Надежда ДОНЦЕВА

ДЖАЗ В ТВОРЧЕСТВЕ Б. А. ЦИММЕРМАНА: ПОЛИСТИЛИСТИКА ИЛИ УТОПИЯ СВОБОДЫ?

О той выдающейся роли, которую сыграла джазовая музыка в творчестве Б. А. Циммермана (1918–1970), в России известно сравнительно немного. Да и само наследие композитора, признанного ныне одним из классиков немецкой музыки XX века, известно у нас неполно и однобоко. Из множества циммермановских сочинений на слуху у широкой публики находится лишь опера «Солдаты», уверенно именуемая Г. Пантиелевым «главным творением» этого немецкого композитора [3, *65*]. Соответственно, и об обращении Циммермана к джазовой музыке в отечественной литературе также принято судить лишь на основе поверхностных впечатлений о единственной опере композитора — но отнюдь не единственном его шедевре.

«Систему координат» в оценке этого явления до сих пор задает известная статья Д. Ухова «Аналогии и ассоциации (к проблеме “Джаз и европейская музыкальная традиция”)», в которой исследователь помещает творчество Циммермана на довольно странную позицию в предлагаемой им системе четырех уровней адаптации джаза в академической музыке. Автор статьи парадоксальным образом относит циммермановский подход к джазу — изощренный и весьма компетентный — к первому, простейшему уровню взаимодействия двух музыкальных традиций, выделяя его, однако, в качестве «особого случая»: «“Колористический” уровень, т. е. использование тембровых возможностей инструментальных составов, свойственных джазу, или же джазированного звучания привычных инструментов. <...> Особый случай представляет собой техника полистилистики и коллажа, когда композиторы непосредственно вводят джазовых музыкантов в состав традиционных академических оркестров или стилизуют под джаз отдельные эпизоды своих произведений. Таковы опера “Солдаты” Б. Циммермана, “Коллаж и форма” Б. Шеффера, Первая симфония А. Шнитке» [5, *129*].

Донцева Надежда Викторовна — заместитель начальника отдела по информационной политике и рекламе Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

Понятие полистилистики пригодно, впрочем, для характеристики метода использования джаза у Циммермана (метода, который сам композитор именовал «плюралистическим») — но только в первом приближении. «Цитирование» джазового стиля у Циммермана действительно присутствует и всегда хорошо выделяется на фоне материала иного происхождения, но коллажные эффекты не являются для композитора самоцелью: это лишь часть сложного интеллектуального кода его сочинений, познать который можно лишь в целостном виде. Кроме того, необходимо учитывать, что обращение Циммермана к джазу происходит на достаточно позднем этапе взаимодействия двух традиций, существенно отличающемся от первоначальных опытов их контакта. Джаз, к которому обращается Циммерман во второй половине 1950-х — 1960-х годах, — существенно иное искусство, нежели в первые десятилетия XX века; соответственно, и интерес композитора к джазу — иного рода, чем у таких его предшественников, как И. Ф. Стравинский, П. Хиндемит и Д. Мийо.

Не будет преувеличением сказать, что поначалу обращение европейских композиторов к джазу происходило по известному образцу взаимодействия классической музыки с фольклором (на сей раз, негритянским). Новизна материала — специфические джазовые ритмы, гармонии, манера вокального интонирования и звукоизвлечения на музыкальных инструментах и т. п. — стимулировала поиски новых техник музыкального письма и возможностей оркестрового звучания. Свою роль сыграла и «позитивная» энергетика джаза, как и американской развлекательной музыки в целом, оказавшаяся созвучной хорошо известным антиромантическим тенденциям в музыке 1910-х — 1930-х годов. Тем не менее, джазовое искусство в этот период было для классических композиторов чем-то принципиально «иным» по отношению к их собственному творчеству; опыты реального взаимодействия джазовых и классических музыкантов в это время оставались явлениями единичными и маргинальными[1].

В середине 1950-х годов с появлением таких направлений, как фри-джаз, представители которого стремились уйти от развлекательности и приевшихся к этому времени джазовых идиом, для взаимодействия академического и джазового искусства возникает новое пространство. Интерес становится действительно взаимным: радикальных новаторов джаза привлекают достижения классической музыки XX века (атональная и модальная гармония, нечетные и переменные размеры, полиметрия и полиритмия) — многие представители послевоенного авангарда видят в «интеллектуализированных» формах джазового искусства одно из возможных направлений выхода из того кризиса, который наметился вследствие излишне догматичного использования сериальной техники.

Примеры сотрудничества ведущих европейских композиторов с джазменами в этот период многочисленны. Так, в конце 1960-х годов Штокхаузен приглашает музыкантов группы «New Phonic Art» для работы над циклом «Из семи дней», воплотившим в жизнь идею интуитивной музыки. Немецкий авангардист, участник Дармштадских курсов Х. Й. Хеспос привлекает для исполнения джазовой композиции «Dschen» (1968) саксофониста П. Брётцмана. Хенце сотрудничает с известным джазовым музыкантом Г. Хампелем во время работы над постановкой, а затем и над записью своей оперы «Долгий путь на квартиру Наташи

[1] Напомним известный факт: свое первое сочинение для джазовых музыкантов — «Черный концерт» для ансамбля Вуди Хермана — И. Ф. Стравинский написал в 1945 году, через шесть лет после своего переезда в США.

Унгехоер» (1971). В 1967 году Пендерецкий по собственной инициативе решает написать композицию «Actions» («Действия», 1971) для биг-бэнда «Globe Unity Orchester» [12, *139*].

Словенский композитор и тромбонист В. Глобокар, один из основателей упомянутого ансамбля «New Phonic Art», весьма точно описал природу взаимного притяжения джаза и европейского музыкального авангарда: «Проявляя интерес к современной музыке, джаз исследует новые сплетения гармоний, анализирует оркестровый сплав, восторгается архитектурой больших форм, изучает самые первые опыты электронной музыки. Тем самым джаз оказывается вовлечен в рациональность комбинаторики, присущей тем сочинениям, которые выводятся из структуры. И наоборот, если современная музыка обращается к джазу, то ее внимание привлекает спонтанный, непредсказуемый момент вступления музыканта, который это мгновение ощущает интуитивно; и современная музыка пребывает в ожидании эффекта развлечения — это тот аспект, который, казалось, изначально был для нее закрыт» [9, *9*]. В значительной мере эта характеристика применима и к сотрудничеству Б. А. Циммермана с группой немецких джазменов — сотрудничеству, наложившему глубочайший отпечаток на все позднее творчество композитора. В рамках данной статьи мы постараемся затронуть все основные аспекты обширной темы «Б. А. Циммерман и джазовая музыка»: от истории обращения композитора к джазу мы перейдем к сложившейся у него философско-эстетической характеристике этого рода музыкального искусства, а далее, определив основные формы использования Циммерманом джазового материала, рассмотрим конкретный пример из его художественной практики — джазовую композицию «Ода к Элевтерии».

Первым этапом на пути Циммермана к джазу стала многолетняя работа композитора в сфере «легкой» развлекательной музыки. Известно, что композитор долгое время работал аранжировщиком в эстрадном оркестре под руководством Х. Хагештедта[2]. Это занятие, по словам супруги композитора Забины Циммерман, не было для него обременительной обязанностью: скорее, оно вызывало живой интерес [7, *42*]. Благодаря аранжировкам эстрадных песен джазовые идиомы стали появляться в «абсолютных» опусах Циммермана первой половины 1950-х годов — Концерте для трубы и в двух частях балета «Алагоана» (II и V). Четвертую его часть, «Caboclo», Циммерман выставляет в качестве самостоятельной пьесы на Фестиваль развлекательной музыки в Штутгарте.

Изучению и осмыслению джаза способствовало посещение композитором в 1958 году курсов джазовой музыки, проводившихся в Высшей школе музыки Кёльна под руководством известного бэнд-лидера — К. Эдельхагена[3]. Именно здесь, на курсах, композитор знакомится с рядом джазовых музыкантов, которых со временем привлечет в свои творческие проекты; в их числе — бессменный исполнитель джазовых композиций Циммермана, трубач и флюгельгорнист Манфред Шооф (р. 1936). Став первым исполнителем сольной партии в Концерте

[2] «Оркестр Хермана Хагештедта» («Orchester Hermann Hagested») был основан в 1947 году на Радио Северо-западной Германии, располагавшемся в Гамбурге. После реорганизации последнего, с 1956 года являлся структурным подразделением кёльнского Западногерманского радио, выступая, в частности, совместно с его биг-бэндом.

[3] Возглавив в 1947 году кёльнский биг-бэнд, Курт Эдельхаген (1920–1982) вывел его в число лучших коллективов подобного рода в Европе, собрав в составе биг-бэнда ряд известных европейских и американских музыкантов.

для трубы «Nobody knows de trouble I see» («Никто не знает горя, которое видел я...», 1954)[4], Шооф захотел пройти под руководством Циммермана настоящую академическую школу: в начале 1960-х годов он посещал в Кёльне циммермановский класс композиции и курсы лекций по радиомузыке.

В 1965 году Шооф собирает джазовый коллектив, играющий в стиле фри-джаз — «Manfred Schoof-Quintett» («Квинтет Манфреда Шоофа»), в который, кроме него самого, входили: пианист Александр Шлиппенбах (также учившийся у Циммермана в Высшей школе), саксофонист Герд Дудек, контрабасист Буши Нибергаль и ударник Яки Либецайт. Ансамбль Шоофа просуществовал недолго, распавшись в 1967 году. За этот короткий период Шооф с Циммерманом осуществили несколько совместных проектов. В 1965 году коллектив исполнил джазовые эпизоды на премьере оперы «Солдаты». Годом позднее музыканты взялись за работу над музыкой к радиопьесе «Ограниченные сроком» («Die Befristeten») для Западногерманского радио. В 1967 году в исполнении квинтета Шоофа под лейблом WERGO (WER 60031) вышла грампластинка с записью композиций Циммермана: «Ода к Элевтерии в форме танца смерти для джазового квинтета» (переработанная версия музыки к радиопьесе «Ограниченные сроком»), «Импровизация на джазовые темы из оперы Солдаты», а также «Tratto» — первый образец электронной музыки в творчестве Циммермана. В 1969 году специально собравшийся для этого квинтет принял участие в исполнении джазовых фрагментов на премьере «Реквиема». Вспоминая впоследствии это время, А. Шлиппенбах отмечал: «Работа вместе с Б. А. Циммерманом была очень плодотворной. <...> Мы многому у него научились, и он тоже, вероятно, многое от нас взял» [12, *143*].

Пройдя курс композиции под руководством Циммермана, Шлиппенбах использовал его плюралистический метод и представления о музыкальном времени в условиях джазовой музыки для биг-бэндов. Школа Циммермана помогла ему сформировать собственное музыкальное мышление, за что Шлиппенбах всегда оставался благодарен своему наставнику: «Он научил меня мыслить музыкальными структурами. Исходя из представления о времени как о шаре, он вывел, по его собственному выражению, “плюралистический” метод композиции. Это означает возможность одновременного звучания музыки разных временных и стилистических пластов. Вот то, к чему я всегда стремлюсь, используя джаз, и сегодня это основная цель моей работы для оркестра» [13, *153*].

