

**ЦАРЕГРАДСКАЯ ТАТЬЯНА ВЛАДИМИРОВНА***tania-59@mail.ru*

Доктор искусствоведения, профессор кафедры современной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва  
ул. Большая Никитская, д. 13/6

**TATIANA V. TSAREGRADSKAYA***tania-59@mail.ru*

Doctor of Fine Arts, Full Professor of the Modern Music Department of Moscow State Tchaikovsky Conservatory

13/6, Bolshaya Nikitskaya St.  
125009 Moscow  
Russia

**АННОТАЦИЯ****Музыкальный жест как средство композиции: некоторые наблюдения**

С тех пор, как Лючано Берно предложил понятие «музыкального жеста», ведущие современные композиторы реализуют его в своих композициях. «Музыкальный жест» берет начало в исполнительской практике, но произрастает из разных музыкантских ощущений: в то время как Булез опирается на свой дирижерский опыт, Лахенман, Фелдман и Фернихоу обращаются к «чувству инструмента», будь то фортепиано, виолончель или флейта. Русские композиторы не остались в стороне: Прокофьев и Стравинский обращаются к хореографическому жесту, Шнитке и Губайдулина исходят из концептуалистских практик. Композиторский жест, движимый исполнительской энергией, становится новым «строительным материалом» музыкальной композиции.

*Ключевые слова:* телесность, музыкальный жест как метафора, современная композиция, человеческие ощущения

**ABSTRACT****Musical Gesture as a Means of Composition: Some Observations**

As far as Luciano Berio proposed a notion of “musical gesture”, key contemporary composers incorporate it in their compositions. Musical gesture takes its origin in performative practices but stems from different perception of musicians’ senses: while Boulez mostly uses his conductor’s practice, Lachenmann, Feldman and Ferneyhough tend to incorporate the feeling of an instrument, be it piano, cello or flute. Russian composers had their own means of treating “musical gesture”: while Prokofiev and Stravinsky used “choreogesture”, Schnittke and Gubaidulina tended to use conceptualist practices. The composer’s gesture motivated by performer’s energy and movement becomes a sort of new “building material” for music composition.

*Keywords:* corporeality, musical gesture as metaphor, recent and contemporary composition, human senses

**Татьяна Цареградская**

## МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЖЕСТ КАК СРЕДСТВО КОМПОЗИЦИИ: НЕКОТОРЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ

В последние несколько десятилетий «музыкальный жест» стал предметом широкого обсуждения. Многочисленные музыковедческие конференции<sup>1</sup> демонстрируют, насколько велик интерес к этому феномену и насколько разнообразной может быть его трактовка в разных контекстах: исполнительский жест и композиторский жест, исторический и современный музыкальные жесты, танцевальный и вокальный. Исследование жеста в отечественном музыкознании тесно связано с проблемой перевода этого термина, и поскольку российский аналог термина *musical gesture* — «музыкальный жест» — не принадлежит к числу употребительных, возникает проблема трактовки. Как решить ее? Мне представляется, что наиболее уместно было бы, во-первых, исследовать высказывания ведущих современных композиторов, во-вторых — соотнести суждения авторов с их музыкальными произведениями.

---

<sup>1</sup> *Music and Gesture: 2<sup>nd</sup> Musical Itineraries Forum* (28–29 October 2011, Lisbon, Portugal); *Rethinking Stravinsky: Sounds and Gestures of Modernism* (26–28 September 2012, Fisciano-Salerno, Campus Universitario, Fondazione Filiberto, Lucca); “*The Medium is Message*”. *Sound-Image-Gesture: An Illusory Interaction?* (23–25 May 2013, Université du Sud, Toulon-Var, France); *Porto International Conference on Musical Gesture as Creative Interface* (17–19 March 2016, Universidade Católica Portuguesa Porto, Portugal).

Число композиторов, использовавших словосочетание «музыкальный жест» в своих статьях и книгах, весьма значительно. Наиболее развернуто об этом писали Лучано Берио, Пьер Булез, Мортон Фелдман, Хельмут Лахенман, Брайан Фернихоу<sup>2</sup>. Их высказывания дают основание говорить о музыкальном жесте не только в их собственном творчестве, но и в тех случаях, где аналогии очевидны.

