⁴⁷ Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания. М.: Тантра, 1995. С. 97.

⁴⁸ Авторы монографии о Денисове применяют термин «большое адажио» к форме его Виолончельного концерта (1972): Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. М.: Композитор, 1993. С. 101. Архетипу «большого адажио» соответствуют и многие другие произведения Денисова; среди наиболее известных – «Ода» для кларнета, фортепиано и ударных (1968), «Романтическая музыка» для гобоя, арфы и струнного трио (1968), «Живопись» для оркестра (1970), ряд других инструментальных концертов.

реженную фоновую фактуру то и дело прорываются мелодически значимые фразы – иногда сжатые и ограниченные узким диапазоном, иногда же широко распетые и даже наделенные едва уловимыми тональными ассоциациями. Таково, например, показанное в нотном примере М-37 соло скрипки из середины пьесы, где ходы по тонам трезвучий и септаккордов нарочито ускользают от систематизации в терминах какой-либо определенной тональности, наглядно иллюстрируя важный для эстетики Лигети дуализм ясности и расплывчатости.

М-37

Лигети – «Мелодии»



2.3.6. Приведем и другие примеры того, как мелодически содержательная идея кристаллизуется из слабо упорядоченной «магмы», отмечая собой ключевые, семантически особо насыщенные моменты разворачивания формы.

2.3.6.1. Одночастная Пятая симфония Тертеряна (1978) основана на звуке *as*, играющем роль своего рода лейттона или, лучше сказать, первоэлемента. По ходу почти пятидесятиминутного опуса он подвергается микрохроматическим «искривлениям», контаминируется другими тонами (вплоть до преобразования в многозвучный кластер), меняет окраску и динамику. Характерная для сонористики минимизация роли дискретных звуковысотных связей способствует созданию атмосферы архаики, причем в данном случае – с отчетливым ориентальным оттенком. Наиболее значительным носителем восточного, «экзотического» начала служит включенная в оркестр кеманча (в авторской номенклатуре *samançia*) – смычковый инструмент, на котором играют с большой вибрацией вне темперированного строя (естественно, особенности ориентальной исполнительской манеры не могут быть отражены в стандартном европейском нотном письме). На протяжении большей части симфонии кеманча либо тянет и «обыгрывает» тон *as*, либо молчит, а собственно мелодическое содержание музыки ограничивается краткими повторяющимися «попевками». Лишь в середине, после очередного динамического спада и постепенного возвращения от кластерной вертикали к унисону на *as* (здесь он утверждается в функции так называемого дама – органного пункта в традиционной армянской терминологии), солирующая кеманча выходит на первый план, чтобы проинтонировать мелодию с ускользающими признаками модальности, в незакрепленном, «мобильном» звукоряде⁴⁹ – см. нотный пример М-38.

Как видно из примера, на протяжении всей мелодии единственным стабильным элементом выступает тон *as* (главная ладовая опора), тогда как движения вокруг него осуществляются не столько по определенным ступеням, сколько «мимо» них, с многочисленными *glissandi* (не отмеченные ремаркой *glissando* малосекундовые ходы, с учетом специфики игры на кеманче, должны восприниматься именно как скольжения, причем сопровождаемые интенсивной вибрацией, а не как сдвиги на темперированный полутон) и чередованиями альтернативных вариантов одной и той же ступени на небольшом расстоянии – в полном соответствии с раннефольклорной практикой «подвижно-ступенево-

⁴⁹ Термин «мобильный звукоряд» введен Э. Е. Алексеевым для характеристики одного из типов архаической певческой практики. См.: Алексеев Э. Раннефольклорное интонирование. Звуковысотный аспект. М.: Советский композитор, 1986. С. 175 и след.

М-38

Тертян – Пятая симфония

33 (ad libitum)

PPP

gliss

PP

PP

P

gliss

gliss

3

This block contains the first six systems of a musical score. Each system consists of two staves: Caman (Caman) and Violin II (Viol II). The first system is marked with a box containing the number 33 and the instruction (ad libitum). The dynamics range from *PPP* to *P*. The Caman part features various ornaments, including glissandos and triplets. The Violin II part is mostly silent, with some notes in the first system.

Caman.

Viol II

FP

Caman.

Viol II

FP

This block contains the last two systems of the musical score. Each system consists of two staves: Caman and Violin II. The dynamics are marked as *FP*. The Caman part continues with melodic lines and ornaments, while the Violin II part has some notes.

М-38а

го, высотно-нестабильного» интонирования «в незакрепленных звукорядах»⁵⁰, когда «высотные соотношения [...] тонов могут существенно изменяться при их повторении, [вместе] с тем изменения эти носят постепенный характер, позволяющий интегрировать разновысотные варианты тона в одну плавно трансформирующуюся ступень»⁵¹. Лишь во второй половине мелодии «нащупывается» интонация, которую я бы назвал квинтэссенцией армянской музыки: нисходящий мотив в пределах минорного трихорда⁵². Чтобы сохранить впечатление некоторой расплывчатости, неполной звукорядной «закрепленности» мотива, композитор нотирует его не диатонически ($h^1-ais^1-gis^1$ или $ces^1-b^1-as^1$), а с альтерацией ($h^1-b^1-as^1$). Так или иначе, слух, привычный к армянской музыке, легко угадывает здесь присутствие некоего хорошо знакомого и безусловно близкого интонационно-тембрового архетипа; линия солирующего инструмента почти вплотную приближается к его относительно менее архаичному, высотно-стабильному воплощению, которое могло бы выглядеть подобно гипотетической, сильно схематизированной конфигурации из примера М-38а.