В свою очередь, Циммерман благодаря своим ученикам-джазменам открыл для себя современные джазовые стили. Его привлекала ритмическая сторона кул-джаза, а фри-джазовые импровизации и вовсе представлялись композитору совместимыми по стилю с собственными серийными и сериальными опусами.

---

[4] Комментируя данное произведение, в основу которого положен одноименный негритянский спиричуэл, Циммерман расставляет интересные смысловые акценты: *В Концерте предпринята попытка соединить три разных, казалось бы, не соединимых музыкально-исторических и стилистических принципа организации музыкальной формы в одно целое: форму хорала – пентатоничный спиричуэл, свободное вариационное развитие в рамках додекафонии и концертный джаз. Негритянский спиричуэл образует, если хотите, своего рода связующий элемент: это одновременно и кантус фирмус, и тема, и “неувядающий шлягер”* [15, *90*] (Здесь и далее слова Б. А. Циммермана даются курсивом, чтобы выделить их на фоне цитат других авторов).

Таким образом, замысел концерта отмечен характерным для зрелого творчества Циммермана стремлением к универсальному культурному синтезу. В своей музыке Циммерман с самого начала хочет не «изображать» джаз, а допускать его таким, каков он есть, внутрь произведения.

И в самом деле, написанная в стиле свинг вторая пьеса «Оды к Элевтерии», в которой сериальная техника не используется, тем не менее, производит эффект, аналогичный сериальной музыке сцены «В кофейне» из оперы «Солдаты», органично включающей в себя элементы джаза. Фри-джаз естественно вписался и в другие серийные и сериальные сочинения Циммермана, о чем подробно будет сказано далее.

Композитор позволял музыкантам вольно импровизировать в своих композициях, желая услышать трактовку своей музыки из рук истинных джазменов. В стремлении перенять их опыт Циммерман переносил импровизационные «находки» музыкантов в свои «абсолютные» опусы. Так, во время записи «Оды к Элевтерии» Б. Нибергаль, импровизируя на контрабасе, значительно отошел от авторского оригинала. Циммерман, услышав этот пассаж, в точности перенес его во вторую часть Концерта для виолончели с оркестром в форме «pas de trois» (в партию трубы)[5]. В некоторых хорального склада фрагментах из Виолончельного концерта и радиопьесы «Ограниченные сроком» композитор использует одновременное звучание саксофона и контрабаса, которое нередко можно было услышать в игре «Квинтета Манфреда Шоофа» (дуэт Г. Дудека и Б. Нибергаля). Вовлекая в свои проекты известных джазовых музыкантов, Циммерман полагал, что тем самым он выводит свои композиции на новый уровень, предусматривающий свободное уклонение исполнителей от композиторского оригинала.

Подобное сотрудничество музыкантов традиций разных — и более того, представлявшихся в тот период во многих отношениях диаметрально противоположными, — являет собой образец редкой гармонии, далеко не всегда возникавшей между композиторами-авангардистами и мастерами джазовой импровизации. Во многих случаях у композиторов и джазменов возникали разногласия, которые касались непосредственно импровизации и понимания того, в каких границах она допустима. На этой почве у исполнителей упомянутой выше композиции Пендерецкого «Действия» — солистов «Globe Unity Orchester» (созданного всё тем же А. Шлиппенбахом) — возник конфликт с автором, не пожелавшим допустить коллективной импровизации биг-бэнда.

Четыре разные, свободно организованные двенадцатитоновые темы-«действия», лежащие в основе музыки Пендерецкого, по замыслу композитора, должны были стимулировать музыкантов к импровизации. Однако взамен этого солистам биг-бэнда предлагалось, по сути, играть вариации этих «тем» по партитуре Пендерецкого: импровизация допускалась лишь в незначительных деталях [12, *148*][6]. Визуально Пендерецкий пытался придать процессу «игры по нотам» интерактивный характер, тогда как на деле форма произведения, как и сам процесс «импровизации», были выписаны им от начала и до конца в партитуре. Ставя свою творческую волю выше импровизаторского мышления музыкантов «свободного джаза», композитор вызвал негативную реакцию с их стороны. По мнению Шоофа, являвшегося в это время одним из солистов

[5] Виолончельный концерт был завершен в 1967 году — уже после записи «Оды к Элевтерии».

[6] Сходную идею мы встречаем и в творчестве Циммермана — в частности, в джазовой композиции «Ограниченные сроком», в которой автор предлагает исполнителям импровизировать на основе серии. Неизменность серии была при этом единственным условием композитора, во всём прочем музыкантам была предоставлена полная свобода.

«Globe Unity Orchester», «композитор, который структурировал музыкальную пьесу для этого оркестра, должен был ясно отдавать себе отчет, что он написал музыку для ансамбля импровизаторов, которые воспротивятся всему тому, что не подвластно их воле» [12, *149*][7].

На наш взгляд, плодотворное сотрудничество Циммермана с М. Шоофом и его музыкантами было обусловлено не столько личными качествами композитора, сколько его эстетической программой, системой взглядов на музыкальное искусство, в которой джазу (и фри-джазу в особенности) отводилась важная роль. К счастью, нам не требуется реконструировать позицию Циммермана на основе косвенных свидетельств: он постарался изложить ее в статье «Мысли о джазе», выпущенной в качестве аннотации к упомянутой выше грампластинке «Квинтета Манфреда Шоофа». В тексте этом, как и вообще во многих высказываниях творческих людей, есть некая недосказанность, более того, он не свободен от некоторых внутренних противоречий, однако основные свои идеи Циммерман излагает четко, часто в образной манере.

Размышляя о возникновении и историческом развитии джаза, композитор находит его силу и притягательность в *неизрасходованном потенциале* этого явления, характеризующего, по его мнению, джаз в большей степени, *чем ту музыку, которая пытается присвоить себе "неизрасходованность"* (Unverbrauchtheit), *прикрываясь подчас иллюзорным понятием "Новой музыки"* [15, *62*]. Циммерману была чужда авангардная идея «стерильности» музыкального материала, возникшая в 1950-е годы у композиторов, объединившихся вокруг Штокхаузена и Дармштадских курсов. Вся музыкальная культура, вплоть до середины XX столетия, считалась ими «израсходованной», то есть исчерпавшей свой потенциал; в этой связи Штокхаузен, как известно, декларировал «отграничение от всей предшествующей истории культуры, полагая возможным дальнейшее развитие "с нуля", с самого начала и на других основаниях» [1, *72*]. В противовес Штокхаузену, Циммерман предлагал обогащать «абсолютное музыкальное искусство», обращаясь к наследию музыки предшествующих эпох и к приемам, заимствованным из сферы прикладной музыки.

Композитор характеризует джаз как *особую ветвь искусства* (Kunstzweig sui generis), всецело принадлежащую «древу» музыки, от которого берет начало и другое ответвление — так называемая *художественная* (Kunstmusik), или «серьезная», музыка. Согласно представлению Циммермана, джаз и Новая музыка не образуют ценностной иерархии: *...лично я не провожу различий между джазовой и художественной музыкой: не существует музыки джазовой или художественной, но есть музыка хорошая или плохая, и все равно к какой своей разновидности она относится* [15, *62*].

При этом Циммерман задается вопросом: следует ли считать джаз *естественной музыкой*? (Naturmusik). В статье композитор не отвечает на этот вопрос напрямую, но дает ясно понять, что даже звуки природных явлений (*щебет птиц шум ветра и морского прибоя*) пусть косвенно, но относятся к *художественной музыке* (в качестве конкретной музыки). И *упоение* (Rausch),

[7] Отчасти совместную работу композиторов с джазовыми импровизаторами затрудняла и сложность современных партитур. Так, П. Брётцман, готовясь к премьере «Dschen» Хеспоса, не мог сыграть свою партию до тех пор, пока ее не наиграл ему сам композитор. Для записи на грампластинку Хеспос был вынужден привлечь другого исполнителя.

в котором пребывают джазовые музыканты, *тем не менее, отрепетировано*. К. Эббеке предполагает, что автор, не давая прямого ответа, проявил излишнюю осторожность, опасаясь, что его убеждения будут противоречить принципам и эстетике Новой музыки [7, *49*]. Но скорее всего, Циммерман и не стремился дать однозначный ответ на подобный вопрос. Гораздо важнее для него было выявить диалектику свободы и ограничения, присутствующую и в джазе — искусстве, которое в первые десятилетия своего бытования иным европейским мыслителям казалось царством абсолютной свободы и естественности.

Представляя джаз и «серьезную» музыку как две ветви музыкального искусства, Циммерман находит глубинные различия этих явлений. Джазовые композиции, сутью которых является спонтанный и непредсказуемый процесс импровизации, противопоставляются Циммерманом художественным опусам, которые заранее определены и зафиксированы композитором. Джаз, по Циммерману, — это квази-естественная музыка, которая не выводится с помощью расчетов, — в отличие от феноменов художественного творчества, *карданными пунктами*[8] в истории которого композитор считал григорианский хорал, искусство нидерландской школы XV в., произведения Палестрины, Баха, Моцарта и Дебюсси [8, *27*].

Из приведенной нами реконструкции мыслей Циммермана становится понятно, почему сочетание джазовой свободы с предзаданностью «абсолютной» композиции представляло для композитора особый интерес. Так, в шестой части композиции «Диалоги» (1960) наряду с джазом представлены музыкальные цитаты из гимна «Veni creator spiritus», фортепианного концерта Моцарта KV 467 и «Игр» Дебюсси. В этом случае «анонимность» и непредсказуемость джазовой импровизации противопоставляется точно зафиксированным опусам, имеющим своего автора.

Связующим звеном *импровизационной свободы джаза* и *точной нотной фиксации в композициях новой музыки*, по мысли композитора, является алеаторика, которая предоставляет исполнителям свободу и в то же время предусмотрена композитором: *Если и есть <...> благоприятный момент для встречи джаза и художественной музыки* (Kunstmusik), *как их сегодня понимают, – то он наступил сейчас. В так называемой постсериальной фазе Новой музыки разработаны методы (или, если угодно, оживлены вновь), давшие импровизации, или алеаторике, то пространство, которое необходимо джазу для того, чтобы он смог проявить себя как нечто определенное. Благодаря этому* [у композитора — Н. Д.] *появится возможность существенно углубить форму, выразительные возможности джаза и поставить задачи, которые до сих пор решались исключительно так называемой художественной музыкой* [15, *63*].

Как известно, идея алеаторики в свое время была выдвинута американцем Дж. Кейджем (и впоследствии адаптирована многими представителями западноевропейского авангарда, начиная со Штокхаузена). «Кейдж — ученик Шёнберга, в течение некоторого времени являющийся сторонником

[8] *Карданными пунктами* Циммерман называет поворотные моменты в развитии многовековой истории западноевропейской музыкальной культуры. Подобно тому как революционное изобретение техники, карданный механизм, обеспечивает вращение нескольких валов, творчество Палестрины, Баха, Моцарта и др. оказали влияние или, по Циммерману, привели в движение все последующие направления и стили музыкального искусства.

