Цареградская Татьяна Владимировна
tania-59@mail.ru
Доктор искусствоведения, профессор Российской академии музыки имени Гнесиных

121069 Москва,
ул. Поварская, д. 30/36

Tatiana V. Tsaregradskaya
tania-59@mail.ru
Doctor of Fine Arts, Professor of the Russian Gnessin Academy of Music

30/36, Povarskaya St.,
Moscow 121069
Russia

Аннотация
Брайан Фернихоу: очарование музыкального жеста
В статье рассматривается одна из ключевых композиционных категорий музыки Б. Фернихоу — категория «музыкального жеста». Описывая «жест» как понятие, родственное «фигуре», композитор проводит между ними различие: фигура — статична, жест — динамичен. Претворение идеи жеста в произведении демонстрирует неоднозначность в подходе: это и исполнительский жест, рождающий интенцию звуковой последовательности, и мотивное образование, возникающее посреди фоновых фактурных построений, и прием (например, *glissando*), выполняющий мотивную функцию.

Ключевые слова: *Брайан Фернихоу, «новая сложность», музыкальный жест, фигура, энергия*

Abstract
Brian Ferneyhough: fascination of musical gesture
The article covers one of B. Ferneyhough key concepts — the concept of musical gesture. The composer describes gesture as a notion inseparably associated to figure — another important concept of his compositional theory. The main difference between the two is that of dynamism: gesture is dynamic while figure is static. There are several forms of musical realization of gesture: performer's gesture can be the starting point for a tone row, musical gesture can manifest itself both as a motivic musical event amidst the background structures and as a special technique (like glissando) functioning as a motive.

Keywords: *Brian Ferneyhough, "new complexity", musical gesture, figure, energy*

Татьяна Цареградская

БРАЙАН ФЕРНИХОУ: ОЧАРОВАНИЕ МУЗЫКАЛЬНОГО ЖЕСТА

Мой отец по профессии был садовником, и хотя я не унаследовал эту любовь к ручному труду, я все же взял у него сам подход. Я люблю чувствовать под пальцами «почву» и люблю наблюдать рост и разветвление. В любом случае я отвергаю видение произведения абсолютно абстрагированного, вышедшего из головы Зевса [8, 416–417*].*

Б. Фернихоу

Брайан Фернихоу (р. 1946) — одна из самых заметных фигур сегодняшней музыкальной культуры. Одушевленный идеей «позднего модернизма», пристально всматривающийся в глубины устройства музыкальной материи, он оказал несомненное воздействие и на своих учеников (среди которых — блистательная Кайя Саариахо), и на композиторов одного с ним поколения. Клаус Хубер, один из ведущих педагогов конца XX века, именно его избрал своим ассистентом в классе композиции во Фрайбурге. Композитор Джонатан Харви, проницательный критик и тонкий музыкант, отмечал: «Мне кажется, что Фернихоу отражает сознание, находящееся в самом сердце современности» [8, *XI*]. За этим стоит, как представляется, признание масштаба фигуры Фернихоу — его противоречивой, неоднозначной личности и огромной мощи его интеллекта. Творческий портрет этого автора складывается из множества связей с явлениями старой и новой музыки. Обозначим некоторые из них.

Художественный мир

Творческая Вселенная Фернихоу чрезвычайно обширна[1], и различные ее области обладают способностью к «перекрестному опылению». Напряженно исследуя окружающее духовное пространство, композитор стремится к построению «связного взгляда», но сетует, что ему присуще не систематическое, а «катастрофическое» видение, влекущее за собой «неистовую конфронтацию дискурсов,

[1] Даже если взять лишь области творческой деятельности, размах интересов поражает: помимо сочинения музыки, Фернихоу также является автором стихотворных сочинений («Геотропы», «Палимпсесты», «Синтактикон»), а также пишет картины. Это позволяет критикам сравнивать его с Шёнбергом.

часто антагонистичных» [8, *415*]. Правда, тут же он признает, что это нередко приводит к «неожиданным соответствиям, молниеносным озарениям» [ibid.].

Его видение мира определяет *философия постмодернизма*: через трактат Жиля Делёза о живописце Френсисе Бэконе он постигает идею ризомы: «Как мне кажется, музыкальное произведение растет подобно коралловому рифу, включая или формируя осадок (sedimenting the remains) из множества микроскопических животных организмов. В этом смысле это действительно память о прошедших процессах, это несовершенный и частичный отпечаток исходных композиционных предпосылок, которые более уже невозможно точно определить» [8, *382*]. Ж. Деррида, подаривший миру концепцию деконструкции (которую Фернихоу постоянно применяет как в композиторской, так и в аналитической практике), также направляет творческий метод Фернихоу, между тем как Мишель Фуко, по мнению композитора, освобождает рацио от границ, навязанных ему эпохой Просвещения. Фернихоу говорит о самопрезентации в произведении через присутствие «фигуры наблюдателя», которую Фуко обнаруживает еще в литературе XVIII века.

Многие произведения Фернихоу хранят следы обращения к философским вопросам — сам композитор указывает на Четвертый струнный квартет, в котором запечатлен опыт деконструкции Джексоном Маклоу текстов Эзры Паунда, а «Синтактикон» (литературное произведение композитора[2]) посвящен номадической проблеме — детерриториализации духа, описанной у Делёза и Гваттари в книге «Тысяча плато».