Перед тем, как начать обсуждение композиторского жеста, необходимо хотя бы в самом общем смысле определить, что это такое. В музыковедческой литературе наибольшее распространение получили определения Р. Хаттена<sup>3</sup>. В своих работах [18; 19; 20] он не раз высказывался о музыкальном жесте, и одним из самых лаконичных и емких является следующее: «Жест — это оформление энергии во времени, обладающее значимостью» [20, 1]. Несмотря на то, что в этом определении отсутствует слово «музыкальный», автор в дальнейшем использует его для рассуждений в отношении сонаты Шуберта, тем самым подчеркивая *универсальность* жеста. Трактует жест как феномен энергии, автор в то же время наделяет его свойствами знака. Определение группы европейских исследователей фиксирует *метафорический* аспект музыкального жеста: «Музыкальный жест может быть рассмотрен в роли метафоры, поскольку в музыке жест есть концепт, который осуществляет проекцию физического движения, звучания или иного типа восприятия на культурные реалии» [21, 14]. Но не только метафоричность свойственна музыкальному жесту: по замечанию Л. Збиковски, «в то время как физический жест лишь сопутствует языку и речи, музыкальный жест сам является частью *грамматики* (курсив мой. — Т. Ц.)» [28, 84]. Свойство что-то означать, свойство быть проекцией физического действия или восприятия в пространство культуры, свойство принадлежать области грамматики — таковы главные свойства музыкального жеста, от которых мы будем отталкиваться.

Как же интерпретируют композиторы музыкальный жест в своем творчестве? Для ответа на этот вопрос мы обратимся к следующим произведениям: Лучано Берио — Секвенция №5 для тромбона; Пьер Булез — «Incises» для фортепиано; Хельмут Лахенман — «Pression» для виолончели соло; Мортон Фелдман — Piano Piece (to Philip Guston); Брайан Фернихоу «Cassandra's Dream Song» для флейты соло; Альфред Шнитке — Четвертый скрипичный концерт. Нашей задачей будет обнаружить то, что композиторы в своих произведениях сами называют музыкальным жестом, выделить основные черты жеста как средства композиции и очертить разные типы жестов в упомянутых произведениях.

Предварительно заметим, что феномен музыкального жеста не принадлежит исключительно XX веку. Согласно Альбрехту Шнайдеру, генезис

<sup>2</sup> А также Маурисио Кагель, Кайя Саариахо, Карлхайнц Штокхаузен, Харрисон Бёртуисл, Сальваторе Шьяррино и многие другие.

<sup>3</sup> В настоящее время Роберт Хаттен является профессором Butler School of Music, University of Texas at Austin.

музыкального жеста можно проследить на протяжении всей истории музыкальной культуры, особенно в период Барокко с его учением об аффектах и бурным развитием оперы [27]. Но хотя музыкальные жесты и играли значительную роль в европейских стилях и жанрах, исследование проблем движения и аспектов динамики в XX веке значительно интенсифицировалось.

Подход к жестуальности в музыке XX века распадается на два периода: первый — начало века с его интересом к ритму и к хореографическому жесту, и второй, пост-дармштадтский, обозначивший реакцию на предельную рационализацию музыкальной композиции. Поворот к проблемам телесности и нового динамизма произошел в конце 50-х годов, и наиболее существенный вклад в изучение этих проблем был сделан Лучано Берлио.

Свою статью «*Du geste et de Piazza Carità*» Берлио начинает с эпиграфа из «Улисса» Дж. Джойса:

Линч. Ну и что?

Стивен (оглядываясь). А то, что именно жест, а не музыка, не запахи, стал бы универсальным языком (эпизод 15) [9, 30].

