Василиса Бойкова

ЗИГФРИД ПАЛЬМ И ЕГО ВКЛАД В РАЗВИТИЕ «РАСШИРЕННЫХ» ВИОЛОНЧЕЛЬНЫХ ТЕХНИК.

СБОРНИК «PRO MUSICA NOVA: STUDIEN ZUM SPIELEN NEUER MUSIK FÜR VIOLONCELLO»

Сборник «Этюды для виолончели к исполнению Новой музыки» (*Studien zum Spielen Neuer Musik für Violoncello*), составленный и аннотированный Зигфридом Пальмом в семидесятые годы прошлого века, представляет собой бесценный материал, своего рода синопсис взаимодействия выдающегося виолончелиста с композиторами-современниками в деле становления так называемых «расширенных техник» виолончельной игры, возникших в условиях послевоенного авангарда. Цель создания «Этюдов» — сформировать методическую базу для освоения репертуара Новой музыки.

Идея сборника принадлежала издателю Рудольфу Люку; изначально предполагалось, что методический материал подберет сам Пальм, но затем решено было обратиться к признанным мастерам авангарда с просьбой написать пьесы специально для этого издания. Композиторы, в свою очередь, по свидетельству Пальма, отнеслись к предложению с большим воодушевлением.

Однако прошло восемь или девять лет, прежде чем сборник увидел свет. Работа затянулась из-за юридических препятствий: эксклюзивные права на произведения композиторов-участников принадлежали издательствам, и те не спешили ими делиться. Впервые сборник вышел в 1977 году.

При составлении хрестоматии авторам была предоставлена полная свобода, однако каждый из них должен был включить в свой материал всё то, без чего,

Бойкова Василиса Петровна — аспирантка Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

по мнению данного музыканта, немыслима современная виолончель. Таким образом, в «Этюдах» отразились воззрения на этот инструмент, принадлежащие целому ряду композиторов; разнообразие техник возникло естественным образом, как отражение практики ведущих музыкантов середины XX века. В воспоминаниях Зигфрида Пальма есть забавные, почти анекдотические детали, касающиеся создания «Этюдов»: кто-то предоставил материал охотно и быстро, К. Пендерецкий, как всегда, «ленился»[1].

Получившийся в результате инструктивный сборник имеет несомненное художественное значение и при этом по сей день продолжает оставаться базой для овладения современными «расширенными техниками».

Начиная с 1985 года сборник Пальма вошел в серию *Pro Musica Nova*[2], представляющую современные исполнительские техники для разных инструментов: флейты, фортепиано, гобоя, кларнета, скрипки, альта, гитары, — и в настоящее время широко известен как один из выпусков этой серии[3]. В его составе двенадцать блестящих пьес авангардного репертуара для виолончели соло, авторами которых стали крупнейшие представители Новой музыки: Гюнтер Беккер, Ханс Ульрих Энгельман, Маурисио Кагель, Милко Келеман, Конрад Лехнер, Никос Мамангакис, Исан Юн, Бернд Алоис Циммерман, Кшиштоф Пендерецкий, Жак Вильдбергер, Михаэль Гилен, Вольфганг Фортнер.

Этюды расположены вне зависимости от степени их сложности, по фамилиям авторов в алфавитном порядке. В сборник вошли две самостоятельные концертные пьесы, созданные ранее. Одна из них — прославившаяся сложностью исполнения композиция М. Кагеля *SiegfriedP* (заключительный, шестой номер из серии *Programm* 1971/72); в основе пьесы лежит звуковой ряд, в котором зашифровано имя виолончелиста. Вторая — *mini-music to Siegfried Palm* op. 38 Х. У. Энгельмана. Остальные десять пьес написаны специально для этого издания; отметим, что Г. Беккер, В. Фортнер, М. Гилен, М. Келеман и Исан Юн создавали этюды как «проекции» своих более крупных произведений — разучивание этюда мыслилось ими как подготовительный этап к исполнению самого́ опуса.

* * *

Несмотря на инструктивное название, все «штудии» представляют собой яркие концертные миниатюры, в которых лучшие представители музыкального авангарда демонстрируют особенности своего письма, сообразуя их с возможностями, предоставляемыми виолончелью. В комментариях к каждой пьесе Пальм рассматривает имеющиеся в ней трудности и способы их преодоления, а также дает другие ценные рекомендации по исполнению.

---

[1] «Единственный, кто вообще ничего делать не хотел, был Пендерецкий, как обычно. Он вообще ничего не написал. Только когда он приехал в Стокгольм с каденцией для первого виолончельного концерта, он сказал: ты можешь это взять в качестве этюда. Я подумал: действительно подойдет, почему нет?» [6, *71*].

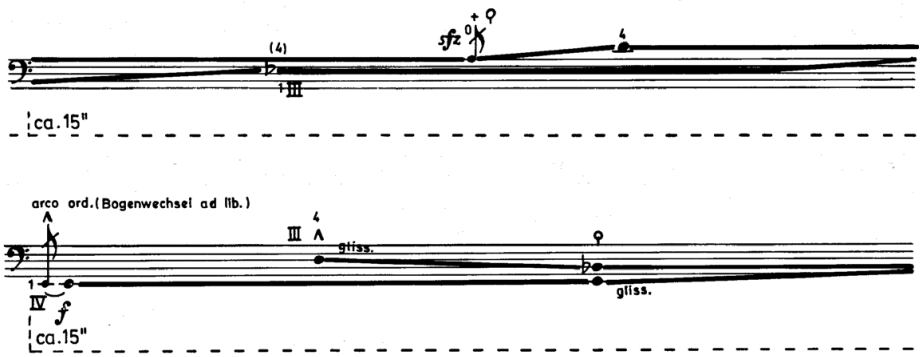
[2] Pro musica nova: Studien zum Spielen neuer Musik für Violoncello / Vorwort, Zeichenerklärungen und Kommentare von S. Palm. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1985. 59, 4 (Anh.) S.

[3] Авторами выпусков для прочих инструментов также являлись знаменитые исполнители современной музыки (например, для гобоя — Хайнц Холлигер).

Приведем краткий обзор включенных в хрестоматию сочинений[4], опираясь на комментарии Пальма.

Этюд к *Aphierosis*[5] Гюнтера Беккера представляет различные виды глиссандо в прямом движении и противодвижении — небольшие глиссандирующие колебания, исполняемые при помощи вибрационного смещения пальца относительно ноты, прием предельно интенсивного вибрато и т. д. Знаковая фиксация пьесы — образец сочетания графической записи с традиционной нотацией:

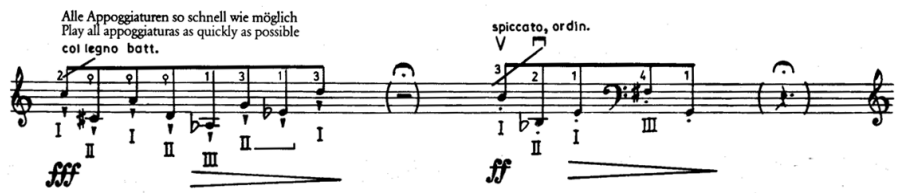
1



Этюд содержит стандартный набор трудностей для данной стилистики, и притом, в методически ясном и последовательном изложении:

— апподжиатура, максимально быстрое исполнение последовательности, приближенное к форшлагу (см. пример 2); во вступлении к пьесе она исполняется приемом *col legno battuto* (легкий бросок древком смычка о струну; по сути, это прыгающий штрих — *riccochet*, при котором различимая звуковысотность сопровождается «клацающим» деревянным призвуком); подобные фрагменты будут не раз встречаться и далее;

2



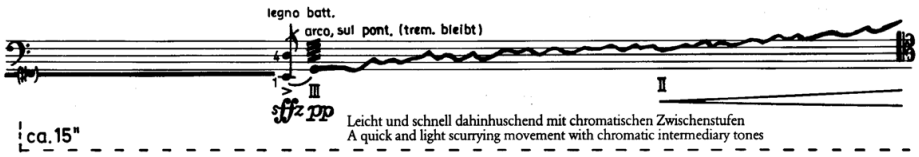
[4] Сначала будут рассмотрены этюды, созданные как инструктивный материал к известным произведениям, затем — самостоятельные миниатюры, написанные специально для сборника, и в заключение — каденция Пендерецкого, концертные пьесы Кагеля и Циммермана.