додекафонии, — вскоре сделал из нее свой собственный вывод. <...> если грамматически разрешены любые комбинации имеющихся звуков, то, значит, допустимы (эстетически приемлемы) и любые случайные, непредвиденные сочетания указанных звуков» [1, *91*]. Кейдж и Штокхаузен «открывают» алеаторику исходя из соображений «чистой» музыкальной логики, как одну из возможностей структурирования музыкального материала; в их понимании, алеаторика — это «музыка случайностей». А случайности, как известно, тоже можно планировать.

Однако показательно, что Циммерман приходит к идее алеаторики совсем с иной стороны, чем Штокхаузен и Кейдж. Для Циммермана алеаторика — это, скорее, «музыка свободы»; в своей статье он восхищается тем упоением, которое испытывают импровизирующие джазмены (пусть даже *абсолютной импровизации*, как и «абсолютной свободы», не существует). Тем не менее, путь к алеаторике, по Циммерману, лежит через искусство импровизации — и прежде всего, импровизации джазовой. Циммерман считает необходимым поднять джаз до уровня задач, стоящих перед «серьезной» музыкой. При этом он оговаривается, что все это станет лишь «возрождением» искусства импровизации. Зная об особом интересе Циммермана к музыке старинной (присутствие которой в настоящем было одним из центральных моментов его концепции времени), можно предположить, что речь идет о возрождении древних принципов традиционного европейского искусства «устной традиции».

Джазовых композиций — то есть, по Х. Швабу, сочинений, от начала до конца выдержанных в джазовой манере [14, *130*], — у Циммермана немного[9]. Гораздо больше в его творчестве тех произведений, которые собственно к джазу не относятся, но содержат в себе джазовые эпизоды или просто характерные для джаза стилистические приемы или обороты — джазовые идиомы. Одной из характерных для Циммермана джазовых идиом, к примеру, является блюзовый ритм, встречающийся, начиная с оперы «Солдаты», почти в каждой его композиции.

При рассмотрении джазовой идиоматики Циммермана встает ряд вопросов: классификация джазовых идиом, способы их использования в музыке композитора и смысловой контекст, в который они погружены.

Интересно отметить, что отношение композитора к джазу и способам его включения в свои опусы на протяжении творческого пути постепенно менялось: если в 1950-е годы Циммерман стремился связать джаз с различными техниками «серьезной» музыки (Концерт для трубы), то в сочинениях 1960-х годов (когда начались совместные проекты с «Квинтетом Манфреда Шоофа») джазовые идиомы эпизодически встречаются в его композициях, не создавая внутреннего контраста. Такие «незаметные» вкрапления джаза в музыку Циммермана становятся неотъемлемой частью стиля композитора.

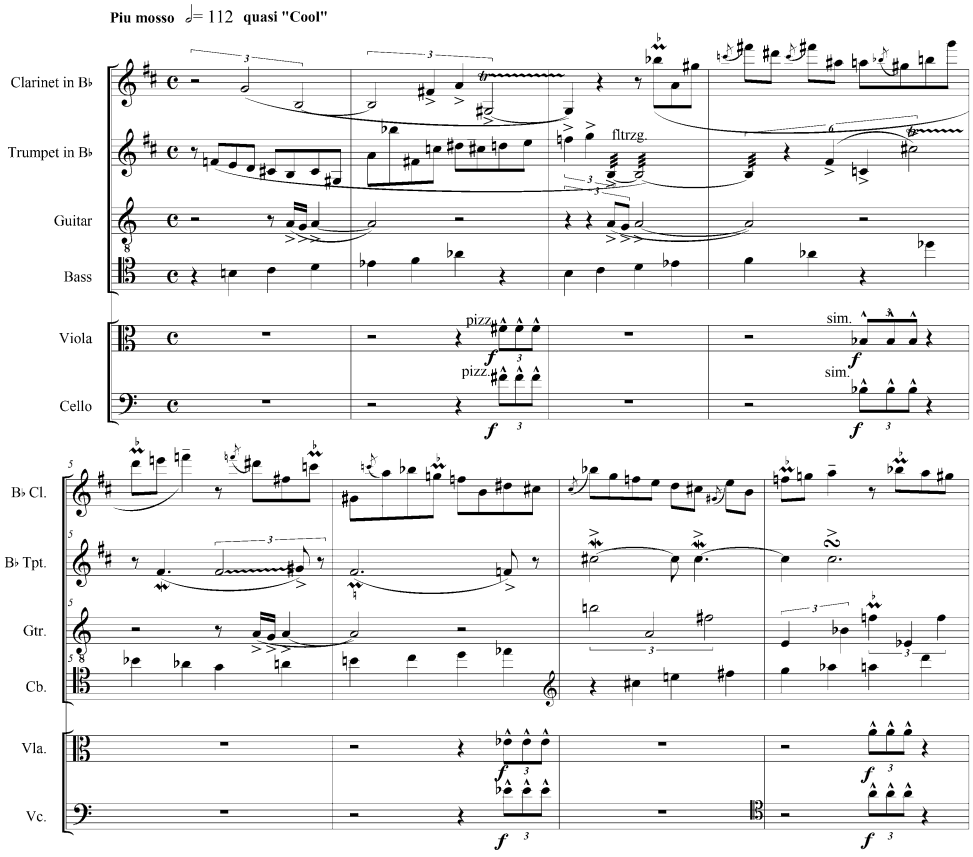
Это хорошо ощущается в таких сочинениях, как прелюдия для оркестра «Photoptosis» («Луч света», 1968) или Концерт для двух фортепиано «Dialoge» («Диалоги», 1960–65). Оба произведения содержат музыкальные

[9] Концерт для трубы с оркестром, «Ограниченные сроком», 1-я сцена II действия оперы «Солдаты» (сцена «В кофейне»), композиция VIII «Реквиема», а также «Ода к Элевтерии» и «Импровизация на джазовые темы из оперы Солдаты», специально записанные квинтетом Шоофа на грампластинку. Различия между джазовой техникой и джазовыми композициями проводит и сам Циммерман в статье «Мысли о джазе». К последним он относит сочинения Мийо, Стравинского и, конечно же, свои собственные [15, *63*].

цитаты других авторов, однако в тех эпизодах, где появляется собственно блюзовый ритм или дается аллюзия на него, слышится стиль самого Циммермана, представляющий собой сплав многочисленных разнородных техник. Став частью композиционной техники Циммермана, джазовые идиомы, как правило, звучат отдельно от цитатного материала[10].

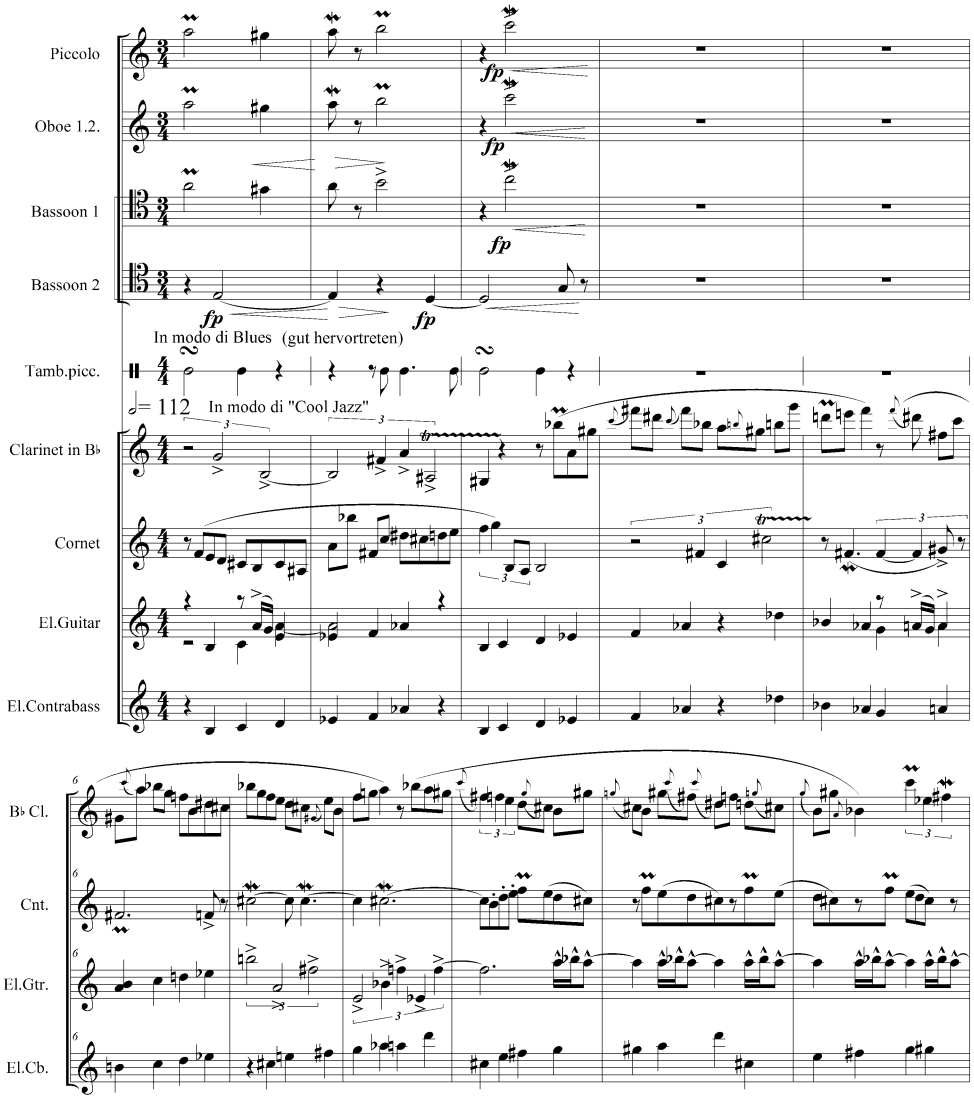
Пожалуй, действительно редкий случай, когда Циммерман включает в сочинение джазовую цитату (причем собственную) связан с воспроизведением фрагмента из оперы «Солдаты» (1 сцена II действия, «Танец андалузийки») в балете «Музыка к застолью короля Убю». Включение именно цитаты (а не идиомы) оправдано особой идеей и композиционным принципом «монополистилистического» опуса, сутью которого стал «монтаж» цитат чужой и собственной музыки (ср. примеры 1 и 2).

1 Б. А. Циммерман. Опера «Солдаты». 1 сц. II д. «В кофейне»



[10] Так, в шестой части «Диалогов» блюзовый ритм (три такта до буквы «А» партитуры) возникает задолго до появления собственно раздела с цитатами; блюзовый шлейф тянется также и в четвертой части, начиная от буквы «Е» партитуры. В прелюдии «Photoptosis» многочисленные цитаты следуют от цифры 36; появление блюзового ритма предшествует им в ц. 20–26.