Появление такой мелодии придает симфонии, можно сказать, мифологическое измерение: если Клод Леви-Стросс прав, и главный сюжет архаического мифотворчества так или иначе сводится к преобразованию природы в культуру (в терминах французского мыслителя – «сырого» в «приготовленное»), то концепцию симфонии, где процесс медленного, почти мучительного формирования сравнительно «культурной» мелодической линии из «сырой», почти не структурированной звуковой среды показан с такой наглядностью, следует признать глубоко мифологичной и даже космогоничной по духу. Глубинная поэтическая идея здесь близко родственна той, которая реализована в упомянутом выше эпизоде из *Hurqualia* Шельси.

⁵⁰ Там же. С. 168.

⁵¹ Там же.

⁵² В армянской музыке, как народной, так и профессиональной, эта интонация, чаще всего в слегка фигурированных вариантах (например, с промежуточным ходом от II ступени трихорда обратно к III), встречается поистине бесчисленное множество раз. Один из широко известных вариантов – тема медленной части Скрипичного концерта Хачатуряна (такты 8–10 после вступления солирующей скрипки).

2.3.6.2. Еще одним примером трактовки мелодии как элемента культуры, противопоставленного стихийно-природному хаосу, может служить финал произведения Гризе «Четыре песни, чтобы переступить порог» для сопрано и инструментального ансамбля смешанного состава (1997–98). Упомянутый в заглавии «порог» отделяет жизнь от смерти. В финале, озаглавленном «Смерть человечества» (на текст монолога о всемирном потопе из шумерского эпоса о Гильгамеше), различаются три фазы: апокалиптическая картина потопа, эпизод оцепенения и катарсис, указывающий, согласно авторскому комментарию, на новую зарю человечества, освободившегося от кошмара. Здесь, по контрасту с только что отзвучавшими образами вселенского хаоса, утверждается совокупность признаков, которая может ассоциироваться с жанром колыбельной (авторская ремарка гласит: '*calme comme une berceuse*' – «спокойно, наподобие колыбельной»), включая напевную (по сравнению с тем, что было раньше) вокальную мелодию.

В рамках этой мелодии различаются два типа движения: чередование длительно выдержанных тонов d^1 и a^1 (со спорадическими «захватами» c^1) и ариозные фразы, распетые в широком диапазоне – см. нотный пример М-39, где вокальная линия для наглядности и экономии места показана без сопровождающих инструментальных партий. Первый тип устойчив и неизменен; в соответствии с поэтической идеей произведения (трудное рождение нового мира на обломках старого) его можно трактовать как образ «первобытной», предельно простой мелодически осмысленной конфигурации с архетипическим квинтовым соотношением главной (d^1) и побочной (a^1) ладовых опор. Второй тип вырастает на этой основе, причем процесс его эволюции проходит в несколько этапов: первые мотивы (такты 8–9, затем 16 нашего примера) складываются из немногих звуков, находящихся в диатоническом отношении с обоими тонами исходной квинты, затем в диатонику начинают мало-помалу проникать микрохроматические (повышенное gis^2 в такте 17, повышенное ais^2 в такте 20) и хроматические ступени. Рост концентрации «чуждых» исходной квинте тонов сопровождается ритмическим оживлением линии, последняя в такте 33 достигает кульминационного тона b^2 и возвращается к главной опоре по тонам нисходящей гаммы, «сдвинутой» на четверть тона.

Как видим, при всей безусловной «современности» письма конфигурация мелодии соответствует центробежно-центростремительной модели, глубоко укорененной не только во всевозможных культурных традициях, но и, по-видимому, в первичных психологических установках и даже, до известной степени, в физиологии «человека поющего»⁵³. Образ архаической колыбельной дополняется опущенными в нашем примере остинатными фигурами качания в верхнем регистре инструментального ансамбля и прозрачной и эвфоничной, несмотря на микрохроматические отклонения, вертикалью (не будем забывать, что Гризе вошел в историю как лидер «спектрального» направления, для которого главным приоритетом была именно эвфония многозвучной вертикали).

⁵³ Возможно, на тему о центробежно-центростремительной модели как архетипе развертывания некоторых психологических процессов существует специальная литература, но мы в данном случае исходим из самых общих знаний, повседневного опыта и здравого смысла

M-39

Гризе – «Четыре песни, чтобы переступить порог», финал

2.3.7. Насколько можно судить по приведенным примерам (их число можно было бы многократно умножить), в музыке, условно говоря, «модернистской» ориентации отчетливо оформленная, законченная, выведенная на передний план фактуры мелодическая мысль практически непременно знаменует собой преодоление энтропии и несет исключительную семантическую нагрузку. Теоретически то же можно сказать и о «красивой», запоминающейся мелодии в музыке более традиционного рода, но новые гармонические контексты многократно повышают семантическую весомость мелодически осмысленной конфигурации, поскольку по своей природе не слишком благоприятствуют ее появлению. Неудивительно, что общим местом в новой музыке стало использование известных мелодических тем из классики или мелодических оборотов, стилизованных в духе той или иной исторической эпохи, в функции семантически особо отмеченных «островков», более или менее откровенно противопоставленных тому, что их окружает. Такие «островки» или зоны, как правило, локализируются в ключевых пунктах композиции, и их предназначение достаточно ясно: придать новое измерение и новую направленность музыкальному «нарративу».