[5] *Aphierosis* — пьеса для виолончели и фортепиано (1968) немецкого композитора Гюнтера Беккера, премьера состоялась в 1968 году в Афинах в исполнении Зигфрида Пальма (виолончель) и Алоиса Контарского (фортепиано).

— тембровые переходы *ordinario — sul tasto — sul ponticello* (перемещения из «нормальной» игровой точки в области «нетрадиционного» звукоизвлечения — к подгрифку / подставке, что связано с изменением обертонового состава звука: в нем сохраняются по преимуществу низкие или, соответственно, высокие гармоники), которые совершаются размеренно и протяженно, подобно разнонаправленным *glissando;*

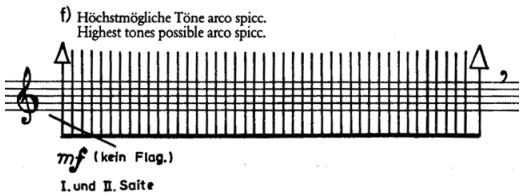
– в примере 3 представлены фрагменты графической записи хроматически смещающегося тремолирующего тона; изменения звуковысотности отображаются кривой:

3



Среди технических трудностей в композиции Беккера присутствует также прием игры между подставкой и подгрифком (высотно нефиксированный тон с неизбежной характеристикой *distortion* – «искажения»), используются разнообразные флажолеты (искусственные терцовые, квартовые; натуральные), предельно высокие ноты (исполняются на указанной струне, палец левой руки в области за грифной накладкой, смычок ближе к подставке):

4

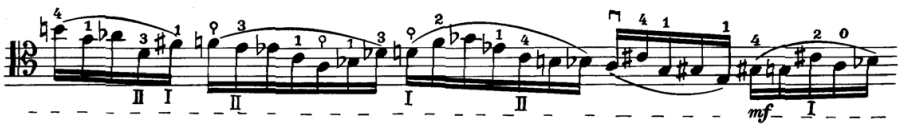


В комментарии к фрагменту, приведенному нами в примере 4, Пальм указывает, что две струны следует прижимать на различных высотах, что также отмечено в тексте (не следует оставаться на одной высоте на протяжении всей группы). В остальном замечания Пальма касаются технологии исполнения специально отмеченных эпизодов (см.: [5, *1*]).

Этюд для *Zyklus*[6] Вольфганга Фортнера позволяет тщательно проработать сочетание разных видов флажолетов и обычных прижатых нот, которое, согласно ремарке Пальма, обязательно должно звучать ровно и единообразно. Сложность представляет также виртуозный эпизод, который следует исполнять настолько быстро, насколько это возможно, — и притом гладко и пластично, несмотря на частую смену струн:

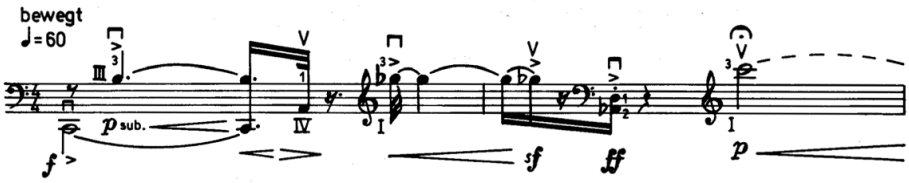
[6] *Zyklus* — произведение для виолончели и камерного оркестра без струнных, написанное немецким композитором Вольфгангом Фортнером (1964/1969); премьера состоялась в 1970 году в Граце в исполнении ансамбля «Контрапункт» (*Kontrapunkte*), солист — З. Пальм.

5



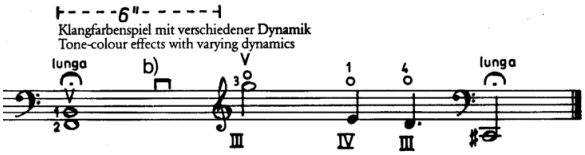
В этюде к *die glocken sind auf falscher spur*[7] Михаэля Гилена основной трудностью, по словам Пальма, является точность интонации в самых высоких позициях в сочетании с широкими скачками:

6



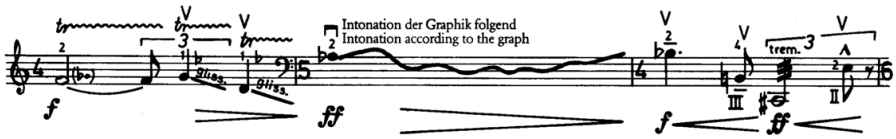
Также обращает на себя внимание эпизод, отмеченный быстрыми сменами окраски звука (*sul tasto – sul ponticello; ordinario – legno tratto*) в сочетании с изменением динамики в заключительном эпизоде. В записи присутствует элемент тембровой и динамической алеаторики; таким образом, художественное решение здесь отдается на откуп исполнителю:

7



В трудностях к *Changeant*[8] Милко Келемана прежде всего отмечаются различные глиссандирующие колебания тона в сочетании с трелями (начиная от колебаний в пределах четверти тона и шире); в примере показан фрагмент вступления:

8

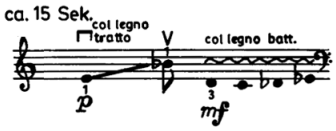


[7] Пьеса немецкого композитора и дирижера Михаэля Гилена для шести музыкантов на стихи Ханса Арпа; исполнена в 1970 году на SR[Saarländischer Rundfunk]-фестивале «Музыка в XX веке» при участи З. Пальма, А. Контарского, М. Гилена и др.

[8] *Changeant* – произведение для виолончели с оркестром хорватского композитора Милко Келемана, впервые исполнено в 1968 году симфоническим оркестром западногерманского радиовещания под управлением Кристофа Донаньи, солист – З. Пальм.

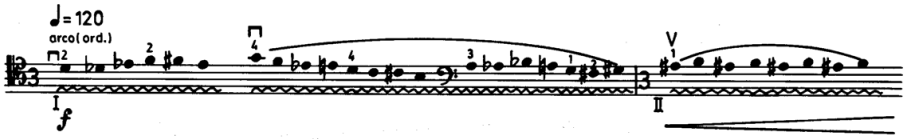
Особого внимания в этих упражнениях требуют также изменения тембровой окраски звука: *col legno tratto* — проведение древком смычка по струне, при этом звук очень тихий, но тон прижатой струны различим; *col legno battuto* — легкий бросок древка смычка на струну (в зависимости от задачи этого эффекта варьируется степень подскока). Для эпизодов, записанных в традиционной нотации, характерна быстрая смена приемов игры, тембров, штрихов, динамики и др. параметров в различных сочетаниях:

9

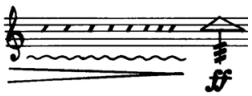


Протяженные фрагменты графической нотации предполагают более импровизационный подход (в противоположность точному исполнению многочисленных ремарок во фрагментах, выписанных нотами). Поскольку в этой композиции встречается авторская графическая нотация, ее символы нуждаются в расшифровке. Ниже приведены способы обозначения максимально быстрого исполнения (пример 10) и специфического приема тремоло: древко на подставке, волос за подставкой (пример 11).

