

**ОКУНЕВА ЕКАТЕРИНА ГУРЬЕВНА***okunevaeg@yandex.ru*

Кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова

185031, Республика Карелия,  
г. Петрозаводск,  
ул. Ленинградская, 16

**EKATERINA G. OKUNEVA***okunevaeg@yandex.ru*

Ph. D., Associate Professor, Head of the Department of Music Theory and Composition at Petrozavodsk Glazunov State Conservatory

16, Leningradskaya St.  
185031 Petrozavodsk  
Republic of Karelia  
Russia

**АННОТАЦИЯ****Струнное трио Ефима Гольшера в контексте идей раннего сериализма**

В статье рассматривается метод 12-тоновой композиции Ефима Гольшера, который в 1910-е годы стоял у истоков не только серийной, но и сериальной музыки. На примере Струнного трио (1914), единственного сохранившегося сочинения Гольшера, выявляются особенности композиторской техники, раскрываются принципы высотной и ритмической организации. Конструктивной единицей в системе Гольшера является двенадцатитоновое хроматическое поле (комплекс), содержащее звуки различной длительности. Строгая упорядоченность тонов внутри него отсутствует. Концепция «музыки 12 тонов и длительностей» Гольшера сравнивается с ранними сериальными опытами, возникшими в послевоенной Европе. Проводя параллели между Струнным трио и композициями Оливье Мессиаена и Карела Гуйварта, автор статьи акцентирует значимость автономизации отдельных параметров как исходного посыла для дальнейшего развития сериальной идеи.

*Ключевые слова:* серийная музыка, сериализм, Гольшера, Мессиаен, Гуйвартс, музыка двенадцати тонов и длительностей

**ABSTRACT****String Trio of Yefim Golyshev in the Context of the Ideas of Early Integral Serialism**

The article considers the method of the twelve-tone composition of Yefim Golyshev, who in the 1910s stood at the origins of not only serial but also integral serial music. On the example of the String Trio (1914), the only survived composition by Golyshev, the features of his compositional technique are shown, the principles of pitch and rhythmic organization are revealed. A constructive unit in Golyshev's system is a twelve-tone chromatic field (complex), containing different duration values, in which there is no strict ordering of tones. The concept of Golyshev's "Zwölftondauer-Musik" is compared with the early serial experiments that have arisen in post-war Europe. By drawing parallels between the String Trio and the compositions by Olivier Messiaen and Karel Goeyvaerts the author of the article accents the importance of autonomy of individual parameters as the starting point for the further development of the serial idea.

*Keywords:* serial music, integral serialism, Golyshev, Messiaen, Goeyvaerts, Zwölftondauer-Musik

**Екатерина Окунева**

## СТРУННОЕ ТРИО ЕФИМА ГОЛЫШЕВА В КОНТЕКСТЕ ИДЕЙ РАННЕГО СЕРИАЛИЗМА

Ефим Гольшев (1897–1970), со дня рождения которого в 2017 году исполнилось 120 лет, человек необычайно одаренный в различных сферах деятельности — композитор, художник, химик, — прожил жизнь, полную ярких и в то же время трагических событий<sup>1</sup>. Судьба уготовила ему множество испытаний, в том числе — одно из самых страшных, какое может выпасть на долю художника: утрату значительной части творческого наследия<sup>2</sup>. Из музыкальных сочинений композитора сохранилось лишь Струнное трио — единственное материальное свидетельство уникальности творческого дара и духовного прозрения его создателя. С этой пьесой Гольшев выдвинулся в ранг не только пионеров двенадцатитонового письма, но и предшественников сериализма. Ниже предлагается анализ композиторского метода, получившего авторское наименование «Zwölftondauer-Musik», и его соотнесение с ранними сериальными опытами в послевоенной Европе.