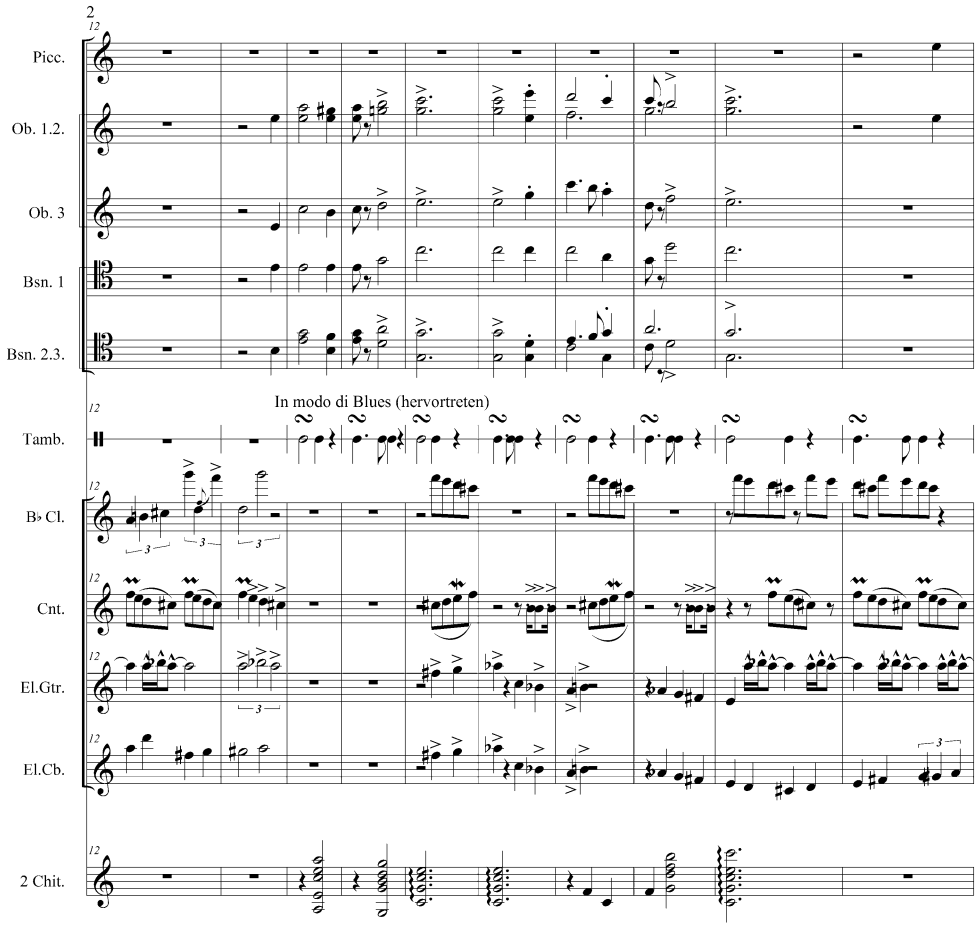
2 Б. А. Циммерман. Балет «Музыка к застолью короля Убю»



Желая интегрировать блюзовые идиомы в собственный стиль, Циммерман ощущал в четкой пульсации «бита» настроение своего времени — состояние безысходности и скорби, ведущее к смерти. Появление джазовых идиом в его музыке всегда оправдано в смысловом отношении и вызывает определенные ассоциации. Ниже мы подробно расскажем об утопической борьбе со смертью в «Оде к Элевтерии». По мнению П. Хикеля, с образом смерти связан и «Танец андалузийки» — центральный эпизод джазовой сцены из II действия оперы «Солдаты» [10, *198*].

Под джазовую музыку (джаз-комбо импровизирует на сцене) трактирная танцовщица, под пристальными взглядами окруживших ее солдат, танцует, постепенно сбрасывая с себя одежду. Как указывает Хикель, ее «откровенный» танец ассоциируется с плясками смерти в изобразительном искусстве XVI века, не

2 (окончание)



отличавшимися целомудрием. Смерть перестает быть простым орудием судьбы: она движима похотью и жаждой наслаждений (можно вспомнить в этой связи картины А. Дюрера «Смерть-всадник», Н. Мануэля «Смерть и девушка» и др.)[11].

В партитуре оперы есть ремарка «quasi “Cool”», указывающая на начало инструментальной импровизации, которую на сцене исполняет комбо-состав: контрабас, гитара, труба, кларнет и группа ударных инструментов. Вопреки тому, что написано в партитуре (согласно которой инструменты начинают играть одновременно), Циммерман просил музыкантов, чтобы кларнет вступил именно тогда, когда танцовщица начнет скидывать с себя одежду; это пожелание композитора провоцировало спонтанность импровизационного процесса (см. выше пример 1).

[11] Эббеке предлагает иную интерпретацию: в опере «Танец андалузийки» — это зарисовка сцены, передающей атмосферу публичных домов начала XX века, в которых зачастую звучала джазовая музыка. Тем самым композитор напоминает историю джаза, согласно которой этот стиль долгое время считали выходцем из новоорлеанского «квартала красных фонарей», а его исполнителей относили к «низам общества» [7, *64*]. Заметим, что трактовки Хикеля и Эббеке не являются взаимоисключающими: композитор мог иметь в виду обе ассоциации одновременно.

Когда «Танец андалузийки» был виртуозно записан во фриджазовом стиле на пластинку квинтетом Манфреда Шоофа в виде отдельной пьесы («Импровизации на джазовые темы из оперы “Солдаты”»), музыкантам была дана еще бóльшая свобода, нежели в опере. На фоне ритмической фигуры ударных и «шагающего» контрабаса, поочередно у каждого из солистов: трубы, саксофона и фортепиано, — проходит тема «Танца андалузийки». Особенно запоминается импровизация Шлиппенбаха, который в качестве контрапункта, сопровождающего солирующий саксофон, обыграл цитату из собственных композиций («On W.T.Turn 14», «Globe Unity 67»), в основе которой лежит известная последовательность тонов B-A-C-H [13, *156*].

Джазовые идиомы в музыке Циммермана в большинстве случаев связаны с его обращением к блюзу, традиции которого представлены практически во всех важнейших стилях джаза, в том числе и в его современных направлениях. Как уже упоминалось, в музыке композитора блюз выражал состояние безысходности, человеческое горе, плач. Постепенно джазовые фрагменты, имеющие отношение к блюзу, стали сводиться у Циммермана к двум основным типам блюзовых идиом: автор обозначает их как — «Blues» (или «quasi Blues») и «tempo giusto Blues» [11, *124*].

Первый тип предполагает бóльшую свободу импровизации и поэтому записывается, как правило, во фрагментарной нотации (в партитуре частично указываются длительность и звуковысотность). Эти отрывки джазовой музыки (обычно — «senza tempo») изложены в манере фри-джаза.

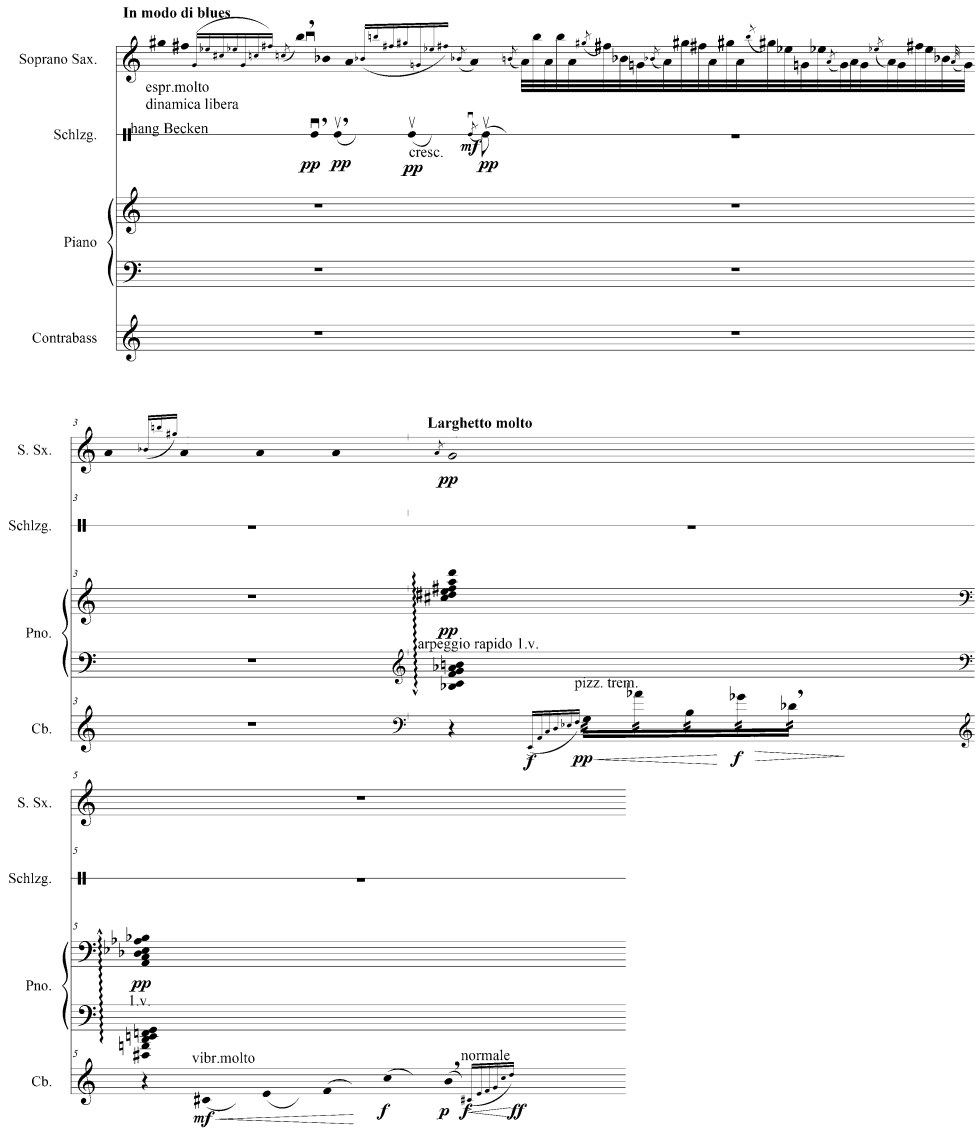
В «Оде к Элевтерии» композитором был продемонстрирован синтез идиом фри-джаза и додекафонии. Традиционной партитуры у этого сочинения нет. Музыканты квинтета Манфреда Шоофа должны были импровизировать, имея перед собой лишь две страницы нотного теста. Первой пьесе «Оды» — «Introdukzion» — сопутствует обозначение темпа: «Sehr breites tempo, quasi Blues». Для импровизации музыкантам предлагалась серия, однако в отношении ритма предоставлялась значительная свобода.

Другой пример соединения додекафонии с фри-джазовым блюзом — финал Концерта для виолончели с оркестром в форме «pas de trois» — «Blues e Coda». Первый раздел коды — «Blues» — представляет собой большую импровизационную каденцию, изложенную во фрагментарной нотации. Исполнители — виолончель, электроконтрабас, фортепиано, арфа и ударные — также не были ограничены в выборе темпа («senza misura») и ритма («sempre rubato molto»). Второй раздел коды — «in modo di blues» — продолжает диалог электроконтрабаса и сопранового саксофона на фоне ритмической фигуры ударных и разложенных аккордов фортепиано (пример 3).