2.3.7.1. Данный прием получил распространение не только в творчестве авторов, открыто тяготеющих к смешению стилей (Бернд Алоис Циммерман, Рочберг, Крам, Шнитке⁵⁴ и многие другие), но и в музыке относительно «моно-

⁵⁴ Перечисляя эти фамилии через запятую, автор сознает, что названные композиторы различаются по масштабу художественной индивидуальности и по степени изысканности в использовании приемов «полистилистики».

стилистического» рода. Пионерским образцом такого подхода можно считать Скрипичный концерт Берга (1935) с его тщательно подготовленной цитатой баховского хорала. В Скрипичном (1977) и Альтистовом (1986) концертах Денисова столь же ключевую драматургическую роль играют мелодии Шуберта (соответственно «Утренний привет» из «Прекрасной мельничихи» и Экспромт *As-dur* из соч. 142), возникающие неожиданно, без специальной подготовки, и в дальнейшем растворяемые в гетерофонной ткани. Другая шубертовская тема (песня «Ты мой покой») звучит в конце Третьей симфонии Нёргора (1972).

Даже такой безусловный приверженец «моностилистики» как Фелдман, в чьем зрелом творчестве собственно мелодический фактор, как правило, редуцирован до минимума (мелодически связанные линии у него редко выходят за рамки многократного повторения простого короткого мотива в узком диапазоне), завершает одну из своих самых известных партитур, «Капеллу Ротко» для альты, хора, женского голоса, ударных и челесты (1971), четырехкратным проведением простой диатонической мелодии пасторального характера, сочиненной им, по его собственным словам, в возрасте 14 лет, – нотный пример М-40.

М-40

Фелдман – «Капелла Ротко»

The image shows a musical score for the piece 'M-40' by Feldman. It consists of three systems of music, each with a Violin (Vibr.) part on a treble clef and a Viola (Via.) part on a bass clef. The first system includes a dynamic marking 'mp very, very simply'. The melody is a simple diatonic line, characteristic of a pastoral style.

Во всех названных опусах цитаты «романтизируют» музыкальный нарратив, придают ему некое высокое и идеальное измерение. Но цитаты (точные и неточные) могут нести и иную семантику – скажем, «отсылать» к неакадемическим жанрам (один из множества возможных примеров – абсолютно неожиданный джазовый наигрыш в финале Фортепианного концерта Денисова, 1974) или сатирически высмеивать некие идеалы, которые автору кажутся ложными или дискредитированными (крайний случай – «деконструкция» знаменитой мелодии Гайдна в «Танцевальной сюите с гимном Германии» Лахенмана, 1980; яркие образцы встречаются и у Кагеля). В одних случаях цитаты (стилизации)

«подаются» открыто, в иных более или менее замаскированы или даже ненавязчиво вписаны в авторскую ткань. Упомянутые здесь разнородные примеры объединяет лишь одно: искусственная «мелодизация» музыки в поворотных моментах нарратива всякий раз достигается путем внедрения в ткань материала, заведомо дистанцированного от основного «тона» произведения в психологическом, временном, пространственном отношении.

Этот, надо сказать, не самый изысканный, но эффективный (согласно модной еще совсем недавно терминологии, типично «постмодернистский») способ повысить степень «коммуникабельности» собственной музыки и придать ей дополнительную концепционную весомость привлекал и продолжает привлекать многих композиторов самых разных поколений, школ и направлений. Его популярность – логическое следствие процессов стилистической эволюции, которые привели к известному упадку культуры сочинения оригинальных, развернутых, запоминающихся мелодий. Качество «мелодичности» стало ассоциироваться с приверженностью тональному языку, фольклору, консервативной эстетике, с прикладными жанрами и легким (или, во всяком случае, облегченным) стилем. В серьезной музыке разных направлений мелодическое начало оказалось в значительной степени вытеснено «тематизацией» мелких элементов музыкальной ткани, вплоть до кратких мотивов и ритмических фигур, отдельных созвучий, интервалов. Приобретая статус темы, то есть выступая в качестве исходного импульса для выращивания развернутых структур, отдельно взятый элемент такого рода принимает на себя функцию, в более традиционной музыке выполняемую, как правило, относительно завершенными мелодиями; соответственно искусство создания мелодии теряет былую значимость, отступая перед искусством последовательного развития (или, по выражению Стравинского, «логического обсуждения») тематического материала.

2.3.7.2. Неоромантизм конца XX столетия, стремящийся вернуться к ценностям романтической эпохи, прежде всего к открытой эмоциональной выразительности, то и дело обнаруживает несостоятельность именно в аспекте мелодического письма: экспрессивная и при этом небанальная, масштабная и свободная от признаков китча мелодия, органично вписанная в ткань целостного опуса и вместе с тем способная привлечь и удержать внимание сама по себе, – как раз тот компонент музыки, который упорно не дается представителям данного направления, включая таких безусловных мастеров крупной формы и приверженцев больших, содержательных концепций, как Пендерецкий или Раутаваара. Интонационный материал их партитур (равно как и произведений многих других «неоромантиков») слишком часто ограничивается сцеплениями оборотов, звучащих обобщенно-романтически, подчеркнуто «красиво» (эпизодические нарушения «красивости» путем нагнетания драматических перипетий лишь дополнительно высвечивают примат возвышенной духовности родом из XIX века) и именно поэтому рискующих показаться вымученными и тривиальными.