Струнное трио было опубликовано музыкальным издательством *Robert Lienau* в 1925 году, однако создано значительно раньше: по свидетельству Герберта Аймерта — в 1914 году, что позволило Гольшеву претендовать на роль первооткрывателя двенадцатитонового метода<sup>3</sup>. Предложенная Ай-

<sup>1</sup> Основные вехи биографии Гольшева представлены в многочисленных работах Д. Гойови [11; 12], статьях Дж. Окмен [13], П. Робертса [15]. На русском языке творческий путь композитора и художника довольно подробно реконструирован в статье Ю. Кудряшова [1].

<sup>2</sup> После прихода Гитлера к власти Гольшев, наряду со многими выдающимися деятелями культуры того времени, был объявлен «дегенеративным» художником. В 1933 году полиция конфисковала его имущество, и он был вынужден бежать из Берлина. Картины и музыкальные сочинения Гольшева бесследно пропали. Многие исследователи полагают, что они были уничтожены нацистами.

<sup>3</sup> Аймерт впервые указал на приоритет Гольшева в статье «К главе “Атональная музыка”», опубликованной журналом «Der Musik» в сентябре 1924 года (см.: [7]). Этот

мертом датировка Струнного трио до сих пор остается под вопросом. Она не доказана, но и не опровергнута ни одним исследователем.

Трио написано в новой, разработанной самим композитором системе нотации. Пояснения для нее содержатся в предисловии к партитуре. Вместо общепринятых знаков альтерации Гольшев ввел «повышения» (соответствующие черным клавишам на клавиатуре фортепиано), которые обозначались крестом, помещенным внутрь белой нотной головки<sup>4</sup>. Запись ритмических длительностей оставалась традиционной:



По сути, подобная нотационная система была направлена на утверждение нового типа музыкального мышления, поскольку каждый тон в ней мыслился как самостоятельный, независимый от какого-либо тонального прообраза. Нотация Гольшева, впрочем, не получила распространения (если не считать ее применения Гербертом Аймертом в «Учении об атональной музыке»<sup>5</sup>) из-за определенных неудобств при чтении, обусловленных тем, что некоторые ритмические значения приходилось вычислять из контекста.

Трио состоит из пяти частей. В заглавие каждой, за исключением последней, вынесено динамическое обозначение:

факт вызвал немедленную реакцию со стороны Йозефа Матиаса Хауэра, считавшего себя инициатором и «духовным провозвестником» двенадцатитонового метода. В открытом письме к Аймерту, опубликованном на страницах того же журнала в ноябре, Хауэр выразил озабоченность ущемлением своих прав. Композитор заявил, что обнаружил новый закон еще в 1912–1913 годах (то есть раньше Гольшева), хотя и сочинял тогда бессознательно, подчеркнув, впрочем, что все композиторы всегда «следовали и следуют этому принципу неосознанно» [10, 157]. Он заявил также, что для подтверждения своего приоритета готов представить различные документальные свидетельства. Ответное письмо Аймерта [8] начиналось с утверждения бессмысленности постановки вопроса, кто открыл двенадцатитоновый метод первым. В целом он протестовал против механического по своей сути понятия «случайного обнаружения», считая *сознательную* разработку и применение более ценными для исторического развития музыки. Отметим, что в это же время (и даже чуть раньше) в России Н. Рославец пришел к «новой системе организации звука», создав оригинальную концепцию двенадцатитоновости, получившую наименование «техники синтетаккордов», о чем Аймерт, конечно, не знал. Более подробно о приоритетах в области двенадцатитоновости см. содержательную статью Ю. Н. Холопова «Кто изобрел двенадцатитоновую технику?» [5].

<sup>4</sup> Схожую нотацию в этот же период предложил Николай Обухов. В его системе звуки, соответствующие черным клавишам, обозначались крестиком, а «диатонические» тоны записывались как обычно. См. более подробно: [4, 33–36].

<sup>5</sup> См.: [6]. Все нотные примеры в этой книге приводятся в нотации Гольшева.

- I. MEZZO-FORTE
- II. FORTISSIMO
- III. PIANO
- IV. PIANISSIMO
- V. ADAGIO.