Интересна интерпретация «свободного джаза» и блюза в последнем сочинении Циммермана — «Екклезиастическом действе» (1970)[12]. Стоит отметить, что это произведение задумывалось как сериальное и писалось в соответствующей технике, однако ближе к его концу сериальная организация ослабевает, а в завершении и вовсе сходит на нет, уступая место импровизационному речитативу баса — «Lamentoso e sempre passionato molto». Этот музыкальный фрагмент совпадает с окончанием монолога Великого инквизитора, который остается один

[12] В этом произведении воплощена идея полемического противостояния двух текстов: «Великого инквизитора» Ф. М. Достоевского и Книги Екклесиаста.

3 Б. А. Циммерман. Концерт для виолончели с оркестром. «Blues e Coda»



после того, как Христос покидает темницу. «Lamentoso» баса — плач кардинала, отчаявшегося старика, неожиданно растроганного последним поцелуем Христа и осознавшего всю боль своего одиночества.

Примечательно, что Циммерман не сопровождает речитатив баса ремаркой «Blues», однако на этот топос указывает ряд признаков:

— фрагментарная нотация, в которой записана бóльшая часть музыки этого речитатива;

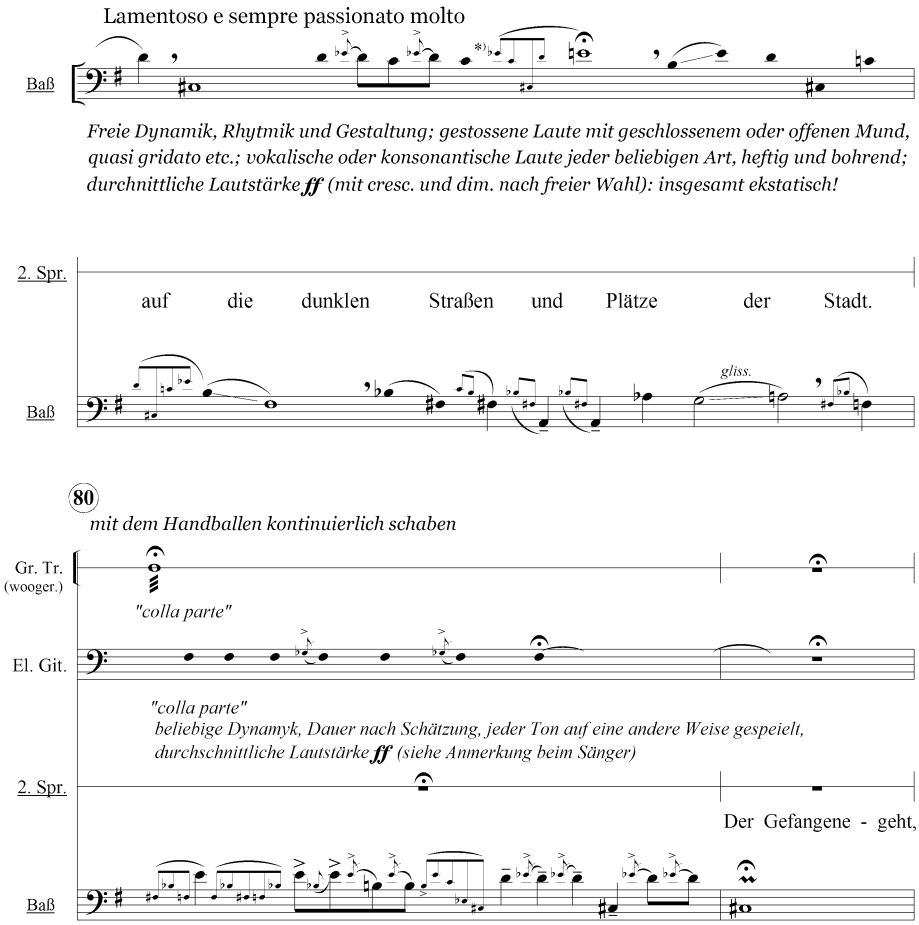
— импровизационный процесс развития: *свободная динамика, ритм и форма; пение с частой вибрацией, закрытым или открытым ртом quasi gridato etc.;*

распевать партию можно любым способом: гласными либо согласными, но резким и пронзительным звуком; средняя сила звука равна ff (cresc. или dim. по выбору): в целом пение должно быть экстатичным! («Екклезиастическое действо», партитура, *50*)[13];

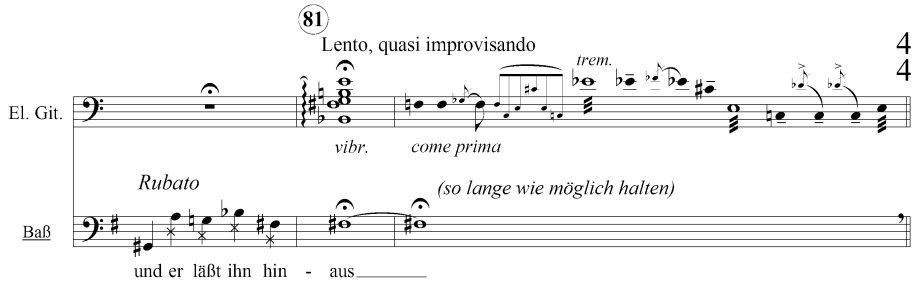
— наличие джаз-комбо (певец — бас, электрогитара, электроконтрабас, большой барабан) — состава, характерного для джазовых идиом типа «senza misura-Blues».

В «блюзе» «Екклезиастического действа», как и в подобных фрагментах Виолончельного концерта и «Оды», композитор использует серию, с которой обращается достаточно свободно. Повторяя отдельные группы звуков серии в различных комбинациях, он трактует их как квази-песенные мотивы. Таким образом, мелодическая линия баса кружит вокруг нескольких центральных тонов серии. Среди них — звук *d*, как своего рода предвестник смерти; он открывает «Lamentoso»:

4 Б. А. Циммерман. «Екклезиастическое действо». «Плач инквизитора»

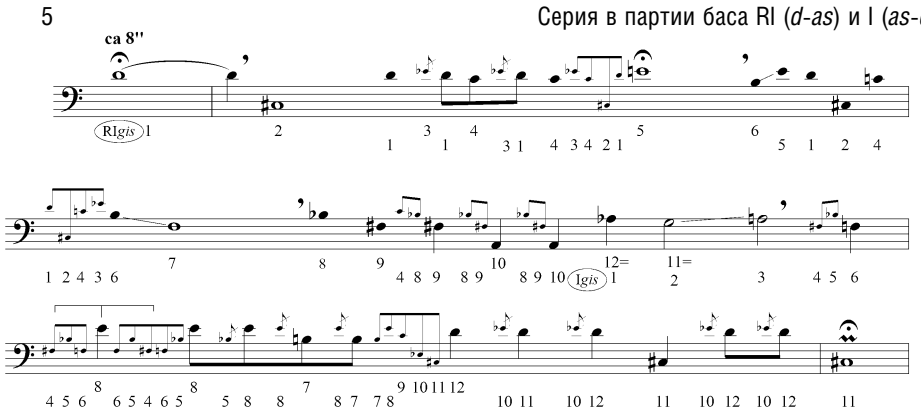


[13] Здесь и далее выдержки из партитуры приводятся по изданию: Zimmermann B. A. «Ich wandte mich und sah an alles Unrecht, das geschah unter der Sonne» Ekklesiastische Aktion für 2 Sprecher, Baß-Solo und Orchester (1970). Mainz: Schott's Söhne (Studien-partitur ED 6330).



*) Auch längere Vorschläge so schnell wie möglich

Первая «строфа» партии баса практически полностью зафиксирована композитором, поэтому позволяет выявить двенадцатитоновую структуру серии. Начало «строфы» строится на ракоходной инверсии, которая, в свою очередь, делится на две части: одна соответствует первым шести тонам серии RI*gis*$^{1\text{-}6}$ (*d-cis-es-c-e-h*), другая ее оставшимся звукам RI*gis*$^{7\text{-}12}$ (*f-b-fis-a-g-gis*). Своего рода репризой этого фрагмента является инверсия серии:

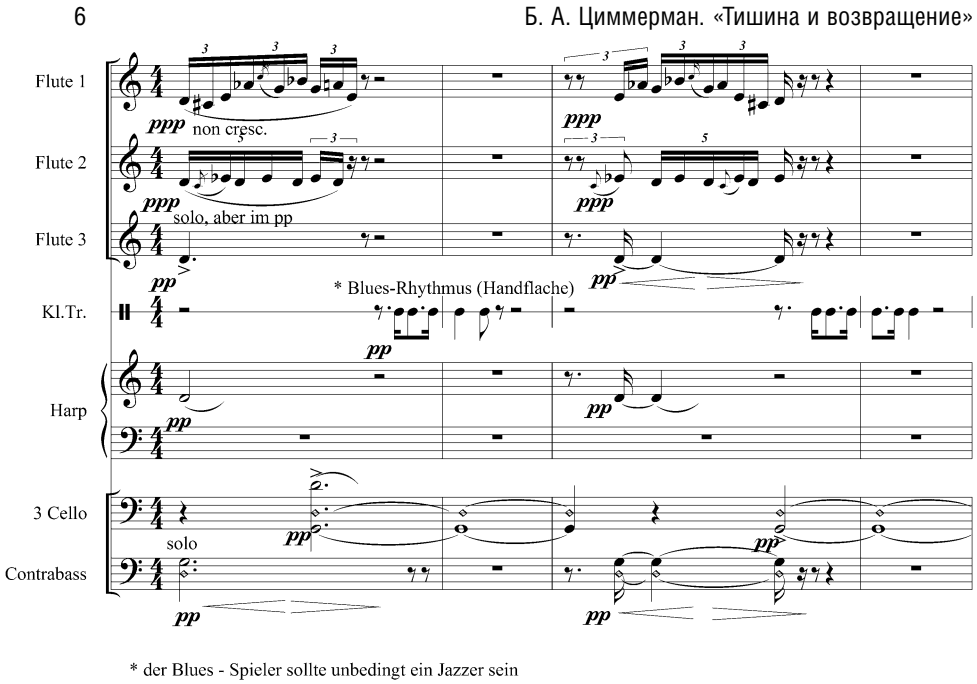


Второй тип блюзовой идиоматики, встречающийся в музыке Циммермана, обозначается композитором «tempo giusto Blues» — «точно в темпе блюза». Если для музыки «quasi Blues» была характерна свобода исполнителей в отношении выбора ритма и темпа, то «tempo giusto Blues», наоборот, основывается на остинатной ритмической формуле блюзового происхождения, которая буквально пронизывает многие циммермановские сочинения. Появление в них строго выдержанного блюзового ритма, как указывает Хр. Блумрёдер, вносит в музыку Циммермана оттенок «печали и меланхолии» (цит. по: [11, *125*]).