Так композитор вводит понятие жеста в свою музыкальную концепцию. Статья Берлио стала следствием и свидетельством его увлечения идеями Бертольда Брехта — идеей Гестуса, или, как часто трактуют это понятие, «социального жеста». После просмотра в 1956 году в Милане репетиций «Трехгрошовой оперы» Брехта, которую ставил Джорджо Стрелер, Берлио был восхищен как идеей жеста, так и идеей «остранения». Именно Брехт, по признанию Берлио, открыл ему перспективы такой экспрессии, которые были далеки от дармштадтских идеалов 50-х годов<sup>4</sup>. Позиция Берлио оказывается противоположной той, которую занимает в этот период Штокхаузен: в то время как Штокхаузен настаивает на абсолютной новизне и абстрактности современных композиционных средств, Берлио ищет и находит новые перспективы связи музыки с историческим прошлым и телесностью. По мысли Берлио, движение исполнителя нагружено всем историческим опытом композиторского и исполнительского взаимодействия, которое воплощается в музыкальной композиции. В авторском комментарии к Секвенции №5 Берлио пишет: «Я пытался осуществить комментарий между исполнителем и его инструментом<sup>5</sup> с помощью разобщения различных типов поведения и последующего объединения их, трансформированных, в музыкальные единства. Таким образом, Секвенция 5 может быть услышана и увидена как театр вокальных и инструментальных жестов»<sup>6</sup> [11].

<sup>4</sup> Об этом подробнее см. [6].

<sup>5</sup> Странное с точки зрения синтаксиса высказывание Берлио («комментарий между...») заставляет думать, что речь идет о взаимном комментировании: исполнитель своими действиями, а инструмент своими звуками комментируют друг друга.

<sup>6</sup> «...in *Sequenza VI* tried to develop a musical commentary between the virtuoso and his instrument, by disassociating various types of behaviour and then putting them together again, transformed, as musical unities. Thus *Sequenza V* can also be heard and seen as a theatre of vocal and instrumental gestures».

Все происходящее в этой Секвенции может быть разделено на несколько уровней. Первый описан композитором в предисловии к партитуре: «исполнитель <...> принимает позы эстрадного шоумена, готового спеть старый шлягер»<sup>7</sup> [10]. Это уровень исполнительской жестикуляции, имидж исполнителя на сцене.

Второй уровень — последовательность звуковых (музыкальных) жестов. И если видимое вполне нормально для театрального представления (именно поэтому Секвенции Берлио часто именуют «инструментальным театром»), то слышимое объясняется через комплекс инструментальных приемов игры на тромбоне: единичные «выкрики», вопросительные мотивы, полупропетые, полусыгранные импровизационные последования.

Инструментальная образность вызывает в воображении не столько эстрадного исполнителя, сколько клоуна. Именно в этот момент становится понятным, почему пьеса посвящена памяти великого клоуна XX века Грока<sup>8</sup>. Корреляция с цирком и цирковым исполнительством возникает самая непосредственная: роль тромбона исторически была связана с открытыми пространствами, в том числе цирковыми представлениями. Тромбон определенно имитирует эксцентрический цирковой монолог, и исполнители нередко используют для исполнения именно клоунский образ.



Ил. 1. Грок (Шарль Адриан Веттах)



Ил. 2. Исполнение Секвенции 5 в костюме клоуна типично для современных тромбонистов (на фото Дэвид Дэй, студент Нью-Йоркской школы искусств)

<sup>7</sup> «...walking on the stage and during the performance of section A the performer (white tie, spot from above) strikes the poses of a variety showman about to sing an old favorite. Inspired, he extends his arms, he raises or lowers his instrument <...> with movements which should appear spontaneous».

<sup>8</sup> Об этом подробнее см. [8].

The image displays three systems of musical notation, likely for a vocal line, with various annotations and numbered notes (1-7) indicating specific musical gestures or intervals.

- System 1:** Features a treble clef and a key signature of one flat. It includes a bracketed section labeled 'A' with the instruction '(standing)'. A dotted line connects notes 1 through 7. A bracket labeled '4:5ca' spans notes 4, 5, and 6. The system ends with a fermata and the instruction '(Sosten.)'.
- System 2:** Continues the notation with notes 1 through 7. A bracket labeled '4:5ca' is present. A bracket labeled '1:2' spans notes 1 and 2. The system ends with a fermata and the instruction '(Sosten.)'.
- System 3:** Continues the notation with notes 1 through 7. A bracket labeled '4:5ca' is present. A bracket labeled '1:2' spans notes 1 and 2. The system ends with a fermata and the instruction '(Sosten.)'.