В финале отсутствуют какие-либо динамические указания. Очевидно, они оставлены на усмотрение самих музыкантов.

Именованье частей в соответствии с динамической маркировкой было весьма необычно для того времени. Это заставило Герберта Аймерта позднее утверждать, что наряду с высотами и длительностями Гольшев таким образом ввел в свою композицию еще один автономный параметр — интенсивность<sup>6</sup>. И поскольку внутри частей нет нюансировки, динамику можно рассматривать как структурный пласт, действие которого распространяется на более обширные уровни<sup>7</sup>. Х. Эш все же полагает, что Гольшевым могли двигать «рациональные соображения»: композитор не прописывал детально динамику, дабы сосредоточить слушательский интерес на других параметрах [14, 282]. По мысли П. Робертса, переключая фокус внимания на артикуляцию ритмов и мотивов, Гольшев продолжает художественные эксперименты, направленные на отрицание общепринятых норм и ценностей, что было свойственно ему в этот период<sup>8</sup>, и предлагает в данном случае образец антиэкспрессии<sup>9</sup> [15, 174].

<sup>6</sup> Эти мысли содержатся, например, в его книге «Основы серийной музыкальной техники» [9, 162].

<sup>7</sup> По аналогии со «Структурами 1а» Булеза, где динамика не меняется с каждым отдельно взятым звуком (как во втором ритмическом этюде и в интерверсиях Четвертого ритмического этюда Мессиана, или позднее в «Структурах 1с»), но как бы накладывается на целый высотно-ритмический ряд. Более подробно об этом см.: [2, 116].

<sup>8</sup> В 1910-е годы Гольшев был активным участником берлинского дада. Его антиклассические склонности нашли благодатную почву. Рауль Хаусманн, идейный вдохновитель берлинских дадаистов, так характеризовал Гольшева: «Однажды я встретил Ефима Гольшева, молодого русского, жившего в Берлине. <...> Гольшев мне сразу понравился. Он был музыкантом и художником, изучал химию. Он хотел ввести новые, нетрадиционные идеи в буржуазную цивилизацию. Он хотел искусства, которое больше не основано на идее красоты, украденной у греков. Нет, абсолютная новизна! <...> он обладал всеми качествами, необходимыми для истинного дадаиста. Как Цезарь, он пришел, увидел, победил» (цит. по: [13, 82]). Радикальные взгляды Гольшева были направлены не только против всего традиционного, пошлого, обыденного, но и против того, что имело склонность становится тенденцией. В этом отношении показательным его дистанцирование от дадаизма как раз в тот период, когда тот набрал силу. В 1919 году Гольшев выпустил листовку под названием «А-изм», пародирующую стиль дада. «А взрывает всякое новое состояние художественного надкультурного биологического изма... А против сверхиндивидуального вдохновения... В А вы защищены от конечной цели. А свободно от добра и зла...», — говорилось в этом квазиманифесте, направленной, по сути, против всех «измов» (цит. по: [ibid., 91]).

<sup>9</sup> С этим утверждением можно согласиться лишь отчасти. Образный строй Струнного трио очень точно охарактеризовал Ю. Кудряшов, отметив в нем и «сумрачно-за-

Архитектоника целого обнаруживает концентрические черты. Об этом в первую очередь свидетельствуют темпы — медленные в крайних частях, подвижные в четных и умеренный в центральной части. Кроме того, I, III и V части объединяются схожей ритмической организацией и общими конструктивными принципами, наиболее строгое воплощение которых приходится точно на середину цикла, в то время как четные части оформлены более свободно и их общность обуславливается многочисленными репетициями тонов.

Свою музыкальную систему Гольшев назвал «Zwölftondauer-Musik», что можно перевести как «музыка двенадцати тонов и длительностей»<sup>10</sup>. Метод предполагает структурирование высотного и ритмического пространства на основе единых принципов.