Так, в последней оркестровой пьесе Циммермана «Stille und Umkehr» («Тишина и возвращение», 1970) появляются остинатное проведение блюзового ритма у малого барабана[14], а также перманентное звучание тона *d* (символа смерти). У композитора, предчувствующего и даже планирующего время своего «ухода», пульсация тона смерти в сочинениях последних лет является выражением болез-

[14] В партитуре сочинения Циммерман настоятельно требует, чтобы партию малого барабана исполнял джазмен.

ненного восприятия онтологического времени, течение которого связывалось им с истекающим сроком его жизни.



Иногда эта блюзовая фигура сопровождает импровизационные интонации стона и плача, как, например, в заключительном «Weheklage» («Горестном плаче») «Екклезиастического действа» или в Паване из «Музыки к застолью короля Убю». В своем гротесковом балете, следуя традициям Малера (возникают даже прямые ассоциации с «Траурным маршем» из «Первой симфонии»), звучание «Lamento» композитор обыгрывает в сатирическом ключе. На фоне остинатного ритма («in modo di Blues») под раскатистые арпеджио арфы основную тему проводят четыре контрабаса в очень высоком регистре.

Эпилог «Екклезиастического действа» — «Горестный плач» — кульминация произведения. Следуя практически сразу за плачем инквизитора, «Weheklage» является уже «криком души» самого композитора, которым он заканчивает свой творческий и жизненный путь (пример 7).

По сюжету, «Weheklage» — момент начала собственно действа. Из всех его участников (дирижера, двух чтецов, одного ударника и баса) только последнему Циммерман выписывает его партию нотами. Остальные получили инструкции в форме короткого текста («Екклезиастическое действо», партитура, *57*)[15].

Согласно предписанию композитора, действо начинается с того, что дирижер и два чтеца должны сесть на пол. Все трое принимают медитативную позу, в которой

[15] Композитор не дает точных указаний, а лишь в общих чертах намечает действия участников, тем самым приближая собственный текст к нехарактерному для него стилю предписаний, которые обычно оставляли в 1960-е годы к своим зрелищным представлениям идеологи движения «флюксус».

7 Б. А. Циммерман. «Екклезиастическое действо». Горестный плач

Weheklage
(der Abstand der einzelnen Noten gibt einen relativen Hinweis auf ihre Dauer, innerhalb jedoch (s. o.) des vom Sänger gewählen Tempos)

Baß

Baß

Baß

Baß

Baß

Baß

Più larghetto

Baß

rit.

Baß

(Während der letzten Fermate des Sängers steht der Dirigent auf)

дирижер должен показать своеобразный жест «самозащиты» — *держать перед собой руки, закрывая лицо*[16], а чтецы, *как будто читая для себя и независимо друг от друга*, в свою очередь должны *проговаривать, шептать* <...> *или даже кричать* в произвольном порядке отрывки из текстов «Великого инквизитора»

[16] Эти первые указания Циммермана приводят многих дирижеров в замешательство, отчего некоторые из них отказываются выполнять предписания композитора [11, *134*].

и отдельных глав Книги Екклесиаста[17]. Выше уже шла речь о том, что сериальная организация «Екклезиастического действа» постепенно ослабевает, уступая место импровизации. Нечто аналогичное происходит и с текстами, которые ближе к концу произведения распадаются на фразы и отдельные слова, в связи с чем лишаются своей упорядоченности и смысловой определенности; при этом само по себе слово не дробится на слоги, а остается цельным. Этого же принципа композитор придерживался и в «Реквиеме»: *Слово должно оставаться цельным и пребывать в той группе языков, из которой оно изъято и в таком своем виде соединено со словами других языковых групп*[18] [15, *116–117*].

Следующий участник, вступающий в действо, — джазмен-ударник: *его действо заключается в игре варьируемого им блюзового ритма, в строго выдержанном медленном темпе. Ударник может исполнить свое действо на любых инструментах и с помощью любых предметов: щеток или скребков, можно использовать* [в качестве инструмента — Н. Д.] *даже свои руки, играть на мембранофонах либо металлических и деревянных идиофонах. Все эти инструменты один за другим вступают в той последовательности, которую предпочтет исполнитель.* В музыке Циммермана это единственный случай, когда ударнику в реализации блюзового ритма представляется абсолютная свобода. В отношении инструментов, динамики здесь также нет ограничений. Ударник, следуя композиторским указаниям, обычно в этот момент импровизирует ритмические вариации [11, *135*].

Вопреки ритмически свободным партиям чтеца, а затем и баса (см. далее), ударник сохраняет темп неизменным. Для Циммермана этот прием показателен не только в отношении использования блюза как джазовой идиомы, но и в плане понимания его стиля. Остинатная пульсация, пронизывающая многие поздние сочинения композитора, создавала иное ощущение времени, биение которого особенно остро ощущает тот, кто стоит на пороге собственной смерти. Блюзовый ритм в «Weheklage» становится частью стиля композитора.

Вступление баса — центральное событие действа. Циммерман подчеркнул значимость этой фигуры в своих указаниях, назвав действия других участников (ударника и чтецов) лишь *вступлением*. Импровизационный «плач» певца образует по отношению к ним *асинхронный* контрапункт.

Перед певцом стоит задача спеть "горестный плач" используя лишь одну фразу, – "горе тому, кто один"; он может извлекать из нее отдельные слова и ставить их в разной последовательности, распевая в них гласные и согласные. К этому можно также добавить всевозможные оттенки звуков плача, страха перед смертью и глубокой печали: это должны быть мучительно тяжелые, спетые с болью и содроганием в голосе звуки ужаса, одиночества и человеческой безысходности... («Екклезиастическое действо», партитура, *57*)[19].

---

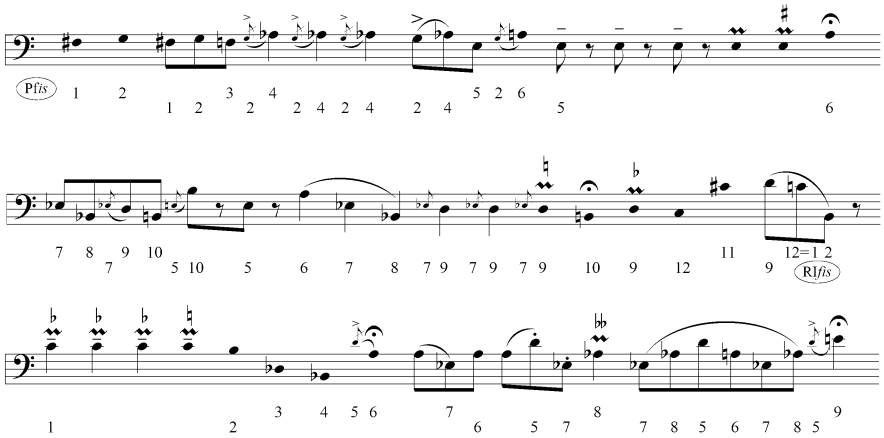
[17] Певец (бас) при этом продолжает молча стоять.

[18] Поскольку в некоторых композициях Циммермана (в том числе в «Реквиеме») использован текстовый монтаж, композитор заботился о том, чтобы каждое слово было точно зафиксировано в соответствии с нормами того языка, к которому оно относится. То есть слова, относящиеся к языкам романской и германской групп, записывались латиницей, слова славянской группы языков — кириллицей и т. д.

[19] В этом описании *всевозможных звуков плача* Циммерман неожиданно оставляет сухой тон своих указаний и переходит на выражение своих личных чувств и эмоций. «Горестный плач» его художественного опуса обернулся собственный плачем композитора, ухудшавшееся самочувствие которого на тот момент совпало с фазой обострения его душевной болезни.

Бас самостоятельно выбирает ритм и динамику, решает какими слогами или звуками ему распевать текст[20]. Таким образом, из всех параметров сериальной композиции неизменной остается исключительно звуковысотная серия, с которой он, как и в случае с серией кардинала, обращается достаточно свободно:

8 Горестный плач. Серия в партии баса P (fis-c), RI (c-fis)



В партии баса проходят все формы серии: (P *fis-c*), (RI *c-fis*), (I *fis-c*) и (R *c-fis*), причем они сцеплены между собой таким образом, что каждый двенадцатый звук предыдущей серии является первым последующей. Такая замкнутая, шарообразная форма «плача», стала символом безысходности как замкнутого круга, хождение по которому может продолжаться вечно. «Бессмысленные блуждания» Циммерман прекращает оглушительным ударом литавр, который звучит сильным контрастом к заключительному мажорному аккорду финального хорала «Es ist genug» — единственной цитатой, завершающей «Екклезиастическое действо». Прием не был новым для Циммермана. «Жуткий» удар тамтама использовался в Элегии «Реквиема», в которой инсценировалось самоубийство Сергея Есенина. Удар литавр в «Еккезлезиастическом действе» стал предвестником выстрела, оборвавшего жизнь Бернда Алоиза Циммермана.

Джазовая композиция «Ограниченные сроком. Ода к Элевтерии в форме танца смерти для джазового квинтета» (1967) представляется наиболее интересным сочинением Циммермана, выдержанным целиком в джазовой манере. Написанная в поздний период творчества, когда композитор увлеченно экспериментировал с джазом, включая его элементы в такие свои «абсолютные» сочинения, как «Реквием» и «Тишина и возвращение», «Ода к Элевтерии» стала второй редакцией музыки к радиопьесе — «Ограниченные сроком» (1966)[21]. «Ода» не

[20] Ритм в «Weheklage» не был сериально организован, но при этом он и не оставался свободен, как в этом уверяет нас циммермановский текст. Некоторые звуки указаны определенными длительностями (четвертными или восьмыми); орнаментальные звуки излагаются форшлагами.

[21] Музыка к радиопьесе «Ограниченные сроком» (режиссер — Р. В. Шнелль) была заказана композитору Западногерманским радио 8 июля 1966 г.; впервые транслировалась по радио г. Кёльна 9 ноября 1966 г. Рукопись не издана и хранится в архиве Западногерманского радио (WDR; Archiv-Nr. SO 11766).

предназначалась для звучания на концертной сцене, а создавалась композитором специально для студийной записи, осуществление которой взяла на себя немецкая звукозаписывающая компания WERGO. В отличие от музыки к радиопьесе, состоящей из шестнадцати контрастных по характеру номеров[22], в основу «Оды к Элевтерии» композитор положил две миниатюры, демонстрирующие два джазовых стиля: блюз (I пьеса) и свинг (II пьеса):

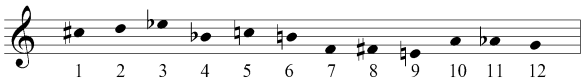
I — Introdukzion und Thema, *Zehr breites tempo, quasi Blues*
II – *Allegro agitato*

Начало «Интродукции» основано на материале пьесы № 2 «Meditation» («Медитация»), однако ее дальнейшее развитие ориентировано на пьесу радиокомпозиции № 9. *Allegro agitato* представляет собой самостоятельную композицию, которая, тем не менее, по характеру похожа на пьесу № 3, *Quasi Fugato* [7, *66*].