Музыкальный жест в композиции Берио можно было бы назвать «артистическим», поскольку он неотделим от облика и поведения исполнителя на сцене. Его также можно охарактеризовать как «моторный и телесный», порождаемый образом и пластикой клоуна. Музыкальный жест Берио определяется возможностями инструмента, его индивидуальной способностью к исполнению громких и резких звуков, но и в то же время к глиссандированию, искусно имитирующему интонационную структуру речи, вызывающую в памяти цирковую эксцентрику.

Концепция музыкального жеста получила развитие в поздних работах Пьера Булеза. В одной из своих последних книг — «Уроки музыки» («Leçons de musique»)⁹ [12] — Булез посвящает большой раздел музыкальному жесту. Как пишет Дж. Голдман, «жест становится ведущим принципом булезовской музыкальной системы» [16, 57]. Свое отношение к идеям Берио, связанным с жестом, Булез раскрывает в публичной лекции под тем же названием «Уроки музыки», где он разбирает собственное сочинение — «Sur Incises»¹⁰. Эта лекция — замечательный комментарий к идеям композиции у позднего Булеза. Для иллюстрации своих мыслей композитор обращается к пьесе, предшествовавшей созданию «Sur Incises», — «Incises» для фортепиано, заказанной Л. Берио и М. Поллини для фортепианного конкурса *Roberto Micheli*. Начало демонстрирует, по мысли Булеза, «музыкальный жест»:

2

**Libre. Lent, sans traîner**  
(très rapide et léger)

The image shows a musical score for the piano part of 'Incises'. It is written in bass clef with a key signature of one flat. The tempo and performance instructions are 'Libre. Lent, sans traîner' and '(très rapide et léger)'. The score includes a dynamic marking of *mp* and a fermata over a note. A section of the score is marked '8ba' and 'ppp'.

Первую фигуру (тридцать вторую и ноту с ферматой) Булез называет «le gifle» — «шлепок, пощечина», подчеркивая, что это и есть здесь «музыкальный жест». Его структура — короткий-длинный (breve-long) звуки, к которым добавляется «хвост» (короткий виртуозный пассаж). Сущность концепции композитора лежит в двойственной природе жеста. Это одновременно физический жест дирижера или инструменталиста — и жест композитора, изображающего свою музыкальную идею на бумаге. Композитор так комментирует свою концепцию: «Жест пронизывает каждый момент

⁹ В этой книге отражен двадцатилетний опыт чтения Булезом лекций в Коллеж де Франс.

¹⁰ A Lesson by Pierre Boulez — Sur Incises / 2000 Idéale Audience — La Cinquème — Universal Edition AG Wien / DVD9DS15.

композиции, от начальной идеи, которая связана с письмом, *écriture* — и которая формирует основу произведения, разработанного через серию дедукций и регулируемого системой»<sup>11</sup> (цит. по: [ibid.]). Письмо — любимый термин французских структуралистов, таинственный феномен, в котором переплетается телесное начало с интеллектуальным посылом. Так, помимо инструментального жеста процесс композиции начинает включать в себя процесс графического оформления, жест руки композитора. «Музыкальный жест» Булеза, как можно понять из его рассуждений в книге «Уроки музыки», лишен исторической перспективы, свойственной Берлио, и сосредоточивается вокруг целостности дирижерского телодвижения. Самыми заметными чертами «музыкального жеста» у Булеза становятся начало, середина и конец — приметы гештальта. Его жест — объективный и абстрактный пластический образ, исполнительское телодвижение. Исследователи также отмечают, что специфика жеста у Булеза может быть рассмотрена и через его интерес к акустике: то, что называется «*envelope*» — целостный охват звучащего «вещества», — также распадается на три стадии — атаку, стационарную часть и затухание<sup>12</sup>.

Еще одним представителем «жестового письма» можно назвать Мортону Фелдмана. Его особенность — глубоко личное отношение к прикосновению (туше). Американский писатель Фрэнк О'Хара писал: «Во всем творчестве Фелдмана наиглавнейшим является прикосновение»<sup>13</sup> [25, 215]. Этот подход обозначает иную область жеста, которую можно было бы назвать *тактильной*.