Вальтер Беньямин — одна из ключевых для мышления Фернихоу фигур. В «мыслительной опере» (thought opera) «Shadowtime» («Время теней»; 2005) Беньямин выведен в качестве центрального персонажа. Постоянное обращение Фернихоу к идеям этого трагически погибшего немецкого философа мотивировано тем, что Беньямин ближе всего подходил к ключевой для Фернихоу идее трансформации (или мутации) образа из одного искусства в другое, из слов — в музыку, из поэзии — в живопись: «Первейшей заботой Вальтера Беньямина всегда был момент модуляции между одним проявлением смысла и другим. В своем эссе “Ursprung des Deutschen Trauerspiels” он впервые раскопал <...> бесконечные варианты взаимосвязи между образами и концептами. <...> Через Беньямина я пришел к пониманию огромного мира скрытых (subcutaneous) смыслов» [8, *246*].

Состояние трансформации, перехода — это привлекало Фернихоу и в алхимии, трактаты по которой он одно время углубленно изучал[3]. Переход от изображения к описанию — этот смысл беньяминовской теории аллегории руководил Фернихоу в его работе над фортепианной пьесой «Lemma-Icon-Epigram» («Лемма-Символ-Сентенция»), а в пьесе для гитары «Kurze Schatten II» («Короткие тени II») реализовано название одной из работ Беньямина, в которой он образно сравнивает «момент истины» с отсутствием теней во время нахождения солнца в зените.

Другой полюс философических привязанностей — это Людвиг Витгенштейн, создатель «Логико-философского трактата». Фернихоу усматривает связь между двумя философами: «Иногда я думаю, что если бы Витгенштейн и Беньямин встретились <...>, они бы восприняли друг друга как пришельцев из разных

[2] Литературное творчество Фернихоу представлено в [8].

[3] «Был период в середине семидесятых, когда я сильно увлекался алхимическими трактатами всех видов и читал Карла Юнга на этот предмет» [8, *454*].

вселенных. <...> однако даже взаимоисключающие траектории могут пересекаться и, когда Витгенштейн в конце своего трактата говорит о границах словесного — он максимально близок к признанию того, что истинные формы смысла превосходят свою вербальную оболочку» [ibid.]. Темный, непрозрачный язык — истинный двигатель духа. Гений так же несвободен от власти языка и истории, как и любой другой человек. И поэтому любое исследование культуры, если оно, разумеется, стремится к истине, должно заглянуть в толщу языка и хаос истории и попытаться увидеть действующие в их глубине силы — те силы, которые и порождают индивидуальные произведения искусства. Именно это притягивает Фернихоу к «проблеме Беньямина», и жизнь, и произведения которого очень плотно вошли в творчество композитора. Ключевое для Беньямина понятие *ауры* связывается композитором с наличием общего «сверхматериального» слоя качеств в стиле как носителе «духовного резонанса» в музыке.

Показательно, что средоточие интересов Фернихоу в области истории философии — это позднеренессансная традиция эзотерического знания: Агриппа Неттесгеймский[4], Джон Ди, Джордано Бруно, Роберт Фладд. В этих мистико-философских учениях Фернихоу черпает знание о тайных связях между материями и стихиями: «В искусстве столько параллелей со всем этим» [8, *454*].

Среди наиболее сильно воздействовавших на Фернихоу художественных феноменов — *живопись и архитектура* позднего итальянского барокко, что отразилось в огромном монументальном цикле «Carceri d'invenzioni» («Воображаемые темницы»), на создание которого его подвигли гравюры Джамбаттисты Пиранези. В описании М. Юрсенар эти рисунки обретают мрачную мощь: «Хрупкие переходы, подъемные мосты, парящие в воздухе, которые почти повсеместно дублируют галереи и каменные лестницы, — они кажутся соответствующими стремлению бросить в водоворот пространства все возможные изгибы и параллели. Этот замкнутый в себе мир математически бесконечен» [17, *144*]. Такое «совмещение несовместимого» становится неиссякаемым источником творческой энергии композитора. Замкнутый в себе опыт как бы превозмогает свои границы, преступает предел и вырывается во внешний мир. Именно это Фернихоу считает соответствующим высказыванию Делёза об «удержании сил»: «В искусстве — как в живописи, так и в музыке — не воспроизводят и не изобретают формы, но обуздывают силы (forces)»[5].

Несмотря на то, что историческая живопись вызывает у Фернихоу желание обращаться к ней снова и снова, композитор не избегает и современности: внемузыкальным импульсом произведения «Земля — это человек» для оркестра стало полотно Роберто Мата, чилийского сюрреалиста и друга Андре Бретона. Композитор заимствовал из картины и название произведения. Движущей силой снова стала любимая идея Фернихоу — энергия преобразования смысла в процессе смены формы.

Пристрастия Фернихоу в области *музыки* достаточно специфичны. Центр притяжения — «сложные стили», как исторические, так и современные. Нежная привязанность к позднему итальянскому барокко сказалась, помимо сверхцикла «Carceri d'invenzioni» («Воображаемые темницы»), в увлечении творчеством Джованни Габриэли: «Важно его распределение веса, его чувство баланса, его

[4] Агриппа — одна из фигур, вдохновивших Гёте на создание трагедии «Фауст».

[5] Эта цитата из Делёза предваряет одну из теоретических статей Фернихоу «Форма — фигура — стиль: промежуточная оценка» [8, *21*].

безупречное ощущение времени. Кроме указанного, ощущение тактильности пространства. Чувствуешь, что его музыка — прекрасный образец "восходящей" композиторской экспрессии (в противоположность "нисходящей" экспрессии кого-нибудь типа Хиндемита» [8, *205*]. Сходные чувства вызывает музыка Монтеверди («Вечерня»): «Исключительное удовольствие от игры архитектурными массами и маньеристская интенсивность каждой детали» [ibid.]. Композитором, который воздействовал на него «неизвестно почему», Фернихоу называет Томаса Таллиса; однако и другая английская хоровая музыка XIV–XV веков (начиная с Данстейбла) является объектом его интереса.