10

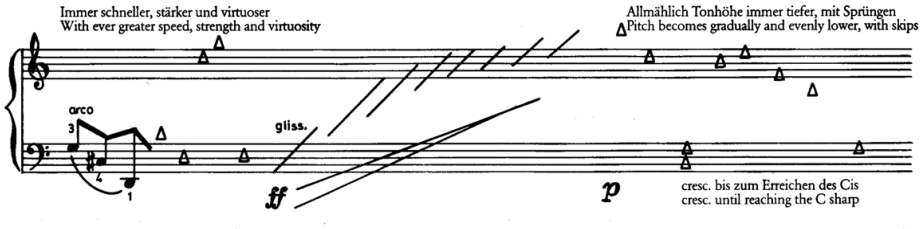


11



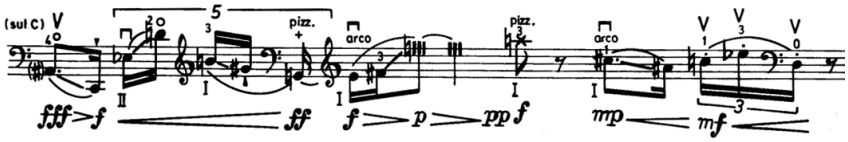
Свободное построение, на протяжении которого графически указаны лишь приблизительные высоты звуков, изливается непрерывным «крещендирующим» потоком к кульминации на *cis* (в примере показано начало построения):

12



Этюд к *Glisses*[9] Исана Юна Пальм комментирует следующим образом: «Как и в большинстве своих композиций, Исан Юн в этой пьесе использует разнообразные элементы традиционной корейской музыки. Особенно важное значение придается глиссандо, которое требует здесь точного исполнения: глиссандирование (вне зависимости от приема игры — *arco* или *pizzicato*) начинается сразу же с момента взятия исходной ноты, но не должно непосредственно вводить конечную» [5, *2*]:

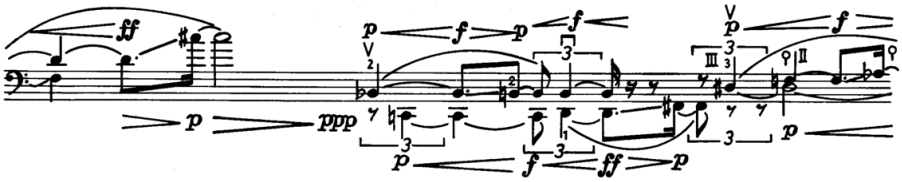
13



В примере 13 видно, что глиссандо не должно сливаться с последующей нотой. Этому способствует артикуляция: целевая нота обособлена от глиссандо острым штрихом и, таким образом, «произносится» отдельно.

Исключительную сложность для исполнителя в этой пьесе представляет также двухголосие — по причине различия динамических указаний в каждом из голосов при одновременном и плавном их ведéнии смычком (тем самым изменение динамики в разных мелодических линиях происходит несинхронно). Эта весьма нестандартная задача требует дифференциации и гибкого изменения давления смычка на каждую из струн в отдельности:

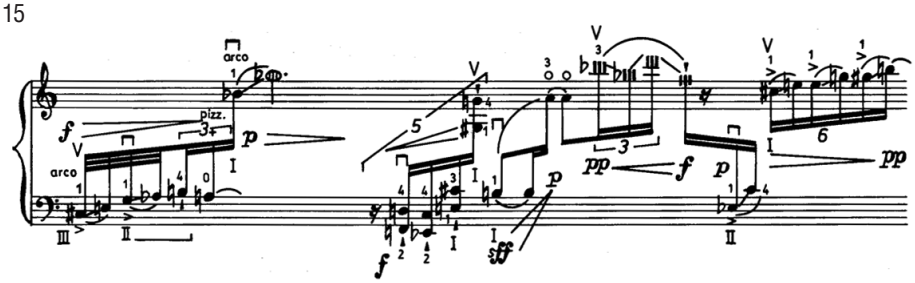
14



В заключение Пальм воодушевляет исполнителя: разучив эту непростую вещь, тот пополнит репертуар «необычным музыкальным опусом, который неизменно вызывает восторг у публики» [5, *4*].

В пьесе используются также звуки приблизительной высотности:

15



[9] *Glisses* — четыре пьесы для виолончели соло корейского композитора Исана Юна; в специфике использования приемов *glissando*, *pizzicato* и так называемых «множественных мелодических линий» (*multiple melodиíc lines*) ясно отражается стилистическая концепция слияния западного и восточного. Запись в исполнении З. Пальма — Deutsche Grammophon 2530 562 (LP 1975).

Их графическое отображение у Исана Юна авторское, не вполне традиционное (эти символы более характерны для *distortion*).

16

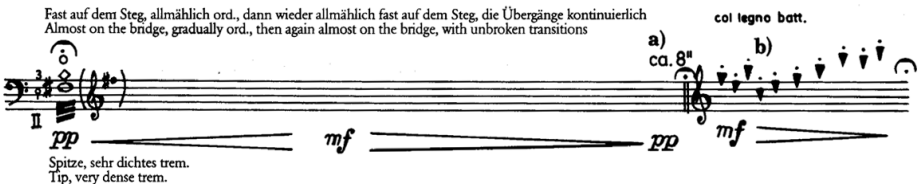
Авторским является и применение значка неприжатого пальца (как при взятии флажолета) — обычно его используют при нотации того же приема *distortion*:

17

Жаку Вильдбергеру принадлежит в этом сборнике миниатюрная шестиминутная пьеса *Study* (1971). Как отмечает Пальм, в ней серьезно прорабатывается несколько важных технологических проблем, среди которых наиболее сложны быстрые смены тембровой окраски. В композиции чередуются строго ритмизованные фрагменты с метрономически обозначенным темпом и свободные построения, лимитированные по времени (что указано в конце каждой фразы).

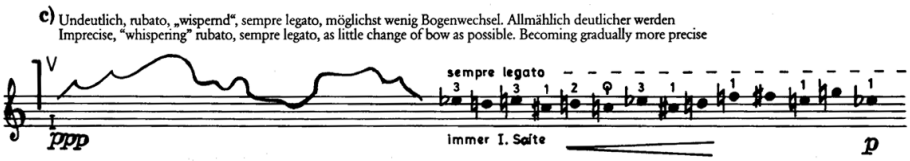
Произведение начинается с жестко звучащего флажолетного тремоло, исполняемого почти острием смычка; следующий фрагмент играется *col legno batutto*[10] и записан в графической нотации (приблизительно выписанная высотность).

18



Интерес представляет графически нотированный фрагмент в очень тихой динамике («полушепотом»). Как подчеркивает в комментарии Пальм (см.: [5, *4*]), мелодическая линия здесь не должна глиссандировать; необходимо добиться, чтобы последование тонов, направляемое высотной кривой, звучало почти хроматически и игралось с максимально возможной скоростью, постепенно приобретая всё большую отчетливость и переходя в выписанные ноты:

19



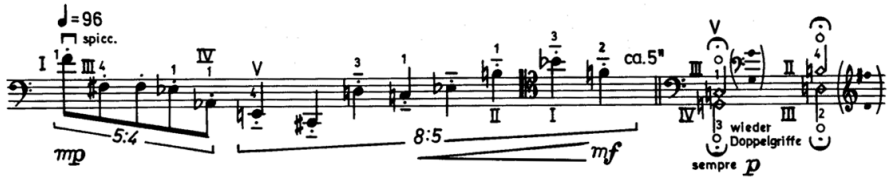
Достигая кульминации в свободном ритмическом движении по выписанной нотной линии, звучание затем опять уходит на *diminuendo* в область хроматического «полушепота», мелодически следующего за кривой:

[10] Бросок древка смычка о струну.

20

В дальнейшем развитии происходит очень плавный (в том числе, благодаря агогике) переход от начального аметричного изложения к *rubato* с фиксированной звуковысотностью и выписанными ритмическими отношениями тонов (большой центральный раздел):

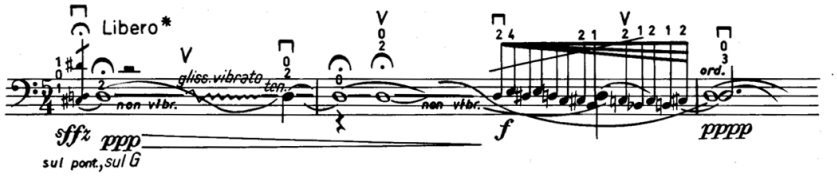
21



Как отмечает Пальм, этот швейцарский композитор «в совершенстве знает наш инструмент и разумно использует его разнообразные возможности по созданию волнующего, полного контрастов и ярко-красочного звучания» [5, *4*].