Такой выдающийся и оригинальный мастер, как Сильвестров, нашел своеобразный способ эстетизации подобной хронической мелодической недостаточности новейшей музыки. Избранная им позиция художника, творящего на закате истории, в эпоху «конца музыки»⁵⁵, неизбежно предполагает элемент нерешительности и инерции в обращении с мелодическими идеями: последние неизменно красивы, в своем роде весьма выразительны, безусловно романтичны по своему стилистическому провенансу, но, как правило, даются лишь на-

⁵⁵ Ср. авторское высказывание на данную тему, приведенное в: Савенко С. Рукотворный космос Валентина Сильвестрова // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Выпуск 1. М.: Композитор, 1994. С. 79–80.

меком, без полноценного развития, и нередко почти сразу растворяются в общих формах движения. Подобная мелодика (сам композитор называет ее «слабым стилем») эстетически оправдана постольку, поскольку вызвана к жизни осознанной рефлексией по поводу невозможности воссоздать в новых условиях дух высокого искусства прошлого.

Заимствуя у Сильвестрова его выразительный термин, мы могли бы расширить сферу его применения и по сходным основаниям назвать «слабой» ту нарочито наивную – составленную из малого числа звуков, не развиваемую, ограниченную весьма сжатыми рамками – мелодику, которую на определенном этапе культивировал Кейдж (например, в «Сонатах и интерлюдиях» для подготовленного фортепиано, 1946–48), позднее Штокхаузен (в пьесах цикла «Зодиак» – «двенадцати мелодиях» для одного или двух исполнителей, 1975, или в том разделе оркестрового опуса 1974 года «Поклонения» [*Inori*], который так и называется – «Мелодия»), до известной степени и некоторые другие авторы (в частности, друживший с Кейджем Харрисон, иногда Куртаг). Простота такого мелодического письма, иногда граничащая с примитивизмом, несомненно, также имеет серьезное обоснование: в самой ее чрезмерности есть нечто вызывающее, экспериментальное и далеко не тривиальное, она интересно сочетается с другим аспектами музыкального языка и порой уравнивается их развитостью и даже изысканностью. В иных же случаях слабость неоромантической или квази-наивной мелодики представляется не столько преднамеренно культивируемым эстетическим качеством, сколько слабостью как таковой.

2.3.8. И все же опыт некоторых крупных мастеров показывает, что сложный новаторский музыкальный язык вполне совместим с интересными, выразительными мелодическими идеями, ради которых автору вовсе не приходится, пользуясь выражением Прокофьева, «залезать» в гробы умерших композиторов за вчерашним материалом⁵⁶ или идти на какие-либо иные стилистические компромиссы. Повторим сказанное выше: хотя универсальных правил конструирования «хороших» мелодий не существует, можно предположить, что привлекательность мелодии в общем случае зависит от того, насколько легко и естественно мелодическая линия воспринимается как внутренне организованное единство, а не просто как ряд сменяющих друг друга звуков и мотивов. Среди факторов, способствующих такому восприятию, – наличие достаточно внятной логики членения мелодии на соизмеримые элементы (фразы, периоды), варьированная повторяемость таких элементов, ритмическая упорядоченность сгущений и разрежений звукового материала, точно найденные пропорции между восходящими и нисходящими движениями, между широкими и узкими интервалами, наличие в структуре мелодии отчетливо выраженных «привилегированных» тонов, функционирующих как своего рода гравитационные центры, к которым устремлен мелодический процесс на тех или иных участках.

Нетрудно заметить, что данный комплекс качеств присущ целому ряду мелодических идей, процитированных на протяжении этой главы, начиная с главной темы первого *Allegro moderato* Седьмой симфонии Брукнера. Он действителен и для линий, сконструированных согласно принципам серийности, и для *Klangfarbenmelodien* в разных значениях этого слова. Но, вероятно, самый драгоценный вклад в мелодическую копилку новой музыки сделали художники, чье вдохновение не ограничивалось какими бы то ни было системами.

2.3.8.1. Капитальный образец подлинно современной кантиленной мелодии находим в Виолончельном концерте Лютославского (1970). В своем зрелом творчестве Лютославский до определенного момента, по его собственному при-

⁵⁶ Цит. по: Н.Я. Мясковский. Собрание материалов. Т. 1. М.: Музыка, 1964. С. 137–138.

знанию, не придавал особого значения мелодическому фактору⁵⁷. Свой мелодический дар он отчасти реализовал в эстрадных песнях, опубликованных под псевдонимом. Что касается серьезных партитур, созданных с применением новаторской для того времени техники ограниченной алеаторики, то в них обороты, наделенные сколько-нибудь отчетливым мелодическим профилем, чаще всего погружены в гетерофонную ткань, внутри которой любые мелодические контуры неизбежно «смазываются» из-за плотного соседства нескольких (или даже множества) оборотов ритмически и интервально сходной (хотя и не вполне одинаковой) конфигурации.