Хотя в целом Фернихоу не видит для себя большой привлекательности в эпохе Просвещения, он все же выделяет Гайдна, особенно его ораторию «Сотворение мира». Главным фактором этой музыки ему представляется изобилие возможностей, стоящих за музыкальным материалом и средствами композиции: «профессиональный контроль и богатство порождающего потенциала остались ведущими идеалами для меня» [8, *337*].

Музыка XX века имела достаточно ограниченное влияние: «Варез — вот кто был первым современным композитором из тех, о ком я живо вспоминаю. Его музыка поразила меня своей честностью — ясная, без всяких увиливаний. Загадка органической структуры, прорывавшейся сквозь сияние чистых инструментальных красок, производила глубокое впечатление своей живой трехмерностью и динамичной двойственностью» [ibid., *204*]. Но раньше всего Фернихоу был увлечен Сибелиусом: «Сейчас мне кажется, что меня захватило его безошибочное чувство формы <...>, особенно в поздних сочинениях — симфониях. Он превосходно понимал, как нужно "уравновесить весы" нарастающей плотности фактурных рисунков длительной задержкой появления аккорда <...>. Слишком многое в Сибелиусе поражает меня, поскольку напоминает алхимическую фильтрацию внешне несопоставимых процессуальных приемов через преобразующее ви́дение его уникального стиля» [ibid., *205*]. Затем был Веберн: «Его ранние сочинения имели обширное влияние на мое понимание музыкальной экспрессии и ее потенциала» [ibid.]. Старшие современники Фернихоу вызывают у него смешанные чувства: «Относительно Булеза и Штокхаузена: я не могу ценить их в полном объеме как представителей систематической креативности <...>. Хотя я восхищаюсь в Штокхаузене общим подходом к композиции как к чему-то открытому <...>, я не могу принять его уход от конкретности континуума <...> западного сознания» [ibid., *206*]. «Партитуры, производящие на меня глубокое впечатление, — это неистовые ранние вещи Булеза — прежде всего флейтовая сонатина и Вторая фортепианная соната <...>, они в одно и то же время герметично закрыты и по-взрывному напористы. И по сей день уважаю некоторые ранние пьесы Берио — такие, как "Tempi concertati", — а также "Kontra-Punkte" Штокхаузена» [ibid.]. Можно видеть, что музыкальные пристрастия Фернихоу весьма своеобразны, небанальны, и музыку он ценит с позиций экспрессии и чувства времени.

Фернихоу в пейзаже новейшей музыки

Общеизвестно, что Фернихоу занимает нишу, за которой закрепилось название «новая сложность»[6]. Этот термин, хотя и сильно упрощает смысл твор-

[6] Термин «new complexity» принадлежит австралийскому музыковеду Р. Тупу.

чества[7] композитора, тем не менее, весьма эффективен для понимания расстановки сил в современной академической музыке. В новейшей музыкальной историографии он создает нечто вроде системы координат: «новая сложность» — «старая сложность», «новая сложность» — «новая простота», «новая сложность» — «новый романтизм».

Понятно, что «старая сложность» (возможно, более корректным было бы сказать «предыдущая») — это, по умолчанию, коррелят названию Дармштадской школы первых двух десятилетий[8]. Международные летние курсы новой музыки в Дармштадте, взявшие старт с 1946 года, обозначили такую высокую степень устремленности к совершенству музыкальной структуры, неразрывно связанную с рациональным проникновением в атомарные слои устройства музыкальной ткани, что возникает соблазн уподобить два почти синхронно происходивших процесса: познание атомарной структуры музыкального «вещества» и создание атомной бомбы. И то, и другое в корне изменило состояние дел как в ядерной физике, так и в авангардной музыке.

Булез своим неистовым воображением создал в пятидесятые годы концепцию не просто тотально-сериальной техники, но тотально-сериального произведения. Это отразилось в его крупнейшем теоретическом труде «Мыслить музыку сегодня» [7] — апологии структуралистского мышления, обозначившего путь к эпохальному сочинению — «Молотку без мастера» (1954), аналитический разбор которого сделал Л. Кобляков в работе «Пьер Булез: мир гармонии» [12]. Наверное, никогда еще композиционная техника не достигала такой степени сложности. Именно Булез применил многоходовые композиционные стратегии для формирования самой музыкальной ткани[9]; в конечном итоге музыка «Молотка» оказывается лишь малюсенькой верхушкой огромного айсберга аналитических схем[10].

К. Штокхаузен сформировал образ современного музыкального произведения как поля пересечений (Kreuzung) множества параметров, схематически

[7] Его композиторское наследие весьма объемно: им написано шесть струнных квартетов, немалое число пьес для исполнителей-солистов, для ансамбля исполнителей, опера «Shadowtime». Обозначим пунктиром основные достижения Фернихоу-композитора:

70-е годы — «Cassandra Dream Song» («Песнь Кассандры во сне») для флейты соло, «Transit» («Транзит») для вокального и инструментального ансамблей, «Time and Motion Study» («Исследование времени и движения») — II (для виолончели соло) и III (для хора *a capella*), «Unity Capsule» («Оболочка единства») для флейты соло.

80-е годы — «Funerailles» («Траурное шествие») для струнного септета и арфы, Второй струнный квартет, «Lemma-Icon-Epigram» для фортепиано, «Carceri d'invenzione» («Воображаемые темницы») — семичастный цикл, сочетающий сольные и ансамблевые номера.

90-е — Четвертый струнный квартет, «Bone Alphabet» («Костяной алфавит») для ударных соло, «On Stellar Magnitudes» («О звездных величинах») для меццо-сопрано и пяти инструментов, «Algebrah» («Алгебра») для гобоя и девяти струнных, «Unsichtbare Farben» («Невидимые цвета») для скрипки соло.