Туше, то есть прикосновение, было значительным ресурсом выразительности для романтического пианизма. Фелдман имел возможность познакомиться с этим из первых рук: его преподаватель, Вера Маврина-Пресс, училась в Московской консерватории вместе со Скрябиным и Иосифом Левиным. Это, по всей видимости, и привело Фелдмана к особому пониманию звука: «Для меня героем был звук, и продолжает им оставаться. Я чувствую, что я подчиняюсь. Я чувствую, что я слушаю свои звуки и делаю то, что они говорят мне, а не то, что я им велю»<sup>14</sup> [14, 55]. Попытки уловить звук сам по себе, не делая из него средство, а видя в нем самоцель, приводит к ситуации, когда прикосновение должно быть чрезвычайно мягким — достаточным лишь для того, чтобы фортепианная струна начала вибрировать. Эта вибрация запускает весь процесс «охвата» звука — от самого начала до конца. Атака звука в этом случае становится совершенно внеличностной, не связанной с волей, которую ей сообщает исполнитель,

<sup>11</sup> «The gesture penetrates every moment of composition, from the initial idea — which is subjected to writing, or *écriture* — and which forms the basis of the work, elaborated through a series of deductions and regulated by a system».

<sup>12</sup> О жесте у Булеза см. подробнее [4].

<sup>13</sup> «In all of Feldman's recent work the paramount image is that of touch».

<sup>14</sup> «For me at least sound was the hero, and it still is. I feel that I am subservient. I feel that I listen to my sounds, and I do what they tell me, not what I tell them».



а запрограммированной лишь звуковыми особенностями инструмента. Инструмент, а не пианист, продуцирует звук. Фелдман описывал это как свободу звука. Поиск резонанса диктует средства композиции: композитор использует отдельные взятия — аккорды, интервалы, единичные тоны — для создания последовательности без начала и конца — потому что каждое звуко-событие имеет начало, середину и конец. Возникает своеобразная «момент-форма», создаваемая подобными «музыкальными жестами»:

3

**Extremely soft. ♩ = 66 - 88**


«Порождающей структурой» такого письма стали, вероятно, не только уроки Мавриной-Пресс, но и увлеченность Фелдмана творчеством абстрактных экспрессионистов, где мазок кисти также приобретает формообразующее значение и в этом смысле сопоставим со значением инструментальной атаки. Таким образом, музыкальный жест Фелдмана может иметь дополнительную характеристику — визуально-тактильный. Сам Фелдман также писал об этом: «Использование инструмента должно быть не менее чувствительным, чем нанесение краски на холст»<sup>15</sup> [ibid.].

Схожую с фелдмановской тактильную природу имеет музыкальный жест и у Хельмута Лахенмана, однако само рождение жеста опосредуется не мягким диалогом с инструментом, а напряженным поиском новых звучащих материй в области традиционного инструментария. Его концепция *musique concrète instrumentale*, основанная на неконвенциональных исполнительских техниках, направлена на исследование новых типов артикуляции, передающих нетрадиционные виды исполнительской энергии. В таких сочинениях, как его Струнные квартеты, артикуляция действует через множественность исполнительских жестов и их необыкновенное разнообразие, имеющее целью «обновленное слушание». Лахенман замечает: «В “Gran Torso” я применил одну из моих основных концепций, которая, вместо того чтобы опираться на принципы интервально-ритмическо-тембрового письма, направлена на то, чтобы конкретную энергию превратить в звук; это та самая концепция, которую я однажды назвал *musique concrete instrumentale*. Из струнного квартета я создал 16-струнное

<sup>15</sup> «The use of the instrument must be as sensitive as the application of paint on canvas».