Исходной конструктивной единицей в данной системе выступает хроматическое двенадцатитоновое поле, или комплекс (в терминологии Гольшева и Аймерта), порядок звуков внутри которого не регламентирован. Тоны располагаются свободно, но без повторений. Нередко, впрочем, возникают исключения. Повторяемость звуков имеет при этом различную природу: удвоения, октавные дублировки, педали, репетиции, форшлаги, квазипродление звука с тембровой переокраской (в случаях, когда повторяющиеся тоны появляются у разных инструментов, в том же регистре и через тактовую черту). В большинстве случаев повторение тонов противоречит законам серийной техники как таковой, однако в целом не разрушает принципа тотальной (хроматической) двенадцатитоновости.

На всем протяжении Трио композитором пронумерованы двенадцатитоновые поля. Их количество в частях неодинаково:

I часть	25
II часть	26
III часть	26
IV часть	27
V часть	19

Двенадцатитоновые поля имеют мотивно-тематическую, гармоническую или полифоническую природу. Во II, III и IV частях они повторяются

---

таенную атмосферу романтического (тристановского!) «томления», и «мечтательный мир Скрябина», и «изломанные образы» нововенской школы [1, 127].

<sup>10</sup> Предлагаемый в статье Ю. Кудряшова [1] перевод — «непрерывная двенадцатитоновая музыка», «непрерывные двенадцатитоновые комплексы» — возможен, но, как представляется, не передает характер новаций Гольшева. В названии метода, где слились слова «Тон» (тон) и «Дауер» (длительность), важна его параметрическая сущность. Композитор *сознательно* (вспомним слова Аймерта) дифференцирует высотную и ритмическую сферы и пытается найти общий закон для их организации. В этом отношении перевод Ю. Холопова в статье «Кто изобрел двенадцатитоновую технику?» [5] представляется более правильным и точным. В данной работе мы придерживаемся именно его.

точно или варьированно, функционируя, по замечанию Ю. Кудряшова, на подобие рефренного музыкального материала [1, 128].

Высотная организация у Голышева, таким образом, не складывается в серийную систему. Тем не менее, в некоторых случаях композитор оказывается весьма близок к этому принципу упорядочивания. Так, при варьировании двенадцатитоновых полей последовательность звуков, как правило, сохраняется. Например, начальный комплекс III части транспонируется на всем ее протяжении неоднократно (см. поля 2, 4, 5, 16, 17, 21, 22, 25), иногда с перестановкой сегментов, что сближает его с двенадцатитоновым рядом, трактуемым, впрочем, исключительно тематически (из-за неизменного фактурного и ритмического облика):

211 III часть, тт. 1–5

Ph 2 Pc

Violin   
 Viola   
 Cello

con sord.   
 con sord.   
 con sord.

Более значимый образец серийной упорядоченности содержится во II части, в комплексах 22 и 23. Здесь четверки экспонированного двенадцатитонового ряда имитируются не только в прямой, но и в ракоходной форме:

3 II часть, тт. 55–58

22

Vln.   
 Vla.   
 Vc.

R   
 R   
 R

<sup>11</sup> В примере 2 звуки пронумерованы произвольно для более наглядного представления гипотетического двенадцатитонового ряда.

Эта часть примечательна также наличием всеинтервального палиндромного ряда, появляющегося в самом начале у скрипки (тт. 1–6, см. пример 4, схему 1). Ряд имеет «клинообразную» форму вследствие упорядоченности всех интервалов по величине — от наименьшего (м. 2) к наибольшему (б. 7)<sup>12</sup>. Показательно, что у виолончели в это же время звучит его пермутация, связанная с обратной последовательностью звуков в четырехзвучных сегментах. Производный ряд при этом складывается в симметричную структуру, в которой вторая шестерка является ракоходом первой. Симметрия распространяется не только на горизонтальный, но и на вертикальный уровень благодаря перестановке двузвучных ячеек у скрипки и виолончели<sup>13</sup>:

4 II часть, тт. 1–6

Violin

Viola

Cello

Vln.

Vla.