[8] Существуют и другие трактовки: так, в обширном труде П. Гриффитса «Современная музыка и после» [11] раздел «Old complexities» включает не только Булеза, Штокхаузена, Ноно, Л. Берио, но и других «героев-интеллектуалов»: Э. Картера, Я. Ксенакиса, Х. Бертуисла.

[9] То, каким образом из исходной серии выводится Булезом текст произведения, могло бы быть названо деривацией (см. [4]).

[10] О специфической сложности композиционного метода П. Булеза в «Молотке без мастера» см. также [6].

образующих огромные многоуровневые системы[11]. Из его теоретических идей особый резонанс имела концепция единого поля параметров, порождающего как звуковысотность, так и ритм на основе колебательного процесса.

Это наследие «прежней сложности» Брайан Фернихоу воспринял в полном объеме, но в ином ракурсе. Если Булез и Штокхаузен строили сложнейшие параметрические расчеты с целью абстрагировать музыку от человеческого фактора, стремясь видеть в ней продукт «гармонии сфер»[12], то Фернихоу тем же путем идет назад к экспрессии, видя в «атомизации» музыки путь к созданию музыкального «гумуса». Общностью «новой» и «старой сложности» остаются сферы звуковысотности и ритма, реализуемых в замысловатых конфигурациях двенадцатитоновых последований и специфически-асимметричных ритмических рисунков.

«Новая сложность» и «новая простота» образуют комплементарную пару понятий: как идейный слой, так и средства находятся в противоположных участках композиционного «поля». Исходным пунктом кардинальных различий стала идеология — видение мира у Пярта и Тавенера обусловлено гармоничным образом мироздания с его ясными и определенными космическими контурами; ви́дение Фернихоу всегда драматично-напряженное и чревато бесконечной многоуровневой игрой хаотических и организующих факторов.

Звуковысотность в условиях «новой простоты» (или, как иногда это направление трактуют англоамериканские исследователи, «сакрального минимализма») — это чистая диатоника, иногда (как у Тавенера) с примесью архаичных звучаний «старой хроматики» (античного хроматического тетрахорда с увеличенной секундой), нередко с ограниченным применением диссонансов; «новая сложность» никогда не входит в эту область звучаний. Ритмика композиторов «новой простоты» (прежде всего Пярта) для современного уха даже проще, чем *cantus planus* средневековой монодии: ее «воспринимаемость» коренится скорее в упрощенных моделях разрядной ритмики Фукса, чем в тонких мензуральных или модусных законах. Ритмика в музыке «новой сложности» не только опирается на провозглашенный нововенцами принцип «музыкальной прозы», но и выходит за пределы расчетных математических ритмических конструкций тотальной сериальности (устрашающе подробно продемонстрированных Булезом в известной статье «Раскрытие системы» [2, *20–24*]).

---

[11] Как указывает С. Савенко, требования Штокхаузена были весьма радикальны: «Для всей музыкальной ткани должен существовать единый закон организации. Таково требование современной “ситуации ремесла” (так называется одна из статей Штокхаузена): достичь максимальной упорядоченности и проконтролированности всех элементов музыкального произведения. Это качество понимается Штокхаузеном как эстетически безусловно позитивное, как идеал. “Очевидно, сегодня укрепляется представление об универсальном порядке и одновременно развивается потребность наделить каждый звук совершенно определенным смыслом, а именно, осознать музыку как модель некоей всеохватной ‘глобальной’ структуры, в которую все втягивается” <...>. Целью опытов этого времени Штокхаузену видится создание “глобальной структуры”, охватывающей все элементы композиции и своим логическим совершенством доставляющей эстетическое удовлетворение» [5] (источник цитаты Штокхаузена: [14, *45*]).

[12] Симптоматично высказывание К. Штокхаузена: «В Дармштадте, в 1951, на Летних курсах новой музыки французский критик поставил запись с “Четырьмя ритмическими этюдами” Мессиана. Один из этюдов назывался “Лад длительностей и интенсивностей” <...>, и совершенно новый мир открылся мне — внутренний мир — в слушании этой “музыки звукоточек”, этой “музыки звезд”, как я это тогда называл» [16, *241*].

Отношение к «новому романтизму», олицетворяемому для Фернихоу именами немецких композиторов В. Рима, фон Бозе, фон Швайница, складывается, возможно, не столь радикально в плане музыкально-выразительных средств, но очень напряженно в поле музыкальной идеологии: именно в немецких «новых романтиках» Фернихоу видит главный объект критики. Его протест направлен главным образом против упрощенного понимания исторических процессов; он находит, что такого рода включенность в музыкальную историю лишает композиторское видение силы и глубины. Чем решительнее воспроизводится образ старого, тем он слабее: возвращение к «школьным» формам (фуге, вариациям и т. п.) на фоне экспрессивного материала делает музыку «грубой и глупой». Фернихоу видит в этом «ложную прямоту». Его зона эстетического идеала — сложный, многосоставный мир, в котором сплетаются многочисленные концепты и образы, как музыкального, так и внемузыкального происхождения.

К пониманию жеста

То, что делает композитора действительно «зеркалом своей эпохи», — это та самая «презумпция неуверенности», которая характеризует сознание постмодерна. Не-ясность и не-уверенность как главные движущие силы его эстетики становятся во главу угла всего творчества; каждое сочинение становится в результате полем исследования, попыткой «дойти до сути», совладать со стихией времени и звука. Нет никаких готовых решений; есть лишь некоторые общие принципы. В основании своего творчества Фернихоу видит то, что можно было бы назвать «борьбой со стихиями»; снова вспомним слова Делёза: «В искусстве — как в живописи, так и в музыке — не воспроизводят и не изобретают формы, но обуздывают силы» [8, *21*]. Влияние Делёза ощутимо в высказываниях Фернихоу: «многое в моем “внутреннем диалоге” вращается вокруг концептов, взятых из области физического мира (“энергия”, “сила”, “направленность”, “перспектива”)» [8, *406*]. Влияние Делёза на эстетику Фернихоу стало предметом диссертации Л. Фитч: ей принадлежат многочисленные наблюдения о близости мироощущения Бэкона и Фернихоу: «Как и многие бэконовские фигуры, жест Фернихоу начинается с фигурной репрезентации: взглянем на то, как начинается цикл “Воображаемые темницы”, на то, какими крайними регистрами пользуется автор — это вызывает ассоциации с границами гравюр Пиранези, с тем, как гравюра выламывается из этих границ» [10, *65*].