инструментальное тело (instrumental body), которое реагировало на необычную трактовку всей своей телесностью (corporeality) — звучанием, хрустом, дыханием, давлением» [23, 10]. Лахенман осуществляет попытку «взорвать» традиционные тактильные ресурсы: мы слышим целый спектр звуков, которые кажутся не только необычными — они порой кажутся немusikalischen. Лахенман действует как исследователь и как разрушитель традиционных звуковых пространств. Его жесты создают некий род инструментальной «географии»: у струнного инструмента обнаруживаются «полюса» — подставка и колки, струны при этом играют роль «меридианов», а смычок становится «параллелью». Техника смычка также имеет свое пространство — от легчайшего прикосновения до грубого придавливания струны, как это предполагается в пьесе «Pression» для виолончели. Эта пьеса как раз и может быть трактована как этюд на «инструментальную географию». Сама нотная запись представляет собой нечто похожее на «маршрут»:

4

Scordatura:  


ca. 66 (Bogen wird zumeist in der geschlossenen Faust gehalten)

Hölse aufwärts = rechte Hand  
 Hölse abwärts = linke Hand  
 mit Fingerspitze locker - quasi flageolett - auf der Saite hin und her fahren.

(Steg) Bogen unbewegt stehen lassen

distinto pass.

sim. sempre

II mit Daumennagel erleben  
 f gilt nur für Daumen

arco stop

sim. II. Saite

II (tenore) sul IV Bogen stehen lassen

f cresc. evtl. durch Beschleunigung

С помощью этих новых жестов традиционные инструменты обретают новую экспрессию и располагают к воплощению новой чувствительности (получившей название «радикальная чувствительность»), в поиске которой находится Лахенман. Как бы в противоположность намерениям Берно нагрузить звук историческими коннотациями Лахенман, желая шокировать слушателя, ищет непривычных звучаний и тем самым добивается полной новизны через неудобные и неконвенциональные формы звучащего материала. Познание нового звукового мира делает понятной лахенмановскую метафору музыки как «приключения Робинзона Крузо». Новые миры, постигаемые через музыкантскую телесность, открываются за пределами знакомого. Подобный радикализм не всегда бывает однозначным: так, во



Русская музыкальная теория, как уже было сказано в начале, практически не имеет дела с «музыкальным жестом», хотя тему эту неоднократно затрагивает на страницах своих книг И. Ф. Стравинский. Описывая сочинение «Фортепианная рэг-музыка», композитор, в частности, замечает: «Особенно воодушевляло меня то, что различные ритмические эпизоды пьесы были мне подсказаны самими пальцами <...>. Не следует презирать пальцев: они являются сильными вдохновителями, часто пробуждая в нас подсознательные мысли, которые иначе, может быть, остались бы нераскрытыми» [2, 66]. Характеристика телесной природы музыки говорит здесь сама за себя. А слово «жест» произносит Николай Яковлевич Мясковский в рецензии 1923 года на «Мимолетности»: он констатирует, что Прокофьев движется от «звука-жеста к звуку-слову» (цит. по: [1]). Очевидно, что прокофьевские жестовые идеи шли, во-первых, параллельно его поискам в балетных партитурах, и некоторые «Мимолетности» действительно ассоциируются с балетными сценами (например, «Мимолетность» № 10 напоминает своими «угловатыми» движениями появление мышей в балете Чайковского «Щелкунчик»); во-вторых, обусловлены интересом к кино и киномузыке, в которой жестуальность становится одним из ведущих принципов письма.

В русской музыке второй половины века мы тоже можем обнаружить немало проявлений «жестового» начала. Самыми яркими, возможно, следует считать Симфонию Софии Губайдулиной «Слышу. Умолкло», посвященную Г. Рождественскому и содержащую уникальное слово дирижера, состоящее из одних жестов, и «*cadenza visuale*» в Четвертом концерте Альфреда Шнитке. Шнитке в период полистилистики находился под большим впечатлением от Берлио и его концепции «исторического слышания». Трудно сказать, были ли известны Шнитке идеи Берлио относительно жеста или нет, но черты «инструментального театра» мы определенно замечаем. В двух «визуальных каденциях» скрипач должен лишь изображать игру на скрипке, что на слух не распознается из-за плотной оркестровой фактуры (см. пример 6 на с. 90).