Vc.

Схема 1

Исходный и производный ряды

исходный ряд (Vln.)

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

производный ряд (Vc.)

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

<sup>12</sup> Заметим, что ряд подобной конструкции в будущем составит основу многих сериальных сочинений Ноно (в том числе «Il canto sospeso»).

<sup>13</sup> Более подробный анализ данного фрагмента см. в статье Ю. Кудряшова, который справедливо указывает на предвосхищение здесь структурных свойств музыкального мышления Веберна [1, 130–131].

Формирование в начальном поле II части элементов серийной организации подтверждает и тот факт, что палиндромный ряд появляется также в других комплексах, имеющих иной фактурный облик и ритмическую форму. Например, в поле 21 тот же ряд излагается в партиях скрипки и виолончели равными шестнадцатыми, а в поле 15 ряд дан в инверсии, с перекрестной перестановкой звуков:

5

II часть, тт. 40–42, партия скрипки



Схема 2

Инверсия двенадцатитонового всеинтервального ряда



Хроматические комплексы в Трио отрегулированы не только высотно, но и ритмически. И это можно считать, пожалуй, самой главной новацией Голышева. Его двенадцатитоновые поля — это также ритмические группы, включающие различные длительности. Так, в начале I части двенадцати хроматическим звукам соответствуют двенадцать неповторяющихся ритмических длительностей:

6

I часть, тт. 1–2





Схема 3<sup>14</sup>

Ритмический ряд в соотнесении с высотами



Конечно, ритмическая техника Гольшева еще далека от сериальной практики 1950-х годов. Однако в Струнном трио показательно абсолютно новое ощущение ритма, движущегося как бы вне метра и лишеного, несмотря на предписанные размеры, всякой периодичности, регулярности.

Поля с двенадцатью неповторяющимися длительностями встречаются лишь в I, III частях и финале Трио, и их число минимально. В основном комплексы содержат менее двенадцати различных длительностей, так что разные высоты получают одинаковые ритмические значения. Таблица 1 дает представление о количестве различных длительностей внутри полей.

I часть		III часть		V часть	
№ поля	Количество различных длительностей	№ поля	Количество различных длительностей	№ поля	Количество различных длительностей
1	12	1	10	1	11
2	8	2	10	2	12
3	4	3	12	3	9
4	3	4	10	4	12
5	9	5	9	5	10
6	8	6	3	6	10
7	7	7	3	7	9
8	9	8	5	8	5
9	4	9	4	9	5
10	6	10	6	10	7
11	9	11	9	11	10
12	9	12	8	12	7
13	8	13	4	13	3
14	9	14	9	14	3
15	7	15	8	15	9
16	9	16	10	16	7
17	8	17	10	17	11
18	8	18	3	18	12

<sup>14</sup> Ритмический ряд в схеме 3 для более наглядного представления дан в порядке возрастания длительностей.

19	8	19	4	19	12
20	8	20	4		
21	12	21	9		
22	8	22	10		
23	6	23	6		
24	12	24	6		
25	8	25	6		
		26	7		

Таблица 1. Количество различных длительностей в двенадцатитоновых комплексах I, III и V частей

Набор длительностей в каждом комплексе тоже отличен от других. Это значит, что композитор не устанавливает ряд исходных значений, которые будут затем повторяться и пермутироваться. Напротив, каждое поле демонстрирует уникальный состав ритмических величин, и высоты у Голышева не связываются с конкретными длительностями. В целом диапазон используемых значений в I части составляет 24 различные длительности, в III — 14, в V — 29. При этом в крайних частях совокупность использованных длительностей образует почти идеальные хроматические ряды (по терминологии Мессиана), так что если выписать прекомпозиционный материал, то мы получим следующую картину:

Схема 4

Ритмические величины, использованные в нечетных частях Трио, в порядке возрастания