Важнейший вывод, к которому приходит исследовательница, таков: понятия «жест» и «фигура» у Фернихоу соотносятся как «тело» и «фигура» в труде Делёза о Бэконе [3].

Таким образом, получается, что *жест* — одно из центральных понятий в системе взглядов Фернихоу. Сосредоточимся на его характеристиках.

Определения жеста и сопряженных с ним категорий разбросаны по всему теоретическому наследию Фернихоу[13]; чаще всего встречается сопряжение «жест — фигура» и «жест — энергия». Фернихоу и не думает быть точным: «Поиск фиксированного определения термина “фигура”, по-моему, занятие в лучшем случае сомнительное. <...> фигура не существует <...> сама по себе: скорее, она представляет способ восприятия, категоризации и мобилизации конкретных жестовых конфигураций <...>. Она заключает в себе композиционные подходы, поскольку это именно те подходы, что <...> образуют меру, согласно которой мы

[13] На сегодня подавляющее большинство статей и интервью собрано в [8].

в состоянии охватить континуальный дискурсивный поток. Музыка — не мертвый материал и не абстрактная форма. И еще менее того она — бессмысленное маневрирование в равнодушной, случайной пустоте. Идея фигуры, понимаемая как конструктивная и целенаправленная переформулировка жеста, должна проложить путь к ауре, воображаемому идеалу произведения, вступающему в разговор со слушателем — как если бы он был равноправным всепонимающим субъектом. Мы, композиторы, не только манипулируем материалом; он нам сигнализирует — средствами упорядоченного высвобождения и переразмещения энергий фигур, — чего он сам по себе хочет. А если эта концепция кажется неуместно метафоричной — то что́ есть музыкальный смысл (musical meaning), как не открытие новых перспектив в отношении постоянно мутирующего множества (имманентно музыкальных) правил игры?» [8, *41*]. Из сказанного очевидно, что музыка, по Фернихоу, представляет собой род *энергии*, и что путь воплощения этой живой и сложноуправляемой субстанции лежит от *жеста* через *фигуру* к *ауре*. Еще одно объяснение: «Таким образом, необходимо, чтобы идеология целостного жеста была отвергнута в пользу такого типа компоновки паттернов, которая в большей степени принимает во внимание энергетический и трансформационный потенциал составляющих этого жеста. Это вопрос <...> сознательного применения категорий восприятия в отношении “послевкусия” жеста, поскольку именно тут, в момент растворения, ограничительное преформирование жестового материала можно освободить от энергии формы. Жест, чьи определяющие составные части — тембр, высотный контур, динамика и т. д. — проявляют тенденцию к ускользанию из этого специфического контекста, с тем чтобы стать независимым значимым принципом, свободно комбинироваться, “отвердеть” в последующих жестовых формах, может быть определен как *фигура*» [ibid., *26*]. Если судить по этому описанию, то жест сходен в своих характеристиках с мотивными структурами: ему присущ индивидуальный тембр, динамика, звуковысотность. Его отличие состоит прежде всего в том, что он понимается как непосредственная *динамическая структура, феномен в непрерывном становлении*.

То, как выражает свои мысли Фернихоу, заставляет вспоминать тютчевское «мысль изреченная есть ложь». Создается впечатление, что все его маньеристские усложненные высказывания служат не прояснению смысла — но и не затуманиванию его! За ними стоит явственно прочитываемое неверие в возможность словесного описания и вполне поэтому понятное желание «ходить кругами»[14], охватывая максимально возможное число коннотаций, дающее не дефиницию, а скорее «ощущение» того или иного понятия — как он сам выражается, «feel». Это постмодернистский заход в «телесность», в «радикальную чувствительность», парадоксальная неясность, служащая ясности...

[14] Симптоматично, что именно эти свойства Фернихоу усматривает у Адорно! Вот его характеристика: «Если вы много читали Адорно, то вы увидите, что я имею в виду, — большинство его текстов воплощают типичные композиционные процедуры, чуждые (как может показаться) связной, выстроенной аргументации. Как правило, он будет ходить вокруг темы, трактовать случайную идею как ключевой мотив, постоянно расширяя ее в разных направлениях, применять тактику “спирали”, не доводя до центра, но постоянно пребывая в его ощущении. Все это поразительно соответствует его альянсу со свободно-атональной практикой и вызывает мощное чувство синтеза свободы и исключительной строгости» [8, *455*]. Именно так поступает и сам Фернихоу в своих текстах.

Три области композиционных действий: фактура, жест, фигура

«Проясняя самому себе внутреннее действие музыкальных структур, — говорит Фернихоу, — я считаю полезным очертить три фундаментальные области действия — или, по меньшей мере, три различных способа видения этих действий. Это: 1) фактура, 2) жест и 3) фигура» [8, *384*]. Под фактурой композитор понимает некую глобальную форму активности, характеризующуюся тем или иным узнаваемым фактором, — «медленные кластеры, например, или гетерофонное глиссандо. Это несводимый к чему-то более элементарному стохастический субстрат музыки и минимальное предварительное условие для дальнейшего дифференцирования» [ibid., *386*].