Подобное особенно характерно для алеаторических эпизодов (ср. выше, **2.3.5**, нотный пример М-34), но граница между более или менее алеаторической гетерофонией и ритмически строго организованной тканью у Лютославского обычно проницаема. В качестве еще одного подходящего примера приведем фрагмент Фуги из цикла «Прелюдии и фуга» для 13 струнных (1972). В конце пьесы появляется принципиально новая для нее мелодическая идея, отчетливо выделенная на фоне густой, оставшейся от предыдущего раздела гетерофонной массы: акцентированная нисходящая большая септима, сменяемая долгим, устремленным преимущественно вниз движением по четвертитонам – см. нотный пример М-41 (*NB*: здесь, как и в других примерах из Лютославского, любой знак альтерации относится только к той ноте, перед которой он выставлен; нота без головки означает повтор предшествующей ноты). Контраст между начальным широким скачком и последующей цепочкой ходов на предельно узкие интервалы сам по себе достаточно экспрессивен и существенно освежает атмосферу после многочисленных драматических перипетий. Далее на эту безусловно выразительную, запоминающуюся мысль откликаются другие инструменты, воспроизводя ее с небольшими вариациями, и в конечном счете она «тонет» в многослойной фактуре. Здесь мы в очередной раз сталкиваемся с ситуацией, можно сказать, парадигматической для новой музыки: свежая, яркая, экспрессивная мелодическая идея быстро сходит на нет, растворяется и исчезает, поскольку контекст, в котором она возникла, принципиально неблагоприятен для ее длительного существования и развития.

⁵⁷ Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. С. 63.

М-41

Лютославский – «Прелюдии и фуга» для 13 струнных, Фуга

The image shows a page of a musical score for a fugue by György Ligeti. The score is written for 13 string instruments, organized into four systems of staves. The first system consists of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#), followed by seven empty staves. The second system consists of three staves, with the first staff containing a treble clef and a key signature of one sharp, and the other two staves being empty. The third system consists of seven staves, with the first staff containing a treble clef and a key signature of one sharp, and the other six staves being empty. The fourth system consists of two staves, with the first staff containing a treble clef and a key signature of one sharp, and the second staff being empty. The score includes various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings. The first system has a dynamic marking of *più f* and tempo markings of *poco rit.* and *poco meno mosso, senza*. The third system has a dynamic marking of *rigore*. The score is written in a style characteristic of Ligeti's work, with complex rhythmic patterns and a focus on timbre and texture.

The image displays a musical score for a string ensemble, consisting of five systems of staves. The first system includes staves 1 through 7, with staves 1-5 containing musical notation and staves 6-7 being empty. The second system includes staves 1 and 2, which are empty. The third system includes staves 1 and 2, which are empty. The fourth system includes staves 1 through 7, with staves 1-5 containing musical notation and staves 6-7 being empty. The fifth system includes staves 1 through 3, which are empty.

Performance markings and dynamics include:

- poco rit.* (poco ritardando)
- poco meno mosso*
- più f* (più forte)
- poco meno mosso, senza rigore*
- poco dim. (al „poco f“)* (poco diminuendo, then back to poco forte)
- senza rigore*
- rigore*

Даже там, где фактура разрежается до сравнительно экономной гомофонии или до монодии, выразительный эффект ведущей (или единственной) мелодической линии очень часто обуславливается не столько особыми качествами ее интервалики и ритмики, сколько самим фактом возникновения мелодически внятной конструкции. Интервалика может ограничиваться плавным движением по секундам (как в монодии, которой открывается вторая часть вокального цикла «Вытканные слова» для тенора, струнных и ударных, 1965, нотный пример М-42), «перебором» двенадцати неповторяющихся тонов хроматического звукоряда (как в отдельных местах третьей части того же цикла) или иными несложными и предсказуемыми последованиями, ритмический рисунок – чередованием одинаковых длительностей, иногда с выписанным *rubato* (см. тот же нотный пример). Но в любом случае речь идет о высказывании подлинно мелодической природы, само появление которого повышает меру коммуникабельности музыки, меру непосредственности ее воздействия на гипотетического слушателя, в чьей реакции Лютославский, несомненно, был заинтересован⁵⁸.

М-42

Лютославский – «Вытканные слова», часть 2



В Виолончельном концерте мелодическое письмо Лютославского приобрело новый, беспрецедентный для этого композитора размах. В среднем разделе большой одночастной композиции, после тщательной подготовки, явно настраивающей на ожидание некоего «важного события»⁵⁹, виолончель вступает с богато орнаментированной темой широкого дыхания, лишь минимально поддержанной в басу. Вся поддержка сводится, в сущности, к органному пункту на ноте «ми», который по мере развертывания кантилены контаминируется четвертитоновыми отклонениями – нотный пример М-43.