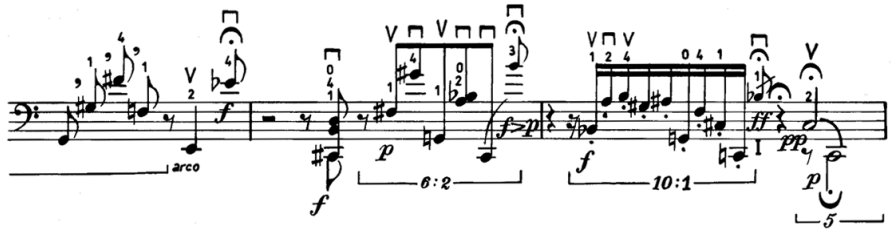
Askis (1969) греческого композитора Никоса Мамангакиса потребует от исполнителя особой внимательности ко всевозможным ремаркам, которые выписаны повсеместно и быстро меняются:

22



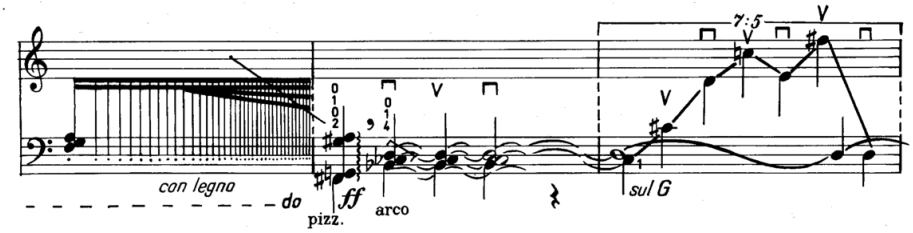
Пальм рекомендует разучивать это сочинение со всей тщательностью, в том числе, проигрывая его на фортепиано. От музыканта требуется строго соблюдать не только штрихи, но и указания автора относительно струн, на которых играется тот или иной фрагмент, а также выписанные ритмические соотношения (при том, что темп избирается свободно). Также Пальм обращает внимание исполнителя на необходимость четкого перехода от тонов устойчивой высоты ко всевозможным *glissando* и *vibrato*, и обратно. О степени детализированности письма Мамангакиса можно судить, например, по данному фрагменту:

23



С известной долей условности в пьесе можно выделить три раздела, которые отличаются друг от друга ритмической организацией, характером звучания и кругом технических проблем, возникающих перед исполнителем. Небольшое вступление приводит к разделу с фиксированным ритмом, разрабатывающему возможности тесситурного охвата инструмента (двойные ноты, интервальное сочетание струн, скачки). Затем следует ритмически более свободная середина, разнообразная по тембровым краскам:

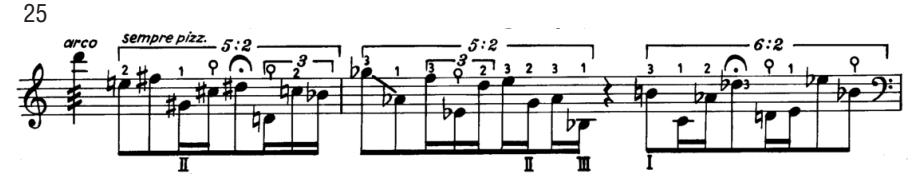
24



Здесь используются множественные тембровые смены: *sul tasto, sul ponticello, col legno,* аккордовая техника, разные виды глиссандо (обыгрывание широких скачков, полутонов, одной ноты — в пределах вибрационного смещения пальца).

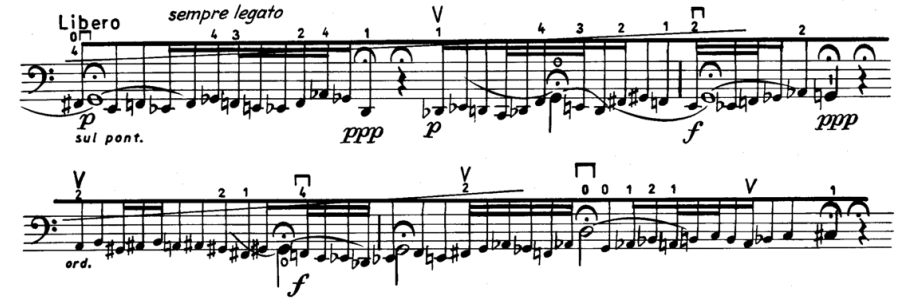
Начало заключительного раздела отмечено строгими ритмическими пропорциями и единым штрихом (*pizzicato*),

25



на смену которому далее вновь приходит игра тембров и красок. Завершается пьеса многократным чередованием *arco*: *ordinario* — *sul ponticello*, которое осуществляется в процессе хроматического движения мелодии:

26

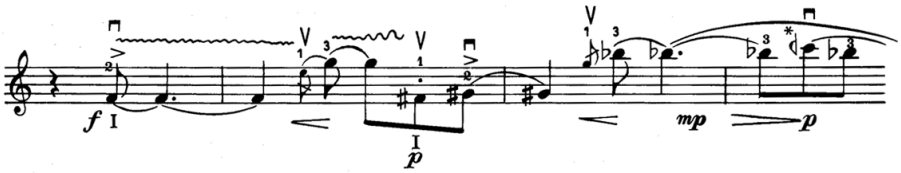


«Овладев этой непростой пьесой, можно со всей справедливостью заявлять о наличии в репертуаре очень виртуозного авангардного сочинения для виолончели соло», — подчеркивает Пальм. И действительно, продуманная и разнообразная трактовка виолончели Мамангакисом позволила ему создать увлекательную и ясно выстроенную композицию, в которой тембровые и штриховые средства являются основным фактором как формообразования, так и выразительности.

Композиция Конрада Лехнера *Drei kleine Stücke* (1971), написанная специально для сборника Пальма, использует широчайший тесситурный охват (струна *до* перестроена на *си*), часто единовременно. Техническая сложность этюда состоит во владении интонацией при игре в высоких позициях на всех струнах, а не только на струне *ля*, в совершенствовании точности при свободных вступлениях и широких интервальных скачках.

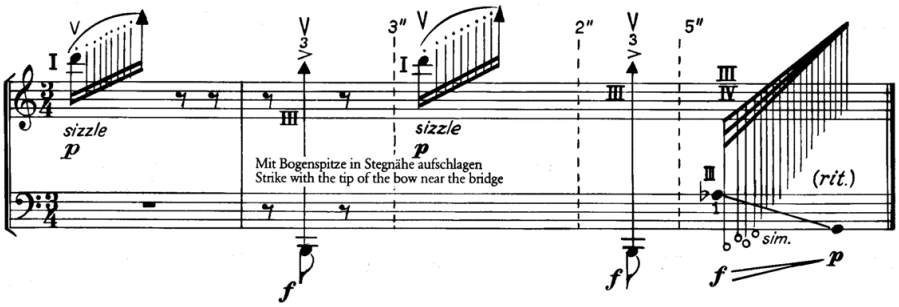
В *первой пьесе* можно встретить тембровые смены (*sul ponticello*, *flautando*, *col legno battuto*), четвертитоны. Полезный комментарий дает Пальм к четвертитоновому фрагменту (quasi-кантиленный эпизод): «исполнять посредством вращения предплечья, крепко удерживая пальцы [левой руки] в позиции».