I часть



III часть



V часть



Ритмическая техника Голышева при всем этом парадоксальна: с одной стороны, она приближена к экспериментам сериалистов, с другой — имеет вполне традиционные корни. Приведем пример этой парадоксальности. Начальное поле III части экспонирует, наряду с двенадцатью различными звуковысотами, ритмический ряд, включающий десять различных длительностей и две повторяющиеся (см. пример 2). Фактура имеет привычный гомофонно-гармонический облик. Второе поле представляет собой транспозицию исходного материала, данного в регистровом обращении (мелодия помещена в басовый голос, сопровождение звучит выше) и с перестановкой мотивных ячеек. Состав ритмических величин полностью сохранен, но применен к транспонированному высотному ряду. Схожая ритмическая последовательность воспроизводится в полях 4 и 5. Внешне все выглядит как традиционное секвенционное преобразование, однако в действительности возникает полифония параметров: на ритмический ряд как бы накладывается «сетка» высот, которые циркулируют в каждом поле, в то время как ритм остается неизменным:

Схема 5 Полифония параметров в III части Струнного трио Е. Голышева

Соответствие высот и длительностей в поле 1



Соответствие высот и длительностей в поле 2



Соответствие высот и длительностей в поле 4



Соответствие высот и длительностей в поле 5



В Трио также можно обнаружить ритмические прогрессии, характерные в будущем для Мессиана. Например, в I части последовательность длительностей в двенадцатитоновых полях 3 и 4 (тт. 5–8), где голоса у всех инструментов движутся моноритмично, основана на поэтапном уменьшении ритмических величин на одну восьмую. Предпоследняя длительность в поле 4 сокращена на одну шестнадцатую, после чего прогрессия завершается. Интересно, что в поле 5 начинается обратный процесс — увеличения длительностей, выдержанный, впрочем, не столь последовательно, как в только что рассмотренном случае.

7 I часть, тт. 5–10

Схема 6

Прогрессия длительностей

поля 3 и 4

поле 5



В целом концепция «комплексов двенадцати высот и длительностей» Голышева обнаруживает несомненную близость с первыми послевоенными опытами европейских композиторов, находящихся в поисках единого алгоритма для упорядочивания различных параметров. Идеи раннего сериализма, как известно, нашли воплощение во *Втором ритмическом этюде* Оливье Мессиана, озаглавленном «*Лад длительностей и интенсивностей*» (1949), и в *Сонате для двух фортепиано* Карела Гуйвартса (1950–1951). Оба сочинения, не являющиеся сериальными в строгом смысле этого слова, оказали огромное влияние на лидеров европейского авангарда Булеза и Штокхаузена, в частности на их знаменитые пьесы «*Структуры 1а*» и «*Перекрестная игра*», ставшие иконами сериализма. Попробуем вкратце сопоставить методы Мессиана и Гуйвартса с техникой Голышева.

В этюде «*Лад длительностей и интенсивностей*» Мессиана звуковысотная структура представлена как *лад* из 36 звуков, разбитый на три подразделения. Каждое подразделение включает 12 звуков, размещенных в определенных октавах, и основывается на хроматическом ряде длительностей, измеряемых различными единицами — тридцатьвторой (подразделение I), шестнадцатой (подразделение II) и восьмой (подразделение III). Учитывая, что в подразделениях имеются общие длительности, всего в пьесе представлено 24 различных ритмических значения. Каждая высота связывается с конкретной длительностью, динамикой, артикуляцией и октавным положением, благодаря чему можно атрибутировать одноименные звуки. Очередность тонов внутри подразделений не установлена, звуки следуют свободно и нередко повторяются.

## Схема 7

О. Мессиан. «Лад длительностей и интенсивностей».  
Прекомпозиционная система

The image shows a musical score for three staves, labeled I, II, and III. Each staff contains a sequence of notes with various dynamic markings and articulation symbols. Staff I starts with a piano (*ppp*) dynamic and includes markings like *ff*, *f*, *mf*, *ff*, *f*, *mf*, *ff*, *pp*, *ff*, and *p*. Staff II begins with a fortissimo (*sf*) dynamic and includes markings like *ff*, *mf*, *mf*, *p*, *pp*, *p*, *p*, *p*, *f*, *f*, *f*, and *f*. Staff III starts with a fortissimo (*ff*) dynamic and includes markings like *ff*, *mf*, *pp*, *p*, *f*, *ff*, *mf*, *ff*, *ff*, *ff*, and *ff*. There are also articulation marks such as accents and slurs throughout the score.