Приведенный в примере отрывок между цифрами 64*d* и 67 аналогичен однотональному периоду, состоящему из трех или четырех предложений. Границы первого и второго предложений совершенно отчетливы. Первое устремлено вниз от *c* к *C* и насыщено форшлагами, которые придают большому «катабасису» несколько надрывную или жалобную интонацию; мотивы с форшлагами складываются в некое подобие нисходящей секвенции. Во втором квинтовые шаги обеспечивают более энергичное восхождение в широком диапазоне, от *C* к *c*¹, также не без признаков секвентности. Дальнейшее можно трактовать либо как два предложения, разделенные менее глубокой цезурой, либо как одно большое предложение, по объему превосходящее первое и второе, вместе взятые. Так или иначе, на этом участке медленно, поначалу с заметным трудом, нейтрализуется «анабасис» второго предложения; развитие исходной мысли (квази-секвенции) осуществляется в диапазоне свыше двух октав, с промежуточной остановкой на тоне *d* и «финалисом» на *C*. Отдельные три-, тетра- и пентахорды в составе линии диатоничны, но благодаря своевременным хроматическим сдвигам – особенно благодаря форшлагам, уводящим в «чуждые» звукоряды, – прямые аллюзии на модальность и тональность избегаются. Органный

⁵⁸ Об этом можно судить по ряду его высказываний, помещенных в той же книге (см., в частности, с. 122).

⁵⁹ *Gwizdalanka D., Meyer K. Lutosławski. Droga do mistrzostwa. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2004. S. 139.*

пункт на «ми» – при том, что развертывание линии на всех этапах однозначно устремлено к «до», – к тому же «размытый» микрохроматизмами, также способствует эффекту приближения к ладовой определенности без ее полноценного достижения.

М-43

Лютославский – Концерт для виолончели с оркестром

The image displays a page of musical notation for the Concerto for Cello and Orchestra by Bohuslav Martinů, specifically measures 64 through 66. The score is arranged in three systems. The first system (measures 64-65) features a cello solo (VC. solo) at the top, with four staves for the first and second cellos (1. cb., 2. cb.) and double basses (cb. soli div.). The cello solo part includes dynamic markings such as *f*, *ff*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, and *ff*, along with the instruction *poco f molto espressivo, dolente*. Measure 64 is marked with a triangle and contains sub-measures 64a, 64b, 64c, and 64d. The second system (measure 65) shows the cello solo and double bass parts, with a tempo marking of $\Gamma = 110$ and dynamics *pp* and *p*. The third system (measure 66) includes the cello solo, double bass, and violin double (vlo div.) parts, with dynamics *poco f*, *pp*, and *p*, and a tempo marking of $\Gamma = 110$. The notation includes various articulations, slurs, and dynamic hairpins throughout.

Эта кантилена не вызывает сколько-нибудь явных жанровых ассоциаций и при этом звучит экспрессивно и насыщенно – как настоящая живая мелодия, а не как искусственно сконструированная последовательность интервалов. Пользуясь словами, несколько стершимися от слишком частого употребления в отечественном музыкознании, можно сказать, что она обладает интонационной содержательностью – понимая под последней насыщенность оборотами, глубоко укорененными в культурной памяти и поэтому семантически отнюдь не «пустыми» для воображаемого слушателя. Хотя в кантилене нет признаков конвенциональной песенности или ариозности и она не отсылает прямо к конкретным историческим прототипам, присущий ей тип экспрессии и форма ее воплощения, несомненно, содержат в себе нечто близко знакомое и явно рассчитанное на то, чтобы задеть слушателя за живое, затронуть глубинные струны его души – тем более если солист играет с надлежащей самоотдачей. Впрочем, как и любая интонационно наполненная линия, данная кантилена способна выразительно прозвучать в самой разнообразной инструментовке⁶⁰, в разных регистрах, с разными динамическими оттенками и разной артикуляцией; для подобных линий диакритика (2.1.5) не имеет особого значения.

Далее по ходу раздела мелодия начинает вести себя как тема: из нее вычлениваются мотивы, подвергаемые разработке, трансформируемые до неузнаваемости. Лишь в конце, перед переходом к заключительному разделу, обе ее главные мысли – с восходящими квинтами и с форшлагами – напоминают о себе в относительно развернутом варианте, но без той законченности, которая отличает экспозицию кантилены. Дальнейшие драматические перипетии уже не оставляют возможности для масштабных мелодических высказываний. На фоне остального материала концерта кантилена предстает островком чистого, самодовлеющего мелодического письма в самом традиционном смысле (при всех нетрадиционных характеристиках линии как таковой): это необычное для серьезной новой музыки концертного жанра подтверждение тезиса, что мелодия сама по себе есть «минимальное музыкальное произведение» и «автономная единица искусства»⁶¹ или, выражаясь более приземленно, особо ценный «бонус» в структуре музыкального целого.

Найденный в Виолончельном концерте тип мелодии – декорированной форшлагами, содержащей диатонические последования, разделенные хроматическими сдвигами, – воспроизводится в ряде более поздних партитур ком-

⁶⁰ Любопытный факт: украинский композитор Валентин Бибик (1940–2003) процитировал ее в одной из прелюдий своего фортепианного цикла «34 прелюдии и фуги» (1973–78).

⁶¹ Арановский М. Синтаксическая структура мелодии. С. 5, 31.

позитора, включая скрипичный концерт «Цепь-2» (1985) и Концерт для фортепиано с оркестром (1988), но ни в одной из них мелодия не выступает до такой степени эмансипированной от взаимодействия с иными, помимо мелодического, формообразующими факторами.