27



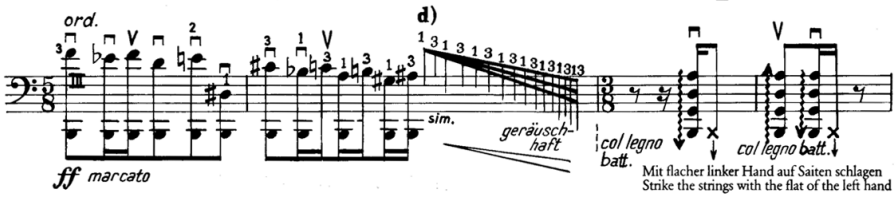
Во *второй пьесе* разрабатываются звуковые и тембровые возможности инструмента. Начинается она эпизодом восходящего глиссандирования на первой струне от d^3 за подставку (высокий свистящий звук, с примесью шума). Тем же *glissando*, чередующимся с хлесткими прыгающими ударами острием смычка у подставки, пьеса заканчивается:

28



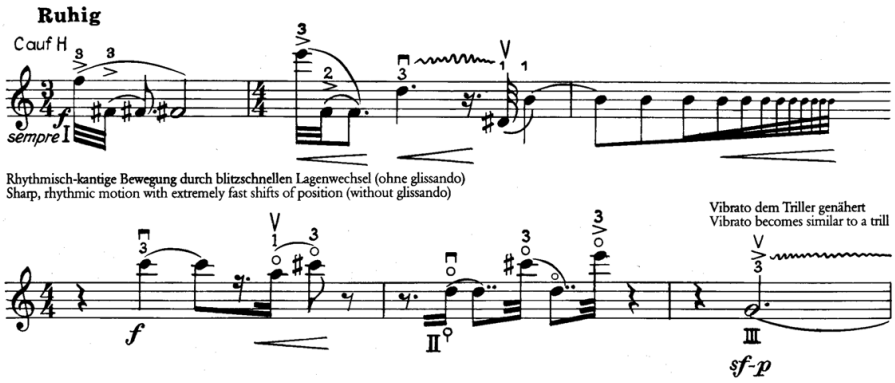
В середине помещен эпизод с двойными нотами и аккордами. В приведенном фрагменте важно, продолжая начатую интервальную последовательность, двигаться по одним и тем же струнам:

29



Начало *третьей пьесы* должно звучать ритмически остро и при этом исполняться *legato*. Важно следить за тем, чтобы интервальные скачки были быстрыми и четкими, без *glissando*.

30



Над нотой *d* второго такта — значок, обозначающий колебание тона: здесь — небольшое, почти в рамках вибрационного (широкая вибрация с незначительными смещениями относительно тона).

Среди интересных приемов, встречающихся у Лехнера, профессионального виолончелиста, отметим также флажолетное *pizzicato*: палец левой руки следует отпускать сразу после взятия ноты, чтобы дать раскрыться всем составляющим тона; положение правой руки — нижняя треть грифа.

Сам воспитанный на изнуряющих технических упражнениях, Пальм отдает должное этюдам Лехнера, отмечая, что с освоением этих миниатюрных пьес, привлекающих слушателя контрастами динамики и раскрытием новых звуковых возможностей виолончели, исполнитель сделает важный шаг к технически безупречной игре.

В плане графической авторской записи самый интересный пример в сборнике — это *mini-musik für Siegfried Palm* (ор. 38) Ханса Ульриха Энгельмана[11]. К этому упражнению прилагается следующий список обозначений:

31

Регистры

I	Крайне высокий
II	Высокий
III	Средний
IV	Низкий
V	Крайне низкий

Обозначения звуков и артикуляции

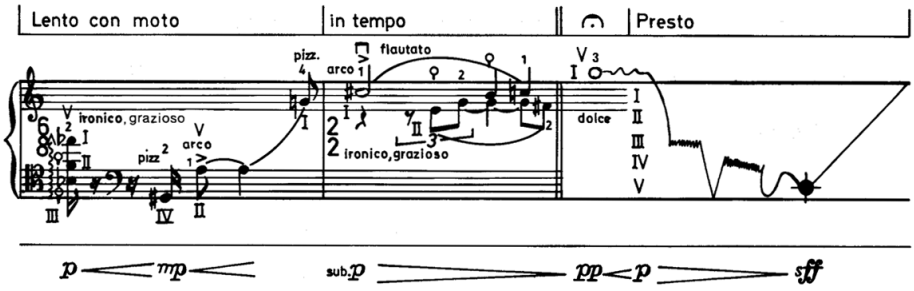
Длящийся звук	vibrato
Медленное колебание высоты	tremolo
Быстрое колебание высоты	staccato
Непрерывно меняющаяся высота	col legno
Короткая нота	battuto
Очень короткая нота	pizzicato
Четвертитоны	arpeggio
	glissando

Отдельно (левая колонка примера 31) выписываются обозначения, указывающие на пять (чтобы избежать ассоциации с четырьмя струнами) тесситурных уровней: от «крайне высокого» до «крайне низкого». Обозначения тоновой артикуляции очень своеобразны; они хорошо вписываются в яркое графическое оформление пьесы в целом. Возможно, это разнообразие вызвано также желанием увести от привычных ассоциаций, пробудить фантазию исполнителя и настроить его на контекст и характер пьесы (*ironico*).

«Вся прелесть данного этюда — в противопоставлении фрагментов традиционной и графической нотации. “Традиционные” фрагменты должны исполняться с предельной точностью, а в графических следует включить всю фантазию и изобретательность исполнителя, — тогда и проявится характерная ирония, присущая сочинению», — таковы рекомендации Пальма к этой блестящей остроумной миниатюре [5, *2*].

Следующий пример иллюстрирует переход от нотной записи к графической. Указание *ironico* – постоянное для разделов, записанных в традиционной нотации:

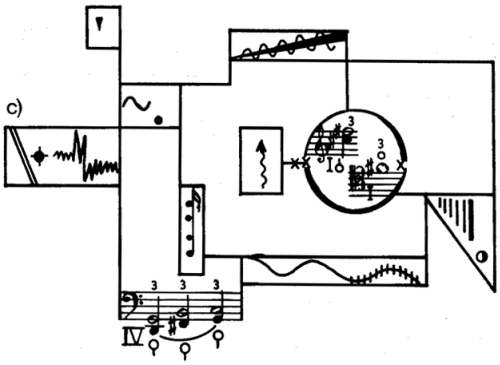
32



[11] Премьера этого сочинения в исполнении З. Пальма состоялась в 1970 году во Франкфурте.

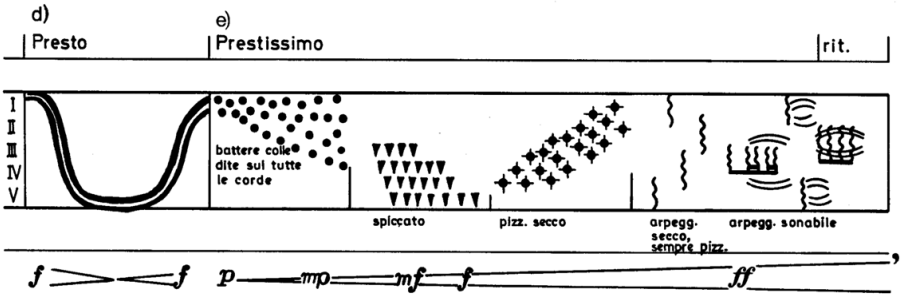
Во фрагменте C (согласно авторской ремарке, продолжительность его звучания — примерно 1 минута) выписаны лишь пять звуков определенной высоты и длительности; всё остальное в построении этого эпизода определяется самим исполнителем: игру можно начать с любой секции графической схемы и продолжать следовать ей, двигаясь по часовой или против часовой стрелки.

33



Когда слева римскими цифрами выписывается высота звука, это становится дополнительным ориентиром, но в целом графическая запись направлена на то, чтобы дать импульс воображению исполнителя и оставить за ним окончательный выбор: когда использовать все четыре струны, а когда ограничиться возможностями одной, выстраивая пять тесситурных уровней только за счет ее ресурсов:

34



«Очень удачная концертная пьеса, часто играемая виолончелистами. Требует абсолютного чистого и точного исполнения фрагментов, записанных в традиционной нотации, и, напротив, богатой фантазии и безграничной изобретательности в графических частях», — так характеризует композицию Пальм [5, *2*].