Несмотря на очевидную новизну музыкального мышления, старое и новое находятся у Мессиана в неразрывной связи. Так, его высотная система, вопреки наличию прекомпозиционных двенадцатитоновых рядов, является по своей сути модальной. В этом отношении показательно, что звуки в каждом ряду движутся в однонаправленном порядке, что более типично для гаммообразных ладовых звукорядов, чем для высотных серий, развертывающихся графически достаточно разнообразно; подразделения дифференцированы по регистровым зонам, наподобие того, как церковные лады связывались с конкретным регистровым диапазоном; наконец, высотная система не транспонируется. Новизна мессиановской пьесы связана с прекомпозиционным материалом<sup>15</sup>, объединяющим четыре параметра, а также с непрерывно развертывающейся пуантилистической тканью, в то же время ее форма — контрапунктическое соединение трех «голосов», движущихся в различных ритмических измерениях, — отчетливо напоминает о средневековом мотете.

Организация высотного пространства во II части Сонаты Гуйвартса обнаруживает большее сходство с методом Гольшева. Высотная система у бельгийского композитора регулируется двумя комплементарными гептахордами, имеющими два общих тона — *a* и *es* (схема 8). Строгая серийная последовательность звуков внутри гептахордов отсутствует, тоны появляются в любом порядке. На протяжении части гептахорды последовательно чередуются. При повторении регистровое положение всех звуков, за исключением тонов *a* и *es*, постоянно варьируется, приводя через циклическую ротацию к сужению общего диапазона звучания. В целом высотная

<sup>15</sup> Пожалуй, именно это и обеспечило такой широкий резонанс пьесы. Как известно, у сериалистов категория материала являлась одной из важнейших.

система функционирует подобно двенадцатитоновым полям Гольшева, образуя непрерывную последовательную цепь четырнадцатитоновых блоков:

Схема 8

К. Гуйвартс. Соната для двух фортепиано, II часть  
Основа высотной системы — гептахорды



8

К. Гуйвартс. Соната для двух фортепиано, II часть, тт. 1–4

Ритмическая сфера у Гуйвартса в то же время базируется на абсолютно иных принципах, нежели комплексы длительностей Гольшева и Мессиана. Гуйвартс трактует длительность как временной интервал, регулирующий вступление звуков, и суммирует продолжительность ноты с паузой (паузами). Благодаря этому его музыкальная ткань, в отличие от перманентной текстуры Мессиана, приобретает дискретные свойства, и кроме того, появляется возможность упорядочить само «молчащее» пространство.

Четыре параметра — высоту, длительность, интенсивность и артикуляцию — Гуйвартс организует посредством эксклюзивного приема, который он назвал синтетическим числом. Последнее служит предельным показателем для суммы значений всех параметров<sup>16</sup>. Синтетическим числом Сонаты является число 7.

Хотя во II части отсутствуют серийные ряды, сама работа с параметрами осуществляется более системно и планомерно, чем у Мессиана и Гольшева. Но что более важно — Гуйвартс предлагает технику, которая помогает

<sup>16</sup> Более подробно об этом см.: [3, 103–109].

обеспечить единство материала и композиционной структуры<sup>17</sup>, что станет одним из ключевых положений сериализма.