Это обстоятельство коренным образом отличает «визуальные каденции» Шнитке от 4'33" Кейджа, где предметом композиции становится фоновая часть исполнительского процесса<sup>17</sup>. «Визуальная каденция» позволяет осознать важность артистически-театрального компонента в исполнении, и вдохновенность мимической игры скрипача становится тем самым элементом, о котором говорил Стравинский: «Я всегда терпеть не мог слушать музыку с закрытыми глазами. Зрительное восприятие жеста и всех движений тела, из которых возникает музыка, совершенно необходимо, чтобы охватить эту музыку во всей полноте» [2, 59].

<sup>17</sup> Напомним, что первое исполнение пьесы Кейджа происходило не в концертном зале, а на открытой эстраде, поэтому в процесс вмешивались шум ветра и дождя, случайные звуки окружающей среды, что в определенной степени роднило композицию с «конкретной музыкой».

I  
Cor. II  
IV  
I  
II  
Tr-be  
III  
IV  
Tr-ne II  
Tuba  
T-tam  
C-III  
SIL.  
Marimba  
Vibr.  
C-ne  
Cel.  
Cemb.  
P-no  
V-no solo

ma molto appassionato (CADENZA VISUALE!)

The image shows a page of a musical score for the piece 'Татьяна Цареградская'. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: I (Trumpet), Cor. II (Cor Anglais), IV (Clarinet), I (Flute), II (Flute), Tr-be III (Trumpet), IV (Trumpet), Tr-ne II (Trombone), Tuba, T-tam (Timpani), C-III (Cello), SIL. (Saxophone), Marimba, Vibr. (Vibraphone), C-ne (Contra Bass), Cel. (Cello), Cemb. (Celesta), P-no (Piano), and V-no solo (Violin solo). The V-no solo part includes the instruction 'ma molto appassionato (CADENZA VISUALE!)' and a wavy line indicating a visual cadenza. The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

Подведем итоги. Человеческое тело и его ощущения — тактильность, зрение, слух, моторные действия в различных аспектах — лежат в основе музыкальных жестов. И это не является чем-то новым. То, что отличает современную музыкальную жестуальность от исторической, — ее крайняя непредсказуемость, импровизационность (оборачивающиеся, конечно же, квази-импровизационностью, но это не меняет дела). Подобная спонтанность вырастает из свойства, которое принято называть интенциональностью. Музыкальные жесты могут быть сопоставлены с концепциями традиционной теории, например с некоторыми формами тематизма, музыкальных фигур и топосов. Но они все же иные. Жесты, напоминая редуцированные формы тематизма, в большей степени граничат с глубоко субъективными ненамеренными реакциями, число которых начинает резко возрастать в импровизационных построениях и квази-импровизационных композициях, а также в ряде направлений, располагающихся между современной академической музыкой и сложными формами джаза. Такие жесты становятся исключительно привлекательными для композиторов эпохи постмодернизма. Приверженность подсознательному выбору тех или иных композиционных ходов, непредсказуемость составляют тот несколько аморфный дух новейшей музыки, который обозначился в конце XX века — музыки, уставшей от строгого контроля и жестких ограничений эпохи 50-х.