Жест имеет иную природу: он «относится к определенному классу объектов или состояний через принадлежность к определенному <...> семантическому полю, конвенционально установленному означаемому. По большей части мы ассоциируем семантику с эмоциональными ("художественно-эмоциональными") состояниями <...>. Я принимаю как данность то, что продолжают существовать различные исторически ориентированные коды, несмотря на то что частично они успели лишиться оснований, лишиться четкости, сделаться очень относительными за последнее столетие. Поверх своей "выразительной" функции жест обозначает четко видимые границы; у него имеются свойства объекта. Если принять эту аналогию, тут же возникают и другие: такие термины, как энергия, стимул, импульс, движущая сила — все то, что я ассоциирую со своими рабочими принципами [ibid., *386*]. «Я неизменно вижу, как звуковое событие описывает флуктуацию между двумя понятийными полюсами: его непосредственным, опознаваемым, жестовым гештальтом и его ролью стартовой площадки для установления независимых линейных траекторий для составных характеристик этого гештальта» [ibid., 387].

Жест как целостность, превышающая сумму частей, — разве не стоит за этим понимание его как гештальта?

Композиционный процесс

Как начинается композиционный процесс Фернихоу? Что является для него первичным — видение целого, конкретная идея, некая звучность? Фернихоу замечает, что первичным обычно бывает «активное ощущение возможности» [8, *239*]. По сути, речь идет о множестве возможностей, и не всегда ясно, какая именно из них возобладает. Но в ходе творческого процесса наступает ощущение, которое композитор называет «ментальная скульптура» [ibid., *457*], когда замысел уже получает определенную массу и внешнюю форму, его можно вращать мысленно и корректировать: «Таким образом, идеи "энергии", "веса", "массы" и "импульса" играют важную роль на начальных стадиях» [ibid., *239*]. Другие случаи — это уже определенная внешняя идея, как в пьесе «Lemma-Icon-Epigram» или в «Time and Motion Study». Здесь композитор признается в сложностях, обычно возникающих при переводе абстрактной идеи в музыку.

Р. Туп во введении к анализу пьесы «Lemma-Icon-Epigram» констатирует, что композиционный процесс Б. Фернихоу «есть не заранее определенная тропа, но лабиринт, и законченное произведение в некотором смысле является случайным продуктом этого лабиринта, в том смысле, что нет никакого заранее предрешенного или предопределенного результата в каждый конкретный момент композиции; каждый момент скорее есть сиюминутный ответ на данный

набор ограничений, и в каждом случае другие решения тоже могли бы быть» [15, *53*]. Метафора лабиринта весьма убедительна; однако же, она порождает ряд проблем, встающих между текстом произведения и его аналитической реконструкцией. Действительно, следует ли считать произведение завершенным в рамках опубликованного текста, или нужно принимать во внимание тот «веер» решений, которые возникали у автора в пору работы над той или иной композицией? На этот вопрос Фернихоу, как всегда, не дает ясного ответа. Его отношение к фактору случайности имеет вид «динамического эквилибриума»: с одной стороны, он проделывает сложнейшие и пространнейшие расчеты с явной целью предопределить границы музыкального материала (звуковысотного, ритмического, тембрового); с другой, ему присущ своего рода либерализм: он с легкостью принимает ошибки (например, опечатки в опубликованной партитуре) и готов считать их новым вариантом текста. Особенно специфическим является его подход к исполняемому тексту: композитор согласен удовольствоваться приблизительным соответствием тому, что написано в нотах, поскольку его нотационные решения подчас способны шокировать исполнителей. Исполнитель должен подключить деконструкцию (то есть интерпретировать текст) и ауру. Однако простая редукция фактуры до некоего среднестатистического звучания также невозможна, необходим компромисс.

Несмотря на кажущуюся непреодолимой сложность нотного текста, музыка Фернихоу все же находится на пределе возможного в исполнении. Пределы возможного были им в некотором роде рассмотрены: в семидесятые годы он написал три сочинения под названием «Исследование времени и движения». Название имеет любопытное происхождение: в шестидесятые годы в Великобритании этим словосочетанием обозначались научные эксперименты, связанные с измерением производственных показателей, — за какое время какую работу можно выполнить. Композитор иронически переосмыслил этот тест: то, сколько и каких нот можно сыграть за то или иное время, — стало скрытой программой музыки.

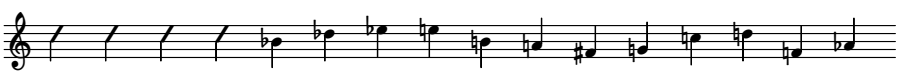
Почти каждое сочинение становится своего рода вызовом той или иной проблеме; так, пьеса «Kurze Schatten II» для гитары мотивируется желанием создать новый тип письма для гитары (которая, как считает Фернихоу, не ассоциируется с «предельно сильной» игрой и глубоко драматичной подачей); сама пьеса вызвана к жизни исследованиями Беньямина, его идеей динамики соотношения предмета и его тени.