«Ода» — не единственное сочинение Циммермана, возникшее на основе музыки к радиопьесе; значительная часть ее джазовых фрагментов вошла в упоминавшийся выше Концерт для виолончели с оркестром в форме «pas de trois»[23]. Таким образом, путь исканий Циммермана начинался в области радиопьес, ставших своего рода экспериментальной лабораторией композитора, и продолжался в сфере «абсолютной» музыки, в которой композитор уже виртуозно демонстрировал результаты своих открытий, касающихся прежде всего техники композиции и инструментовки.

В основе трех сочинений: джазовой «Оды», Виолончельного концерта и их источника — радиокомпозиции «Ограниченные сроком», — лежит одна и та же серия:

9



Данная серия симметрична в ряде отношений: в центре ее — тритон как ось симметрии; весьма характерно и деление серии на четыре группы по три звука, расположенных относительно друг друга по хроматической гамме. Как отмечает Эббеке, такая конструкция серии была использована Циммерманом в «Оде к Элевтерии» неслучайно. По звучанию серия напоминала фри-джаз, поскольку все изначально заложенные в ней интервальные пропорции позволяли

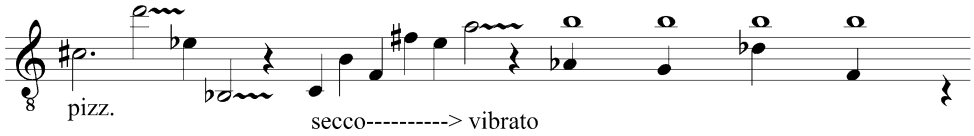
[22] По замыслу Циммермана, пьесы радиокомпозиции должны были следовать друг за другом таким образом, что в момент окончания каждой возникал эффект нарушения радиосвязи. При этом использовались приемы конкретной музыки: различные шумы и искаженные звуки, возникшие как будто в результате перебоя радиосигнала.

[23] При сравнении двух партитур можно указать на практически полное соответствие (не совпадают только обозначения темпа и в некоторых местах голосоведение): верхняя система на с. 64 Концерта для виолончели была перенесена из пьесы № 1 радиокомпозиции; нижняя система на с. 33 Концерта — из пьесы № 3; пассаж на с. 29 — из пьесы № 8; соло виолончели в нижней системе Концерта на с. 42 — из пьесы № 10, верхняя система на с. 30 — из пьесы № 11 ([11, *125*]; пагинация и расположение систем даются по изданию: Zimmermann B. A. Concerto pour Violoncelle et orchestre en forme de «pas de trois» (1965/66). Mainz: Schott, o. J. (Studienpartitur ED 6329).

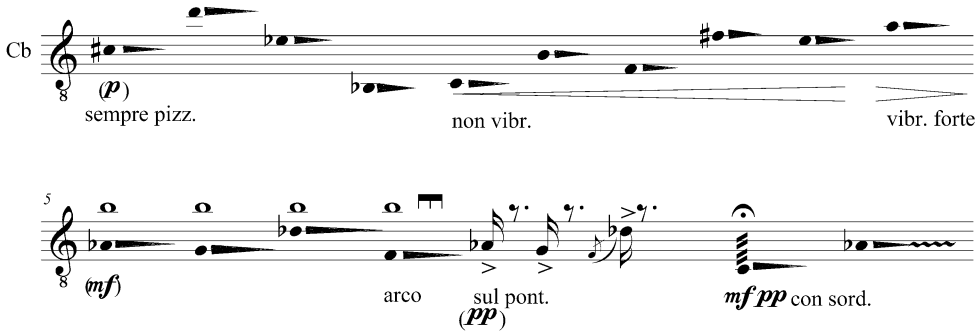
музыкантам в процессе импровизации играть звуки серии в более свободном порядке (в отличие от первоисточника — радиокомпозиции, для которой была характерна строгая серийная организация) [7, *69*].

Если сравнить структуру серии с ее художественным воплощением в радиокомпозиции (пьеса № 2, «Meditation»), можно заметить, что группировка, отмеченная нами выше (четыре сегмента по три звука), в «Медитации» не соблюдается (см. пример 10). Серия делится на три фразы, разделенные паузами. Такое деление связано с тем, что серия (соло контрабаса) проводится в блюзовой манере, для которой характерен унаследованный от афроамериканской музыки принцип вопросо-ответной структуры. Три инструментальных фразы здесь уподобляются трем строфам классического блюза: «вопрос» (первая фраза серии), повторяется с изменениями импровизационного характера (вторая фраза серии); «ответом» является третья фраза серии.

10 Радиокомпозиция «Ограниченные сроком» Пьеса № 2 «Meditation», *sehr getragen*



11 Джазовая композиция «Ода к Элевтерии»



В «абсолютном» опусе Циммерман изменил ритмическую сторону серии (см. пример 11), воспользовавшись нотацией, к которой уже обращался в своей электронной композиции «Tratto». Сужающиеся линии, идущие от отдельных звуков в форме удлиненных треугольников, заменили обозначения длительности и динамики. При этом точные ритмические пропорции оставлены композитором на усмотрение исполнителей, в чем проявляется принцип ограниченной алеаторики. Представляется, что для Циммермана это был *тот самый случай*, когда в пространстве алеаторики пересеклись джаз и «серьезное» искусство. Отказаться от ритмической фиксации и предоставить исполнителям полную свободу — смелый для Циммермана шаг, если учесть насколько был важен для его сериальных композиций параметр ритма[24]. Тем не менее, этот шаг был обоснован композитором и имел для него особый смысл. Погружая исполнителей

[24] Единственным сочинением, в котором композитор экспериментировал с алеаторикой вне связи с джазом, была Соната для флейты соло «Tempus loquendi».

в утопическую временну́ю реальность, Циммерман наделяет их властью распоряжаться временем *как на дне морском*. С помощью импровизации композитор стремится сделать непредсказуемым процесс временного дления, имеющий свое начало и свой конец — по Циммерману, символы рождения и смерти человека. Растягивая или, наоборот, укорачивая время, композитор играет с ним, словно желая обмануть саму смерть.

Джаз был не только средством музыкальной выразительности сочинений Циммермана, но важной их смысловой частью, одним из составных элементов его плюралистического метода. Включение джазовых импровизаций в музыкальное произведение — это дополнительный смысловой пласт, появление которого в том или ином сочинении композитора требует особого пояснения.

Литературный источник «Оды к Элевтерии» — поздняя драма «Ограниченные сроком» австрийского писателя и драматурга, нобелевского лауреата Элиаса Канетти (1905–1994). Философская направленность и социальная значимость его произведений были близки творчеству самого композитора. Главными темами пьес драматурга стали извечные вопросы добра и зла, жизни и особенно смерти, которая воплощала для него зло, так как ограничивала жизнь.

«Один из самых великих ненавистников смерти в литературе» (как называли Э. Канетти критики) писал: «существует центральная проблема, которая занимает меня все больше и больше. Это — отношение человека к смерти. Если бы это было возможно (я знаю, что это невозможно), то я бы отменил смерть. Если бы такая возможность появилась. Но поскольку ее нет, мне хотелось бы, по крайней мере, рассмотреть все негативные воздействия, которые смерть оказывает на жизнь человека, и подумать, как можно противостоять этим воздействиям. На мой взгляд, все мы, сами того не зная, заражены смертью. Слишком уж легко мы с ней миримся. И с какой легкостью мы ее используем в качестве средства установления власти над другими людьми. Здесь есть еще и многие другие аспекты. Я хотел бы их все выяснить, точно описать и затем сказать, что мы можем сделать, чтобы противостоять смерти» (цит. по: [6]).

Феномен смерти по-своему осмыслял и пытался ему противостоять в своем творчестве Циммерман. В его музыке смерть представлена в разных обличиях: в «Солдатах» и «Реквиеме» — это война, в балетах («Контрасты», «Музыка к застолью короля Убю») смерть стала олицетворением власти[25]; в джазовой композиции «Ода к Элевтерии» композитор, ссылаясь на пьесу Канетти и следуя его примеру, пытается бросить смерти вызов.

В философской пьесе Э. Канетти «Ограниченные сроком» (написана в 1952 году, издана в 1964) изображается условное общество, члены которого знают дату своей смерти. Однако владеет тайной об отпущенном сроке только сам человек, который носит эту роковую дату в качестве своего имени. Мир «ограниченных сроком» избавляет живущих в нем героев от страха смерти, но вместе с тем лишает каких-либо чувств вообще. Главный персонаж Фюнфциг, бросает вызов сложившейся системе и продолжает жить после истечения собственного

[25] Такое представление о смерти было близко Э. Канетти, который считал ее пособником власти. Власть, по его мнению, — это смерть. А борьба против власти — это борьба против смерти. Это убеждение драматурга раскрывает его философский трактат, создававшийся на протяжении тридцати пяти лет, — «Масса и власть».

срока жизни, тем самым обличая культ подчинения смерти. Однако облегчения не наступило. Фюнфциг, преодолев смерть, нарушил главное условие существования системы: он познал чувство страха перед неизвестностью, которое вовлекает человечество в анархию собственных переживаний. Главный герой не может найти ответа на вопрос, предопределена ли продолжительность жизни человека или же она складывается как результат последовательности определенных событий.

Последний мотив — страх перед неизвестностью — возникает и в сочинениях Циммермана. Так, в 1 сцену I действия оперы «Солдаты» композитор неслучайно вводит стихотворение Ленца «Наше сердце», не имеющего отношения к собственно его пьесе «Солдаты». Приведем последние строфы этого стиха:

И все же ни услада, ни мучение,
Не стали бы страшней того, когда
Сердце превратит в стекло
Судьбы горячее свечение,
И ты надеялся и трепетал душой,
Стремился, ненавидел и любил.
О! Стала бы та жизнь пустой,
Если бы ты ее не прекратил[26].

Циммерман продолжает, вслед за Канетти, рефлексировать на тему продолжительности человеческой жизни и борьбы со смертью: знать момент своей смерти — значит уйти из жизни по принуждению; а не знать — наполнить свое существование страхом в ожидании ее прихода. Выход из этой ситуации Циммерман видел в свободе собственного решения: добровольного ухода из жизни. Проявляя свободу выбора, художник бросает вызов смерти, тому, что заведомо предопределено, — и в то же время избавляет себя от мук бренного существования и анархии собственных болезненных переживаний. Как своего рода возражение такому суждению воспринимается речь Великого инквизитора в предсмертном сочинении Циммермана «Екклезиастическое действо»: человечество «в простоте своей и прирожденном бесчинстве своем не может осмыслить свободы», которой они «боятся и страшатся... Неспокойство, смятение и несчастие — вот теперешний удел людей».