2.3.8.2. Выдающиеся образцы бескомпромиссно современного и вместе с тем коммуникабельного, интонационно насыщенного мелодического письма, не противоречащего ни новым, «модернистским» принципам гармонии и формообразования, ни привычным, трудно формализуемым, но тем не менее достаточно прочно укорененным представлениям о «хорошей» мелодии, встречаются в музыке Такэмицу. Японский классик, подобно Лютославскому, до некоторых пор избегал мелодической открытости в серьезных партитурах (поскольку считал это популизмом); с другой стороны, в музыке для кино и эстрадных песнях он проявил себя как мастер легкой и элегантно «космополитической» мелодии.

В 1970-х манера Такэмицу стала смягчаться – при том, что в серьезной музыке концертных жанров он допускал «популистские» компромиссы разве что в порядке редкого исключения. Партитуры, вышедшие из-под пера Такэмицу за последние два десятилетия его творческой жизни (их названия часто отсылают к явлениям природы, космическим пространствам, сновидениям), особенно ярко свидетельствуют о том, что японский мастер, по следам любимого им Дебюсси, относился к тематическому развитию не столько как к напряженной целенаправленной работе, сколько как к спонтанному органическому процессу. Его произведения почти непременно содержат рельефный, пластичный, выразительно инструментованный мотив-импульс, из которого путем неторопливых преобразований мало-помалу вырастает целостный музыкальный организм. Но далеко не всегда этот мотив разрастается до масштабов относительно завершенной мелодической конструкции, способной претендовать на статус «автономной единицы искусства».

Один из случаев, когда это все же происходит, – счастливая мелодическая находка, лежащая в основе большой (продолжительностью около 13 минут) оркестровой пьесы 1977 года «Стая опускается на пятиугольный сад»⁶² – см. нотный пример М-44, где приведены только партии деревянных духовых (остальные инструменты на данном участке либо молчат, либо дублируют дерево). Линию *Hauptstimme* ведет первый гобой, местами в унисон со вторым (знак *N* над нотой указывает на нормальное звукоизвлечение, знак ^o – на флажолет). Аккомпанемент вначале представлен пентатонным созвучием $e^1-fis^1-gis^1-h^1-cis^1$, по-видимому символизирующим упомянутый в заглавии «пятиугольный сад» (*NB*: кларнеты записаны *in C*); далее оно мало-помалу расслаивается, образуя отстраненный статичный фон по отношению к ведущей линии. Последняя же отчетливо членится на четыре неравные по объему фразы, каждая из которых завершается нотой c^2 ; для наглядности мелодия без аккомпанемента процитирована в примере М-44а с добавленными «галочками», отмечающими границы фраз.

Пути, ведущие к заключительному c^2 , различаются по продолжительности и конфигурации. Первая фраза, с самым узким диапазоном и наименьшим числом нот, выполняет вводную функцию. Во второй фразе, дополнительно утверждающей примат [*c*], исходный импульс получает развитие, охватывая более крутую дугу с вершиной в точке золотого сечения. В третьей фразе центробежно-центростремительная модель, действовавшая и в первых двух, реализуется в более активном движении и сжатых рамках. Наконец, четвертая фраза, самая сжатая из всех, самая широкая по диапазону, принципиально

⁶² Этой вещью композитор, по его собственным словам, стремился передать впечатление от увиденного во сне пейзажа. См.: *Burt J. The Music of Tōru Takemitsu*. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2006. P. 169.

отличная от первых трех по конфигурации, играет роль завершающего орнаментального «росчерка». Таким образом, соло гобоя в начале «Стаи...» предстает целостным «минимальным музыкальным произведением» в четырех частях, где вторая, третья и четвертая части продолжают и развивают идею интродукции, с каждым разом все более и более интенсивно и с большим размахом. Читатель оценит стройность архитектурных пропорций внутри этого миниатюрного цикла, точность в подборе звукорядов для каждой фразы и изящество неточных «рифм»: $es^2-e^2-c^2 - h^2-es^2-c^2 - a^2-cis^2-c^2 - es^2-as^2-c^2$.

М-44

Такэмицу – «Стая опускается на пятиугольный сад»

The image shows a page of a musical score for Takemitsu's 'The Heron Descends on the Pentagonal Garden'. The score is for a full orchestra and includes parts for Flutes, Oboes, Clarinets in Bb, Bassoon, and Cymbal/Trasson. The tempo is marked 'Allegretto' with a metronome marking of quarter note = 69. The score features dynamic markings such as ppp, poco, p, mf, and ff, along with performance instructions like 'solistic' and 'espressivo'. The notation includes various rhythmic values, slurs, and articulation marks.

М-44а

Такэмицу – «Стая опускается на пятиугольный сад»

This image provides a close-up view of the Oboe (Ob.) part from the score. It shows three staves of music with various dynamic markings and articulation. The first staff starts with a forte dynamic (sf) and includes markings for pp , mf , and ff with a $sub. p$ marking. The second staff shows dynamics ranging from p to f . The third staff features a triplet of notes with dynamics mf , ff , and p , followed by another triplet with mf and ff . The notation includes slurs, accents, and dynamic hairpins.

Дальнейшая жизнь этой мелодии уже в качестве темы, одушевляющей многослойную оркестровую ткань, не может быть предметом рассмотрения в настоящей главе. Здесь хотелось бы лишь заметить, что Такэмицу, будучи одним из первых азиатских композиторов, снискавших мировую славу, оказался одновременно одним из последних (на сегодняшний день) мастеров оригинального мелодического письма в европейском смысле – иными словами, создателем развернутых, не отмеченных признаками нарочитого упрощения музыкального языка и не стилизованных под те или иные исторические прототипы высказываний, обладающих тем комплексом качеств полноценной «хорошей» мелодии, который так или иначе обсуждался на этих страницах.