Как явствует из этого довольно беглого обзора, техника Гольшева разными своими сторонами соприкасается с разработками послевоенного времени. Высотная система Струнного трио имеет точки соприкосновения с тотальной хроматикой Гуйвартса. Концепцию обоих композиторов, хоть и с большой долей условности, можно назвать вертикально-гармонической. Распределение звукового материала в комплексные (блочные) структуры противостоит мессиановскому принципу, линейному в своей основе. Что касается ритмической сферы, то тут, напротив, Гольшев удивительным образом предвосхищает находки Мессиаана. И даже более того — из анализа отдельных фрагментов ясно, что в своих поисках он оказывается порой ближе к сериальной идее, чем Мессиаан с его модальной практикой. Однако Гольшеву недостает последовательности в соблюдении структурных принципов.

Сравнение показывает, что во всех случаях сериальная идея находится еще на стадии разработки. Прекомпозиционный материал ни в одном из сочинений не трактуется серийно. Однако везде обнаруживается сознательная автономизация отдельных структурных слоев (параметров) и попытка их упорядочить. Мессиаан при этом отталкивается от модальности, Гуйвартс обращается к числу. Гольшев же исходит из двенадцатитоновой тотальности, пытаясь найти ей соответствие в ритмической сфере. Конечно, его принципы далеки от ортодоксальных формулировок. И все же в своих смелых экспериментах Гольшев почти на четверть века предвосхитил структурное мышление, потрясшее основы искусства и изменившее ход музыкальной истории, а потому его с полным правом можно считать предтечей сериализма.

---

<sup>17</sup> Не вдаваясь в подробности, отметим лишь, что крестообразная форма Сонаты выступает результатом определенных технических процедур.

## Использованная литература

1. *Кудряшов Ю.* Портрет художника и композитора Ефима Голышева // Эволюционные процессы музыкального мышления / ЛГИТМИК им. Н. К. Черкасова. Л., 1986. С. 119–140.
2. *Окунева Е.* Анализ серийной и сериальной музыки: уч. пособие для студентов муз. вузов / Петрозаводская гос. консерватория им. А. К. Глазунова. Петрозаводск, 2012. 212 с.
3. *Окунева Е.* Принципы организации ритмических структур в сериальной музыке: учеб. пособие по курсу «Теория современной композиции» для студентов муз. вузов. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2014. 124 с.
4. *Польдяева Е.* Послание Николая Обухова: Реконструкция биографии. М.: Русский путь, 2008. 292 с.
5. *Холопов Ю.* Кто изобрел двенадцатитоновую технику? // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века: сб. тр. / Гос. муз.-пед. ин-т им. Гнесиных. Вып. 70. М., 1983. С. 34–58.
6. *Eimert H.* Atonale Musiklehre. Lpz.: Breitkopf & Härtel, 1924. 36 S.
7. *Eimert H.* Zum Kapitel: „Atonale Musik“ // Die Musik. Jg. 16. Heft 12 (September 1924). S. 899–904.
8. *Eimert H.* Offener Brief // Die Musik. Jg. 17. Heft 6 (1925). S. 478.
9. *Eimert H.* Grundlagen der musikalischen Reihentechnik. Wien: Universal Edition, 1964. 174 S.
10. *Hauer J. M.* Offener Brief // Die Musik. 1924. Jg. 17. Heft 2. S. 157.
11. *Gojowy D.* Jefim Golyscheff — der unbequeme Vorläufer // Melos. 1975. No. 3. S. 188–193.
12. *Gojowy D.* Frühe Zwölftonmusik in Russland (1912–1915) // Beiträge zur Musikwissenschaft. 1990. Jg. 32. Heft 1. S. 19–24.
13. *Ockman J.* Reinventing Efim Golyscheff: Lives of a Minor Modernist // Assemblage. 1990. No. 11. P. 70–106.
14. *Oesch H.* Pioniere der Zwölftontechnik // Basler Studien zur Musikgeschichte. B. I. Bern: Francke Verlag, 1975. S. 273–304.
15. *Roberts P.* Efim Golyshev (1897–1970) // Music of the Twentieth-Century Avant-Garde: A Biocritical Sourcebook / ed. by Larry Sitsky. Westport, Conn.: Greenwood Press, 2002. P. 173–176.