## Использованная литература

1. *Долинская Е. Б.* Прокофьев и Мясковский. Год 1927. И не только. [Электронный ресурс] URL: <http://myaskovsky.ru/?id=39> (дата обращения: 20.07.2017).
2. *Стравинский И. Ф.* Хроника. Поэтика. М.: Российская политическая энциклопедия, 2004. 368 с.
3. *Цареградская Т. В.* Атака звука и ее структурные последствия в музыке Мортон Фелдмана // Музыка и время. 2012. №4. С. 8–11.
4. *Цареградская Т. В.* Пьер Булез. Жест композитора // Искусство музыки: теория и история. 2014. №9. С. 62–84.
5. *Цареградская Т. В.* Хельмут Лахенман и его Второй квартет: «большое приключение» в мире звука // Израиль XXI — Музыкальный журнал. №50 (март 2015). [Электронный ресурс] URL: [http://www.21israel-music.net/Lachenmann\\_Quartet.htm](http://www.21israel-music.net/Lachenmann_Quartet.htm) (дата обращения: 20.07.2017).
6. *Цареградская Т. В.* Лучано Берิโอ в поисках Гестуса // Израиль XXI — Музыкальный журнал. №55 (январь 2016). [Электронный ресурс] URL: [http://www.21israel-music.net/Berio\\_Brecht.htm](http://www.21israel-music.net/Berio_Brecht.htm) (дата обращения: 20.07.2017).
7. *Цареградская Т. В.* Брайан Фернихоу: очарование музыкального жеста // Научный вестник Московской консерватории. 2014. №2 (17). С. 155–175.
8. *Цареградская Т. В.* Секвенция №5 для тромбона: Берิโอ и Грок // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. 2014. №1 (8). С. 24–34.
9. *Berio L.* Du geste et de Piazza Carità // Berio L. Scritti sulla musica. Torino: Giulio Einaudi editore s.p.a., 2013. 569 p.
10. *Berio L.* Preface to Sequenza V for trombone solo. Wien: Universal Edition, 1966.
11. *Berio L.* Sequenza V for trombone. Author's note. Centro Studi Luciano Berio. [Электронный ресурс] URL: <http://www.lucianoberio.org/en/node/52> (дата обращения: 20.07.2017).
12. *Boulez P.* Leçons de musique (Points de repère, III). Paris: Christian Bourgois, 2005. 759 p.
13. *Feldman M.* Give My Regards to the Eighth Street: Collected Writings / ed. by B. H. Friedman. Cambridge: Exact Change, 2000. 222 p.
14. *Feldman M.* Morton Feldman Says: Selected Interviews and Lectures 1964–1987 / ed. by Chris Villars. L.: Hyphen Press, 2006. 303 p.
15. *Ferneyhough B.* Collected Writings / ed. by J. Boros and R. Toop. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1995. 534 p.
16. *Goldman J.* The Musical Language of Pierre Boulez. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 244 p.
17. *Gritten A., King E.* Introduction // Music and Gesture / ed. by A. Gritten and E. King. Farnham: Ashgate Publishing Limited, 2006. P. XVIII—XXV.
18. *Hatten R.* Schubert the Progressive: The Role of Resonance and Gesture in the Piano Sonata in A, D.959 // *Intégral*. Vol. 7. 1993. P. 78–81.
19. *Hatten R.* Interpreting Musical Gestures, Topics and Tropes; Mozart, Beethoven, Schubert. Bloomington: Indiana University Press, 2004. 358 p.

20. *Hatten R. S.* A Theory of Musical Gesture and its Application to Beethoven and Schubert // *Music and Gesture* / ed. by A. Gritten and E. King. Farnham: Ashgate, 2006. P. 1–23.
21. *Jenselius A. R., Wanderley M. M., Godøy R.I., Leman M.* Musical Gestures: Concepts and Methods in Research // *Musical Gestures: sound, movement, and meaning* / ed. by R. I. Godøy and M. Leman. N. Y.: Routledge, 2010. P. 12–35.
22. *Johnson M.* The Body in the Mind: The Bodily Basis of Reason and Imagination. Chicago: University of Chicago Press, 1987. 268 p.
23. *Lachenmann H.* Grido // *Lachenmann H. Grido. Reigen selige Geister.* Gran Torso. Booklet. KAIROS, 2007.
24. *Lidov D.* Mind and Body in Music // *Semiotica* 66. № 1/3, 1987. P. 69–97.
25. *O'Hara F.* New Directions in Music: Morton Feldman // *Feldman M. Give My Regards to the Eighth Street: Collected Writings* / ed. by B. H. Friedman. Cambridge: Exact Change, 2001. P. 211–217.
26. *Osborne N.* Editorial // *Contemporary Music Review*. 1984. V. 1. № 1. P. I–II.
27. *Schneider A.* Music and gestures: A Historical Introduction and Survey of Earlier Research // *Musical Gestures: sound, movement, and meaning* / ed. by R. I. Godøy and M. Leman. N. Y.: Routledge, 2010. P. 69–100.
28. *Zbikovski L. M.* Musical Gesture and Musical Grammar: A Cognitive Approach // *New Perspectives on Music and Gesture* / ed. by A. Gritten and E. King. Farnham: Ashgate, 2011. P. 83–98.