Небанальные, рельефные, в достаточной мере «независимые и самодовлеющие» (2.0.1.2) мелодические идеи, конечно же, встречаются и у значительных мастеров следующего поколения, воздерживающихся от чрезмерного «постмодернистского» плюрализма и от слишком явных реверансов в сторону популярного вкуса, – таковы, в частности, Саариахо, Рим, Линдберг, Бенджамин. Но разбросанные по их партитурам содержательные, интонационно наполненные мелодические находки – это, похоже, лишь отголоски «большой» культуры мелодического письма, отошедшей в прошлое под натиском факторов, неблагоприятных для ее сохранения и процветания.

2.3.9. Итак, мелодия как особая категория композиторской музыки западной цивилизации, принципиально отличная от гармонии и тематизма, пройдя через период активных переосмыслений, вступила в фазу стагнации. «Новая» мелодия ныне – это главным образом либо более или менее абстрактное звуковое последование, экспрессивное воздействие которого в значительной степени определяется «диакритическими» моментами (инструментовкой, артикуляцией, динамическим профилем, наличием словесного текста или заявленной *a priori* программной идеи), либо стилизованное высказывание с более или менее отчетливо распознаваемым историко-культурным провенансом.

ЛИТЕРАТУРА

- Акопян Л. Джачинто Шельси // Искусство музыки. Теория и история. № 1–2, 2011. <http://sias.ru/upload/iblock/54f/akopyan.pdf>
- Алексеев Э. Раннефольклорное интонирование. Звуковысотный аспект. М.: Советский композитор, 1986.
- Арановский М. Синтаксическая структура мелодии. М.: Музыка, 1991.
- Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания. М.: Тантра, 1995.
- Бибихин В. Мир. СПб.: Наука, 2007.
- Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания // Бергсон А. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 1, М., Московский клуб, 1992.
- Бергсон А. Смех. М.: Искусство, 1992.
- Власова Н. Творчество Арнольда Шёнберга. М.: URSS, 2007.
- Денисов Э. О некоторых типах мелодизма в современной музыке // Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Советский композитор, 1986.
- Друскин М. О Стравинском и его «Диалогах» // Стравинский И. Диалоги. Л.: Музыка, 1971.
- Ноно Л. Автобиография (фрагменты интервью с Э. Рестаньо) // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. Вып. 2. М., Музыка, 1995.
- Н. Я. Мясковский. Собрание материалов. Т. 1. М.: Музыка, 1964.
- Савенко С. Рукотворный космос Валентина Сильвестрова // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Выпуск 1. М.: Композитор, 1994.
- Стравинский И. Диалоги. Л.: Музыка, 1971.
- Стравинский И. Музыкальная поэтика // Стравинский И. Хроника. Поэтика. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2012.
- Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. М.: Композитор, 1993.
- Шёнберг А. Брамс прогрессивный (1927) // Арнольд Шёнберг. Стилль и мысль. Статьи и материалы / Составление, переводы, комментарии Н. Власовой и О. Лосевой. М.: Композитор, 2006.
- Шенкер Г. Новые музыкальные теории и фантазии III. Свободное письмо. Том 1: Текст. Перевод Б. Т. Плотникова. Красноярск: Красноярская академия музыки и театра, 2003.
- Boulez P. Penser la musique aujourd'hui. Genève, Paris: Denoël/Gonthier, 1963.
- Boulez P. Recherches maintenant // Boulez P. Relevés d'apprenti. Paris: Seuil, 1966.
- Boulez P. Orientations. London: Faber & Faber, 1986.
- Brelet G. L'esthétique du discontinu dans la musique nouvelle // Revue d'esthétique. Musiques nouvelles. Paris, Klincksieck, 1968.
- Burt J. The Music of Tōru Takemitsu. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2006.
- Freeman R. Tanmatras: The Life and Work of Giacinto Scelsi // Tempo, 176 (March 1991).
- Giacinto Scelsi. Il Sogno 101. Mémoires présentés et commentés par Luciano Martinis et Alessandra Carlotta Pellegrini, sous la coordination de Sharon Kanach. Arles: Actes Sud, 2009.
- Griffiths P., La Mer en Feu: Jean Barraqué. Paris: Hermann, 2008.
- Gwizdalanka D., Meyer K. Lutosławski. Droga do mistrzostwa. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, 2004.
- Harvey J. The Music of Stockhausen. An Introduction. London: Faber & Faber, 1975.
- Scelsi G. Les anges sont ailleurs... Textes et inédits recueillis et commentés par Sharon Kanach. Arles: Actes Sud, 2006.
- Schäffer B. Klasycy dodekafonii, 2. Część analityczna. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1964.
- Schönberg A. Harmonielehre. Wien: Universal Edition, 1922.
- Schoenberg A. Fundamentals of Musical Composition / Ed. by G. Strang with the collaboration of L. Stein. London and Boston: Faber & Faber, 1967.
- The Cambridge History of Western Music Theory. Ed. by Thomas Christensen. Cambridge etc.: Cambridge University Press, 2002.