SIEGFRIEDP' Маурисио Кагеля (1971) — произведение не только самое сложное во всей хрестоматии, но и самое разнообразное: «в нем получила отражение практически каждая проблема, с которой можно столкнуться при исполнении

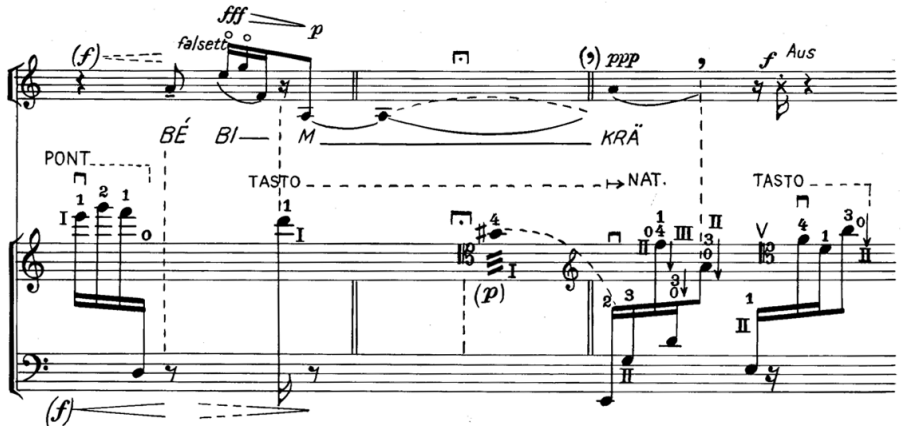
современной музыки», — отмечает Пальм. Американский композитор Энтони Коулман называет пьесу Кагеля «новым инструментальным театром» [4].

Произведение построено преимущественно на звуковых высотах E G F D A, происходящих из сочетания букв в имени Пальма: siEGFrieDpAlm. Эта диатоническая последовательность остается основной для почти десяти страниц партитуры, в которой после каждой нотной системы композиторского текста одна строчка оставляется для исполнителя (в публикации Пальма эта строка опущена), куда он, по замыслу Кагеля, может вписать наиболее удобный для себя вариант аппликатуры, а также выбрать способ взятия обозначенных высот (натуральными/искусственными флажолетами или вообще без их использования — прижатием пальца). Варианты аппликатур для каждого из звуков ряда *e–g–f–d–a* прилагаются автором в качестве своеобразной «табулатуры» к пьесе. «Штрихи и артикуляция (*staccato*, *portato*, *legato*) не обозначены. Тем самым, исполнитель действует так же, как если бы он играл по уртексту: сначала определяет аппликатуру, а затем находит фразировку и артикуляцию, словно методом глобального чтения. В связи с этим следует заметить, что ноты, исполняемые последовательно на одной струне или на двух соседних, обычно лигуются. Изменения тембра, достигаемые поворотом древка смычка (½ LT = ½ *col legno tratto* [ведение смычка «боком», одновременно касаясь струны волосом и древком. — *В. Б.*], LT = *col legno tratto*), можно применять не только там, где они указаны», — отмечает Кагель в предисловии к пьесе (цит. по: [7]). Виолончелист играет одну и ту же последовательность нот, но изложение ее становится все сложнее, музыкальный материал естественно создает все большее напряжение. С композиционной точки зрения это проявление свободы исполнителя в рамках точной нотации высотности и ритма.

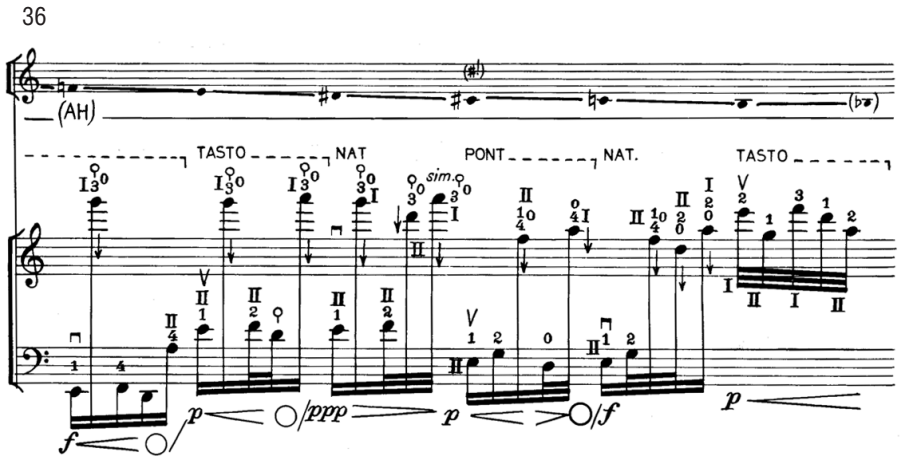
В этюде встречаются разнообразные виды флажолетной техники, виртуозные пассажи, включающие двойные ноты, тембровые окраски, переходящие одна в другую (*sul ponticello – sul tasto – tratto*), большие интервальные скачки, становящиеся проблемой для правой руки ввиду динамических контрастов и др.

Отдельная «трудность» — присутствие в произведении партии голоса: во время игры от виолончелиста периодически требуется петь — в том числе, интонационно достаточно непростой материал, — а также «озвучивать» вдох и выдох (*Ein/Aus*).

35



Стрелки указывают на рекомендацию Пальма прижимать ноту на более низкой струне. Кружки в указаниях динамики обозначают, что исполнителю предоставляется возможность самостоятельно решить, до какого уровня доводить изменения динамики (*cresc., dim.*). В данной публикации Пальм предлагает свои варианты динамических оттенков:



Пальм воздерживается от конкретных рекомендаций исполнителю, указывая лишь на необходимость «долго учить» этот этюд, ставя перед собой задачи последовательно; его заключительный комментарий: «очень прошу не отчаиваться в процессе изучения этой пьесы, если ее долго не удается довести до концертной готовности. Она стоит затраченных усилий, что подтверждается множеством концертных выступлений и записей» [5, *3*].

«Пальм предупреждает, что произведение это — наиболее сложное в сборнике и сталкивает исполнителя со всем проблемами, которые могут встретиться в Новой музыке; я ему верю, для одной пьесы больше сложностей я не встречал. А комментарий на четвертой странице партитуры: “со стиснутыми зубами” — композитор мог бы и не писать вовсе» (Роберт Андерсон) [2].

«Пендерецкий — один из тех композиторов, которые оказали наибольшее влияние на современную эстетику виолончельного исполнительства», — такими словами Пальм начинает комментарий к *Каденции первого виолончельного концерта* Кшиштофа Пендерецкого [5, *4*]. И продолжает мысль далее: «...как следует познакомиться с миром звуков этого композитора и научиться воспроизводить эти звуки совершенно необходимо для мастерского исполнения большей части современной виолончельной литературы» [ibid.].

Об особом интересе Пендерецкого к выразительным возможностям виолончели свидетельствуют четыре его монументальных произведения: Концерты №1[12] (1967/72) и №2 (1982), Соната для виолончели с оркестром (1982)

[12] Премьера виолончельного Концерта №1 Пендерецкого прошла в 1972 году в Ашер-холле (Usher Hall), Эдинбург, солист — З. Пальм, дирижерский дебют — К. Пендерецкий. Каденция к концерту была написана по просьбе Пальма, получившего ее от автора непосредственно в день концерта.

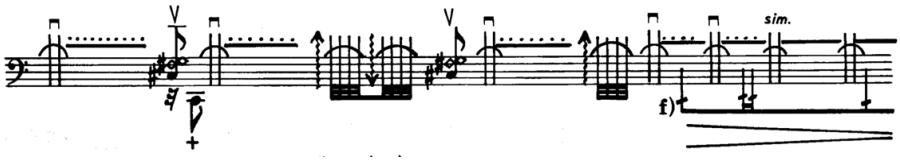
и *Concerto Grosso* для трех виолончелей с оркестром (2001). Каденция к Первому виолончельному концерту дает ключ к пониманию всех произведений Пендерецкого для этого инструмента — и не только благодаря возможности изучения богатой системы его музыкальной графики (хотя нотация Пендерецкого не выходит за рамки общепринятого в авангардной музыке), но прежде всего через постижение его индивидуального композиторского почерка.