Парадоксально, что выбор свободной смерти у Циммермана был вызван бунтом композитора против смерти во всех ее проявлениях: смерти как акта убийства (совершенного преднамеренно либо случайно); смерти, которая в принципе присуща человеческой природе. В «Оде к Элевтерии» Циммерман находится на стороне Фюнфцига, требующего упразднения смерти. В этой связи напрашивается параллель к философской работе французского драматурга и нобелевского лауреата Альберта Камю — «Бунтующий человек», в которой прослеживается история идеи бунта (метафизического и политического) против несправедливости человеческого удела и всего мироздания. «Бунтующий человек» у Камю восстает против смерти и своего Бытия, которое для него становится «абсурдом», то есть не разумным, потому что «действительное не целиком разумно, а разумное не целиком действительно» [2, *348*].

[26] Перевод с нем. автора статьи.

Согласно этим представлениям действует Калигула — главный герой одноименной пьесы Камю, которую не раз цитировал в своем творчестве Циммерман («Антифоны», «Реквием»). Молодой римский император с внезапной смертью Друзиллы — своей сестры и возлюбленной — осознал, что в мире нет правды, добра и зла, а значит, жизнь лишена смысла. Калигула восстает против своей судьбы, желая изменить мир, установив в нем «царство абсолютной свободы»: «Зачем мне такая странная власть, если я не могу изменить порядок вещей, если я не могу заставить солнце садиться на востоке, не могу уменьшить страдание и сделать так, чтобы люди больше не умирали <...> Но я хочу все изменить. Я дарую этому веку равенство. *И когда все будет исполнено, невозможное – на земле, луна – у меня в руках, тогда, может быть, изменюсь и я сам, а вместе со мною мир. Тогда наконец люди перестанут умирать и будут счастливы*»[27]. Цитируя последние строки в «Антифонах» Циммерман видит в Калигуле бунтаря, восставшего против смерти: «*Любить – это значит согласиться стареть с любимым. Я на такую любовь не способен*»[28]. Осознав неизбежность смерти, он проводит своеобразный «эксперимент»: унижением и истязанием своих приближенных Калигула хочет пробудить в них смелость убить своего диктатора. Тогда убийцы, поняв абсурдность удела всех живущих людей, в том числе и своего императора, обретут свободу. Освободится и сам тиран, решивший пусть изощренным способом, но по собственной воле покинуть этот мир.

Идея «бунтующего человека» прослеживается не только в «Антифонах», но и в опере «Солдаты». В неизбежном потоке событий, который движется будто по *временной спирали*, главные герои подчиняются жизненным обстоятельствам, исходом которых является смерть. И только Штольциус — единственная фигура в опере, воспротивившаяся предначертанному ходу событий, — решается на самоубийство. Через добровольную смерть, согласно интерпретации композитора, герой обретает свободу (известно, что, желая «освободить» своего героя, Циммерман изменил концовку «Солдат» Ленца).

Название джазовой композиции — «Ода к Элевтерии в форме танца смерти для джазового квинтета» — отсылает ко множеству литературных сюжетов, созданных человечеством в разные века: от средневековых «плясок смерти» до знаменитой оды Шиллера и мифологических историй, поданных сквозь призму поэтики Э. Паунда.

Бетховенская «Ода к радости», ставшая впоследствии одной из множества музыкальных цитат в «Реквиеме», обрела в джазовой композиции «Ода к Элевтерии» (др. греч. ἐλευθερία — свобода) важную для Циммермана смысловую параллель. По сути, «Ода к радости» и «Ода к Элевтерии» — это два гимна свободы; но если в первой воспевается братство всех людей, то ода Циммермана посвящена свободе от смерти, которую и олицетворяет мистическая дева — Элевтерия. В античные времена это был эпитет богини Артемиды — дочери Зевса-Элевтерия, то есть «освободителя». Образ нападающей Артемиды изображался

[27] А. Камю. «Калигула». I действие, сцена 11. Перевод с франц. Евгения Горного. Строки, выделенные курсивом (здесь и далее), Циммерман цитирует в «Антифонах» для альта с оркестром: Zimmermann B. A. Antiphonen für Viola und 25 Instrumentalisten (1962). Edition Modern (Studienpartitur M 1071 E).

[28] Там же, действие IV, сцена 13.

на херсонесских монетах в период, который сегодня принято называть «временем элевтерии».

Но не античной историей вдохновлялся Циммерман, создавая свою оду к Элевтерии, а поэтическим миром Э. Паунда. Предметом внимания композитора стал «Cantos II» из однотомника избранных сочинений поэта, к которому композитор неоднократно обращался[29].

Потом, когда-нибудь позже,
в винно-красной траве,
Если свесишься со скалы уступа,
бледное коралла лицо под легким флером волны,
Словно бледная роза под неспокойной водой,
Илевтиерия, прекрасная Дафна морей,
Руки пловцов, которые сделались ветвями,
Кто скажет, в каком году,
спасаясь от стаи каких тритонов,
Чистый челом, то появляясь, то почти исчезая,
доныне застыл, как слоновая кость.

(цит. по: [4]).

Илевтиерия (Ileuthyeria) у Паунда — вымышленное имя, получившееся, вероятно, в результате слияния имени греческой богини-родовспомогательницы Илифии с названием морского животного из рода двуполых медуз [4]. Паунд называет Илевтиерию «Дафной», которая (как известно из древнегреческой мифологии), спасаясь бегством от влюбленного в нее Аполлона, призвала на помощь своего отца, речного бога Пенея, превратившего ее в лавр. В свою очередь, овидиева метаморфоза подверглась трансформации в «Cantos II»: «Образ Дафны, — пояснял поэт, — мне очень близок, хотя я предпочел бы, чтобы она превратилась не в лавр, а в коралл» [4][30].

Циммерман, естественно, обратил внимание на фонетическое сходство имен Илевтиерии и Элевтерии, однако предметом рефлексии композитора на тему смерти и ее преодоления стала сама мифологическая история, связанная с превращением речной нимфы в лавр, а у Паунда — морской Дафны в коралл. Со времен античности история Дафны — образец свободного выбора смерти, или, согласно Овидию, «метаморфозы». Для Циммермана метаморфоза не означает физической смерти человека, а лишь предлагает иную форму его существования — тем самым представляя еще один способ преодоления смерти.

Благодаря своей новой трансформации смертная красавица, уходя из человеческой жизни, обретает бессмертие в образе застывшего коралла или

[29] По свидетельству К. Эббеке, том избранных сочинений Паунда, находящийся в домашней библиотеке композитора в начале 1950-х годов, был настольной книгой Циммермана, оказавшей значительное влияние на восприятие композитором категории времени в искусстве и формировании его концепции «шарообразного времени» [7, *68*].

[30] По предположению, высказанному Р. А. Насоновым, Паунд в данном случае мог предусмотреть аллюзию на песню Ариэля из шекспировской «Бури» (2 сцена I действия, строки 397–405); в переводе М. Донского: «Ариэль (поет): Отец твой спит на дне морском, / Он тиною затянут, / И станет плоть его песком, / Кораллом кости станут. / Он не исчезнет, будет он / Лишь в дивной форме воплощен. / Чу! Слышен похоронный звон! / Духи: Дин-дон, дин-дон! / Ариэль: Морские нимфы, дин-дин-дон, / Хранят его последний сон».

вечнозеленого дерева. К морской Дафне-Элевтерии, смертной, получившей свободу и преодолевшей смерть, и взывает Циммерман, посвящая ей свою оду – *песнопение из глубин морского дна*[31], которым *во все времена вооружалось человечество против прихода смерти в отведенное ей время* [15, *64*].

Использованная литература

1. *Зенкин К. В.* Культура в пространстве музыки // К. А. Жабинский, К. В. Зенкин. Музыка в пространстве культуры. Избранные статьи. Вып. 2. Ростов-на-Дону: [б. и.], 2003. С. 37–102.
2. *Камю А.* Бунтующий человек. Философия. Политика. Искусство / Сост., предисл., примеч. А. М. Руткевича; пер. с франц. И. Я. Волевича, Ю. М. Денисова, А. М. Руткевича, Ю. Н. Стефанова. М.: Политиздат, 1990. 415 с. (Мыслители XX века)
3. *Пантиелев Г.* Бернд Алоиз Циммерман // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. Вып. 1 / Под ред. М. Арановского и А. Баевой. М.: Музыка, 1995. С. 58–80.
4. *Паунд Э.* Cantos / пер. с англ. В. Кучерявкина // Митин журнал. Вып. 52 (1995). С. 127–144. URL: http://www.vavilon.ru/metatext/mj52/pound.html (дата обращения: 18.02.11)
5. *Ухов Д.* Аналогии и ассоциации. (К проблеме «джаз и европейская музыкальная традиция») // Советский джаз: Проблемы. События. Мастера / Сост. и ред. А. Медведев, О. Медведева. М.: Советский композитор, 1987. С. 114–142.
6. *Леммле П.* Элиас Канетти: текст передачи журнала «Галерея» радиостанции «Немецкая волна» от 06.05.2002. URL: http://www.dw-world.de/dw/article/0,,514682,00.html (дата обращения: 18.02.11).
7. *Ebbeke K.* Die Sprachfindung: Studien zum Spätwerk Bernd Alois Zimmermanns. Mainz: Schott, 1986. 140 S.
8. *Ebbeke K.* Eigene Gedankwelt. Der Musikkritiker Bernd Alois Zimmermann // MusikTexte. Zeitschrift für neue Musik. H. 24 (1988, April). S. 16–27.
9. *Globokar V.* In den Strudeln des Jazz und der Neuen Musik // Neue Zeitschrift für Musik. Jg. 154 (1993). H. 5. S. 8–13.
10. *Hiekel J. P.* Bernd Alois Zimmermanns «Requiem für einen jungen Dichter». Stuttgart: Franz Steiner, 1995. 440 S. (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft, Bd. 36).
11. *Korte O.* Die Ekklesiastische Aktion von Bernd Alois Zimmermann: Untersuchungen zu einer Poetik des Scheiterns. Berlin: Studio, 2003. 206 S. (Berliner Musik Studien, Bd. 29)
12. *Lothwesen K.* Strategien einer Synthese. Anmerkungen zum Jazzverständnis der Neuen Musik // Populäre Musik im kulturwissenschaftlichen Diskurs II / hrsg. von Th. Phleps. Karben: CODA, 2001. S. 137–157. (Beiträge zur Popularmusikforschung, Bd. 27/28)
13. *Lothwesen K.* Alexander von Schlippenbach und Bernd Alois Zimmermann // K. Lothwesen. Klang — Struktur — Konzept. Die Bedeutung der Neuen Musik für Free Jazz und Improvisationsmusik. Bielefeld: transcript, 2009. S. 153–164. (Studien zur Popularmusik, hrsg. von Th. Phleps und H. Rösing).
14. *Schwab H.* Zur Rezeption des Jazz in der komponierten Musik // Dansk Årbog for Musikforskning X (1979). S. 127–178.
15. *Zimmermann B.* Intervall und Zeit. Aufsätze und Schriften zum Werk / hrsg. von Chr. Bitter. Mainz: B. Schott's Söhne, 1974. 156 S.

[31] Напомним, что джазовым музыкантам-импровизаторам Циммерман приписывал особое чувство времени, подобное ощущению времени *на дне морском*: продолжительные отрезки («tratti») времени становятся длиннее, а короткие — короче.