В каденции Пендерецкого встречаются такие характерные для него приемы расширенной виолончельной техники, как арпеджио за подставкой (между подставкой и подгрифком), рикошет, нерегулярное «тремоло», игра в сверхвысоком регистре (звучание, подобное флажолетам), стук по корпусу, четвертитоны и др.

Как образцы характерных приемов письма композитора приведем два фрагмента Каденции:

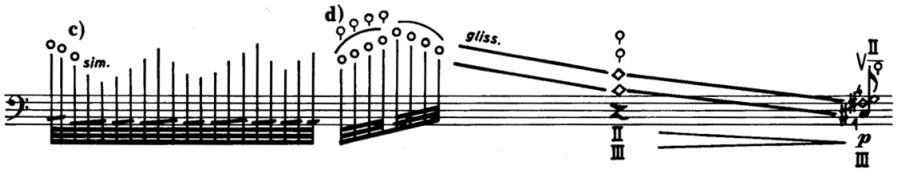
— игра за подставкой с чередованием рикошета (обозначен точками) и арпеджио по четырем струнам (стрелки указывают направление смычка);

37



— очень быстрая игра между подставкой и подгрифком (струны *ля* и *ре*) с задействованием всех пальцев левой руки, включая большой, и затем, с переходом через *glissando*, — нерегулярное (тяжеловесное) тремоло (на струнах *ре* и *соль*).

38



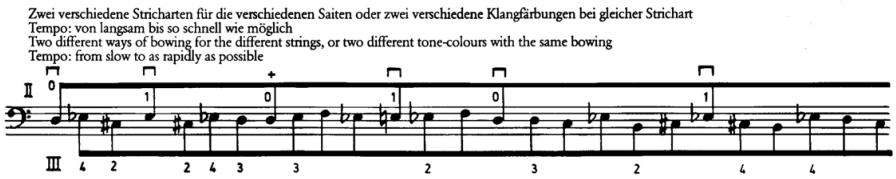
Стилистическую линию, намеченную этой композицией, продолжают сочинения Пендерецкого *Capriccio per Siegfried Palm* (1968) и *cello totalle* (2008), миниатюры, в которых развивается идея «тотальной виолончели» — использования всех акустических возможностей инструмента (когда источником звука становятся не только струны, но также любые части и детали корпуса), которыми он оказывается очень богат благодаря своей конструкции и размеру.

И, наконец, несколько слов о наиболее высоко ценимом Пальмом произведении в этом сборнике — *Vier kürze Studien* Бернда Алоиса Циммермана (1970)[13].

[13] *Vier kürze Studien* написаны Б. А. Циммерманом за две недели до смерти, во время работы над «Экклезиастическим действом». Оно заслужило популярность, сравнимую с Сонатой для виолончели соло (1960), в качестве подготовительного упражнения к которой задумывалось..

Четыре коротких этюда исполняются подряд, без перерыва. Первый выдержан в неизменяющейся двухголосной фактуре и звучит в постоянном темпе (который может быть от медленного до самого быстрого, на который способен исполнитель). Ее первая часть изложена в виде двухголосия. Для каждого голоса композитор предписывает выбрать свой штрих либо свою тембровую краску:

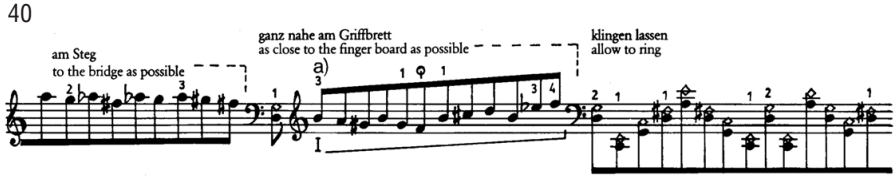
39



Пальм рекомендует несколько вариантов исполнения, например: для верхнего — *arco normale e mf*, а для нижнего — *col legno battuto e tratto*; «или наоборот».

Темп второго этюда должен быть, в противоположность первому, свободным (quasi rubato). Главная техническая задача здесь — реализовать различные звучания *pizzicato*.

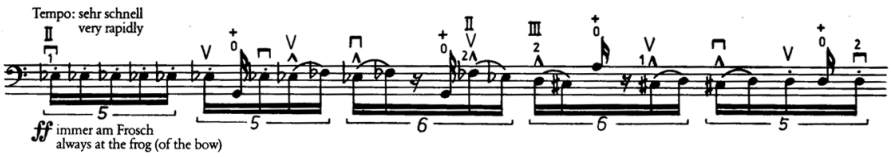
40



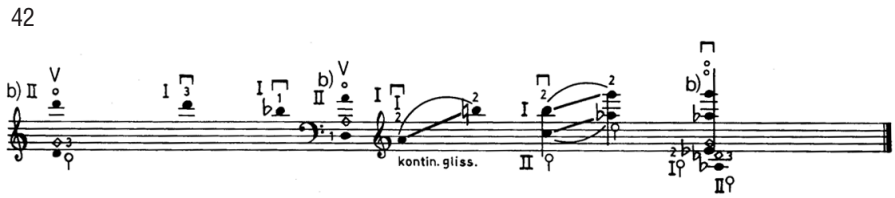
Флажолетные *pizzicato* должны быть сколь возможно звонкими и продолжительными; фрагмент, отмеченный в примере 40 буквой *a*, — наоборот, более глухого звучания, что достигается, если играть *pizzicato* правой рукой вблизи левой. В верхних позициях правая рука отодвигается к подставке, как можно дальше от левой, чтобы увеличить силу и продолжительность звучания (чего в верхних позициях добиться не просто, так как отрезок колеблющейся струны также соответственно уменьшается).

Третий этюд — очень быстрый, исполняется острым, временами резким коротким штрихом у колодки:

41



Четвертый этюд, по контрасту с предыдущим, медленный.



«Лаконичность музыкального высказывания и отсутствие сверхсложностей возводят это произведение в ранг золотого репертуара для нашего инструмента», — отмечает Пальм, подводя итог комментариям к пьесе [5, *4*].

Зигфрид Пальм в своем кабинете[14]. Фото: Charlotte Oswald ©

* * *

Остается добавить, что приведенные выше слова, по сути, относятся и к сборнику в целом. В некотором роде он представляет собой проекцию всего, что виолончель как авангардный инструмент получила в свой арсенал из рук Зигфрида Пальма: начиная от нового музыкального языка, новых приемов звукоизвлечения и, соответственно, новой выразительности — и вплоть до отражения этого языка в новой графической системе репрезентации звуков, в том числе индивидуальной и частичной нотации (т. е. предполагающей элементы импровизации). Все эти моменты отчетливо прослеживаются в этюдах, которые создавались композиторами как уменьшенные копии собственных более масштабных произведений в соответствии с задачей, которую поставил перед ними Пальм: «Пишите всё, без чего вы не можете обойтись, когда дело касается виолончели». В пояснительной части сборника Пальм приводит методические рекомендации

[14] Источник фотографии: URL: http://www.nmz.de/artikel/das-komponierende-cello-unter-anleitung-des-herrn-palm (дата обращения: 20.05.2012)

относительно этих аспектов, каждый из которых отражает процессы, происходящие в Новой музыке и порождающие новую исполнительскую технику.

Этюды из сборника, составленного Зигфридом Пальмом, различны по степени сложности и музыкальному языку (некоторые из них не представляют для виолончелиста серьезной технологической проблемы, как *Vier kürze Studien* Б. А. Циммермана, но все композиции обладают высокой художественной ценностью). В хрестоматии есть пьесы, трудность исполнения которых обусловлена использованием особых авторских приемов (таких, как особые виды *glissando* и составные мелодические линии — *multiple melodic lines* – в пьесе Исана Юна). В некоторых же случаях сложность порождается само́й структурой музыкального языка, «индивидуальным проектом» сочинения. Например, в *SiegfriedP* Кагеля в процессе импровизации на неизменяемый ряд высот изыскиваются новые, все более сложные для исполнения на виолончели, варианты его изложения; таким образом выявляются возможности как инструмента, так и самого́ исполнителя в рамках установленных композитором «правил» игры.

Если задаться целью систематично перечислить аспекты расширенной виолончельной техники, вошедшие в обиход благодаря «Этюдам» Пальма, иными словами, отметить, что есть в нем такого, чего не было в классико-романтическом репертуаре, — это удобно сделать исходя из традиционного подразделения приемов виолончельной игры на технику левой (область звуковысотности) и правой (область звукоизвлечения) рук.

Первая категория включает в себя все виды *флажолетов* (натуральные, искусственные, квартовые, терцовые) и *четвертитоны*. Отметим, что *флажолетная техника* представлена в композициях сборника довольно скромно: флажолеты присутствуют как таковые, без применения каких-либо дополнительных эффектов — трелей, *bisbigliando,* флажолетных глиссандо (для искусственных или натуральных флажолетов); эта техника в последние десятилетия ушла далеко вперед, оставив новации времен расцвета творческой карьеры Зигфрида Пальма позади. *Четвертитоны* в хрестоматии применяются исключительно в мелодических построениях — как это характерно скорее для ранней стадии их использования[15], фиксируя степень освоенности данной техники на момент создания «Этюдов». Здесь мы должны констатировать досадную ситуацию: за прошедшие десятилетия техника четвертитонов прошла значительный путь развития, а новый инструктивный материал по ней до сих пор не появился.

Что касается второй категории — техники правой руки, основной принцип классической школы здесь — взаимодействие между скоростью ведения и давлением смычка в определенной игровой точке. Все изменения в «колористике» тона в традиционном звукоизвлечении происходят благодаря взаимодействию вышеуказанных параметров. Современная колористика вводит в употребление тембровые краски, лежащие за пределами «обычного» звучания виолончели, но достигаемые посредством изменений всё тех же параметров. Такие приемы звукоизвлечения, как *sul ponticello* (игровая точка смещается к подставке, выявляются высокие частоты спектра тона), *sul tasto* (игровая точка смещается к грифу, высокие частоты уходят из спектра тона), эффекты *flautando* (высокая

[15] Напомним, что впервые в сольной виолончельной литературе эта интонация появляется в концерте *Schelomo* для виолончели с оркестром Э. Блоха (1916) — произведении, в котором широко представлена национальная еврейская мелодика. В т. 37 развернутого виолончельного монолога появляется четвертитон, который обозначен стрелкой над звуком *cis*, что отдельно комментируется композитором в сноске.

скорость ведения и слабый нажим), пережим, влияют на состав обертонов звука и существенно расширяют тембровую палитру инструмента.

В сборнике Пальма наиболее часто фигурируют приемы изменения тембра, связанные со смещением игровой точки: *sul tasto – ordinario – sul ponticello*; они подробно и последовательно прорабатываются. Эти приемы используются, в том числе, как взаимопереходящие; достигаемые с их помощью эффекты либо подчеркивают определенную интонацию, либо колористически оттеняют более или менее протяженное построение. Крайние случаи — техники пережима (*overpressure*) и недожима (*underpressure*), при которых практически отсутствует высота тона, — в хрестоматии, разумеется, еще не могли быть предусмотрены, что не умаляет, однако, ее значимости для виолончелиста и в наши дни.

В сборнике Зигфрида Пальма разрабатывается базовый уровень виолончельной идиоматики, характерной для Новой музыки, — приемы, освоение которых помогает с уверенностью пуститься в большое плавание и совершить множество «открытий». Изучая «Этюды для виолончели к исполнению Новой музыки», исполнитель приобретает опыт, который поможет ему впоследствии ориентироваться в лабиринтах современного виолончельного языка. Именно в роли переводчика, а может быть, и учителя непонятного в его время языка «новой» виолончели воспринимал себя Пальм; это в равной мере относится как к его концертной деятельности, так и к виолончельной педагогике и методике. Своим опытом он стремился делиться с новыми поколениями музыкантов:

> «Я думаю, у меня есть ощущение языка, или языков, современной музыки, которое происходит от опыта, полученного на протяжении многих лет. Исполнение должно быть одухотворенным и полным деталей, как в любом другом стиле музыки. Я обнаруживаю, что многие студенты проходят мимо авторских указаний партитуры, и я всегда призываю их к внимательности в отношении композиторских “инструкций”, чтобы в итоге они разделили со мной озарения о скрытом смысле, послании, заключенном в произведении. Я имел счастье лично работать со многими композиторами, и тем самым у меня есть определенное преимущество перед другими. Очевидно, я нахожусь на верном пути и потому могу быть посредником между музыкой и аудиторией» [3].

Зигфрид Пальм ощущал особую ответственность за исполнение перед публикой репертуара Новой музыки. С этой точки зрения «Этюды» как яркие характерные пьесы, обладающие большим сценическим потенциалом, являются еще и отличной школой преподнесения авангардных сочинений на концертной эстраде.

Роль исполнителя в современной музыке трудно переоценить: умелая подача публике способна обеспечить успех любому сочинению. Однако только лишь это не поможет ему надолго закрепиться в концертной практике. Напомним, что сам Пальм уподоблял конкуренцию между артефактами Новой музыки процессу естественного отбора и был уверен в том, что, несмотря на радикальную смену эстетики и музыкального языка, «формула успеха» в Новой музыке остается той же, что и в классическом искусстве [1, *247*]. Прежде всего сочинение должно быть хорошо «скроено», чтобы части соотносились между собой пропорционально, а мысли получали развитие и завершение. Кроме того, всегда желательно наличие

в пьесе оригинального, и притом удачно воплощенного в звучании инструмента, авторского замысла.

Все это вполне можно наблюдать в композициях из рассмотренной нами хрестоматии. Так, в этюде Кагеля внимание публики будет захвачено борьбой исполнителя с теми всё возрастающими трудностями, которые ставит перед ним автор пьесы, — борьбой, в кульминационный момент которой «атлет» должен «сжать зубы». В сочинении Исана Юна привлекает индивидуальный набор выразительных средств, вызывающих аллюзии на «этническую музыку»: подобные миксты распространены в практике современных композиторов и, при удачном решении, всегда производят выигрышное впечатление. «Четыре коротких этюда» Циммермана приобрели огромную популярность отчасти благодаря магии имени этого композитора, а также потому, что заключают в себе идеи его сольной сонаты, будучи, при этом, кратким и облегченным, удобным для исполнения в концерте, вариантом этого безусловного шедевра нового виолончельного репертуара.

Хочется пожелать концертирующим виолончелистам расширять свой репертуар пьесами из хрестоматии Зигфрида Пальма, а тем, кто учится исполнять Новую музыку, — получить издание сборника с переводом на русский язык интереснейших авторских ремарок и методических указаний выдающегося немецкого музыканта.

Использованная литература

1. *Бойкова В.* Зигфрид Пальм: знаменитый виолончелист о Новой музыке // Научный вестник Московской консерватории. 2010. №2. С. 245–249.
2. *Anderson R.* Cello // The Musical Times. Vol. 128. №1734 (August, 1987). P. 442.
3. *Janof T.* Conversation with Siegfried Palm / Published by the Internet Cello Society, 05.03.1998. URL: http://www.cello.org/Newsletter/Articles/palm.htm (дата обращения: 04.04.2012).
4. *Kagel M.* [Interview by A. Coleman] // BOMB 88 (Summer, 2004). P. 62–67. URL: http://bombsite.com/issues/88/articles/2667 (дата обращения: 04.04.2012).
5. [*Palm S.*] Zeichenerklärungen und Kommentare // Pro musica nova: Studien zum Spielen neuer Musik für Violoncello. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1985. Anhang. S. 1–4.
6. *Schmidt M.* Capriccio per Siegfried Palm. Regensburg: Conbrio, 2005. 199 S.
7. *Turner J. W.* Kagel's Siegfriedp'. URL: http://jwturner.com/?p=547 (дата обращения: 04.04.2012).