Фернихоу известен своими огромными деривативными таблицами, где каждый параметр подвергнут всестороннему обсчету. Но — парадоксальным образом — он выступает против того, чтобы полностью опираться на алгоритм: «Очень интересно, до какой степени часто меня спрашивают, почему я не раскрываю ясные алгоритмические процессы, которые руководят всем и вся. Это показывает ужасное заблуждение в отношении моей музыки. Даже если обширные расчеты были произведены, это никоим образом не исключает области принятия решений, без которой результат сведется к нулю» [8, *457*]. «Музыка есть интерактивный процесс, по мере того как вы ее проясняете, она говорит вам, что ей нужно на следующей стадии ее развития <...>. В этой симбиотической активности важнейшим моментом становится временная последовательность в воплощении принятых решений. Высокая степень прекомпозиционной подготовки пьесы не означает возможности определить заранее каждый из элементов <...>» [8, *382–383*]. В продолжение своих идей Фернихоу высказывает

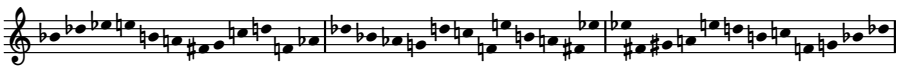
точку зрения, согласно которой наличие в прекомпозиционом процессе серийальных процедур и математических алгоритмов вовсе не приводит к результату, подобному «Структурам Ia» Булеза. Можно создать сеть упорядочивающих процедур, в которые будет включена некая доля слабой иерархизации, — значимые «атомы» упорядочиваются, «как морозный рисунок на стекле» [8, *227*]. В зависимости от выбранных типов сетей возникает возможность по-разному управиться с материалом: это просто способ селекции материала из заранее подготовленных элементов. Можно — и этот путь Фернихоу отмечает как основной для себя — создать сеть «фильтров», и их сопротивление аморфному материалу даст необходимое напряжение, подобное пару в паровом котле. Не булезовская «мультипликация», а, наоборот, разделение. В этот момент наша воля к «процессированию» материала и его собственный потенциал вступают во взаимодействие и возникают «силовые линии» музыки. Подобное борение структуры и стихийных процессов дало основание критикам назвать Фернихоу «дионисийским структуралистом» [ibid.].

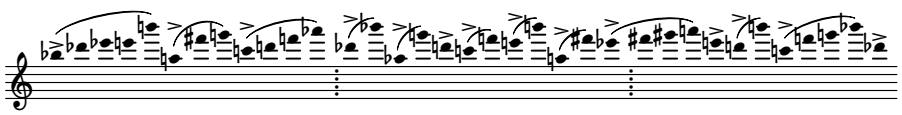
Но есть ли возможность конкретного сопоставления с нотным материалом? Что есть жест, а что — не-жест? Как это выглядит в нотном тексте?

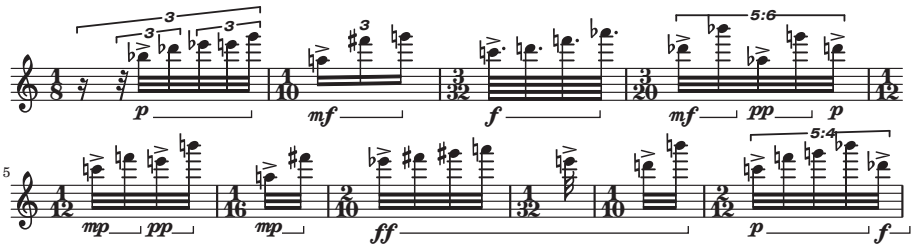
Анализ эскизов к композиции «Мнемозина» для флейты соло в цикле «Воображаемые темницы», проделанный Кордулой Петцольд [13], говорит о сложности и многоступенчатости творческого процесса Фернихоу. В данном конкретном случае композитор указывает на то, что сначала он «импровизирует» двенадцатитоновый ряд в соответствии с объявленным принципом: «пьеса рождается из импровизации» (цит. по: [ibid., *26*]).

1

Нелегко представить себе, как можно сымпровизировать двенадцатитоновый ряд, но здесь немаловажно то, что Фернихоу пришел в композицию из исполнительства, он — профессиональный флейтист, переигравший огромный репертуар, и поэтому, возможно, именно так пальцы «легли на клапаны». Привычный жест музыканта-исполнителя рождает последовательность звуков.

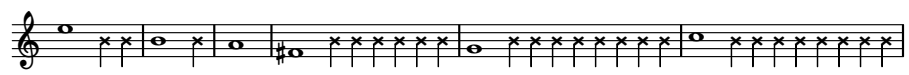
Далее Фернихоу строит инверсию данного ряда от *des* и транспозицию от *es*.

2

Эти «заготовки» затем ложатся в основу последовательности тонов у флейты пикколо в очень высоком регистре. Восходящие ходы создают как бы несколько задыхающуюся последовательность фраз:

3

Звуковысотная последовательность, «одетая» в ритмически прихотливую оболочку, дает первые такты партитуры:

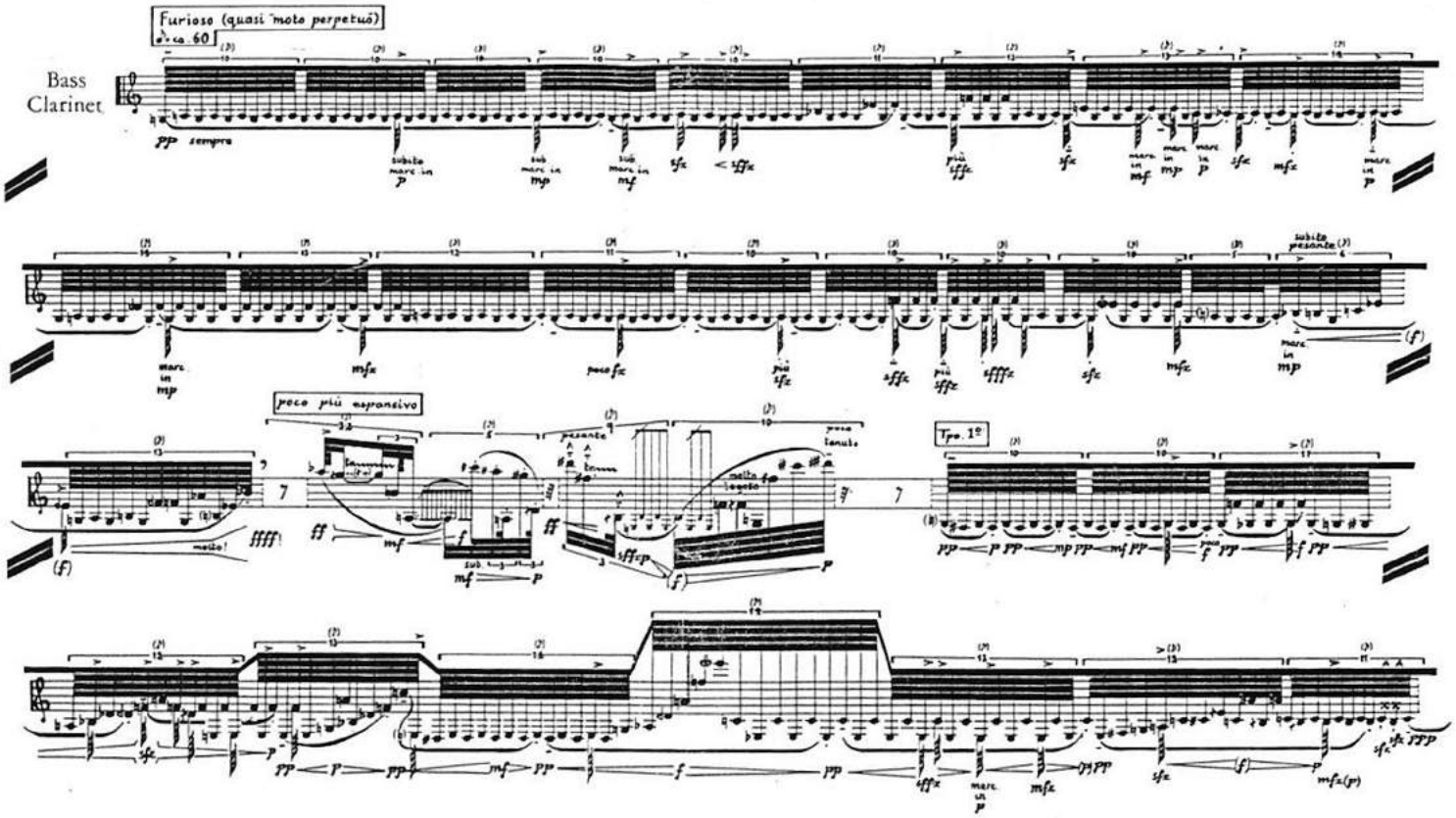
4 Mnemosyne, т. 1–10

Это один из самых простых примеров парадоксальной связи импровизационного импульса и последующей серийной работы. В результате возникает россыпь маленьких восходящих мотивов-жестов, начало каждого из них маркировано знаком акцента.

Эскизы Фернихоу показывают и иной вариант организации звуковысотности: в другой пьесе («Supersticio») звуки исходной серии используются как *опорные тоны*. Общий контур звуковысотной последовательности тогда представляет собой рассредоточенную по тактовой сетке цепь отдельных звуков серии, вокруг которых возможно относительно свободное (импровизационное, жестовое) движение:

5

Еще один пример — это авторский анализ пьесы «Исследование времени и движения I». Он поясняет, что произведение «построено вокруг двух ключевых принципов: 1) оппозиция и интеграция двух контрастных типов движения — один подвижный и регулярный, другой несвязный и жестовый, с широкими скачками и непредсказуемыми ритмическими рисунками; 2) применение в различных ролях пропорций, содержащихся в ряде Фибоначчи (1, 1, 2, 3, 5, 8, 13...). Сразу же эти миры вступают в непосредственную конфронтацию. Далее по ходу этой девятиминутной пьесы происходит неистовая фильтрация энергий, высвобождаемых через ловкость и телесную гибкость исполнителя. Так же, как в Театре жестокости Антонена Арто, каждая зона произведения вызывает резонансы различных областей организма исполнителя / инструмента / контекста. Это, в моем понимании, и есть “драма в музыке”» [8, *113*].

Нотный текст пьесы демонстрирует нам следующее (см. пример 6).

Здесь, на первой странице партитуры, вполне различимы названные типы движения. Первые две строки показывают гомогенную ритмику и звуковысотность, образующую некий «жужжащий» фоновый рисунок. Жест — на третьей строке, он выделен паузами и отличается индивидуальностью: комбинаторикой *гетерогенных* элементов. Его можно уподобить «полимотивной конфигурации».


Furioso (quasi moto perpetuo)
♩= ca. 60
Bass Clarinet
poco più espressivo
Tpo. 1°

Такого рода примеры нередки. Еще один можно видеть в цикле «Kurze Schatten II» для гитары соло (пример 7). В этом семичастном (по количеству глав в эссе Беньямина) цикле последняя пьеса представляет собой фантазию «в духе Пёрселла и Лоуса», где основной идеей является сборный «конспект» из тех техник, которые применялись в предыдущих шести пьесах. Фернихоу высказывается так: «То, что можно немедленно услышать в этой пьесе, — это столпотворение фактур и колорита, которые сменяют друг друга с огромной скоростью, хотя, по мере того как один раздел сменяет другой, неистовый жест *glissando* начинает преобладать в жестовом репертуаре» [8, *150*].

Следовательно, имеется некий репертуар жестов, в котором начинает преобладать *glissando*. Как это выглядит?

Музыкальная «поверхность» пьесы действительно крайне раздроблена: мы можем даже на ее последней странице насчитать не один десяток фигур, отделенных друг от друга или микроостановкой, или направлением движения, или типом штриха. Штрих *glissando* выполняет здесь формообразующую роль «рефрена». Его «жестовость» имеет и буквальный смысл: сам штрих как телесное действие имеет иную природу, чем игра по струнам. Так формируется еле уловимый «прощальный» компонент звучания: оно постепенно ускользает.

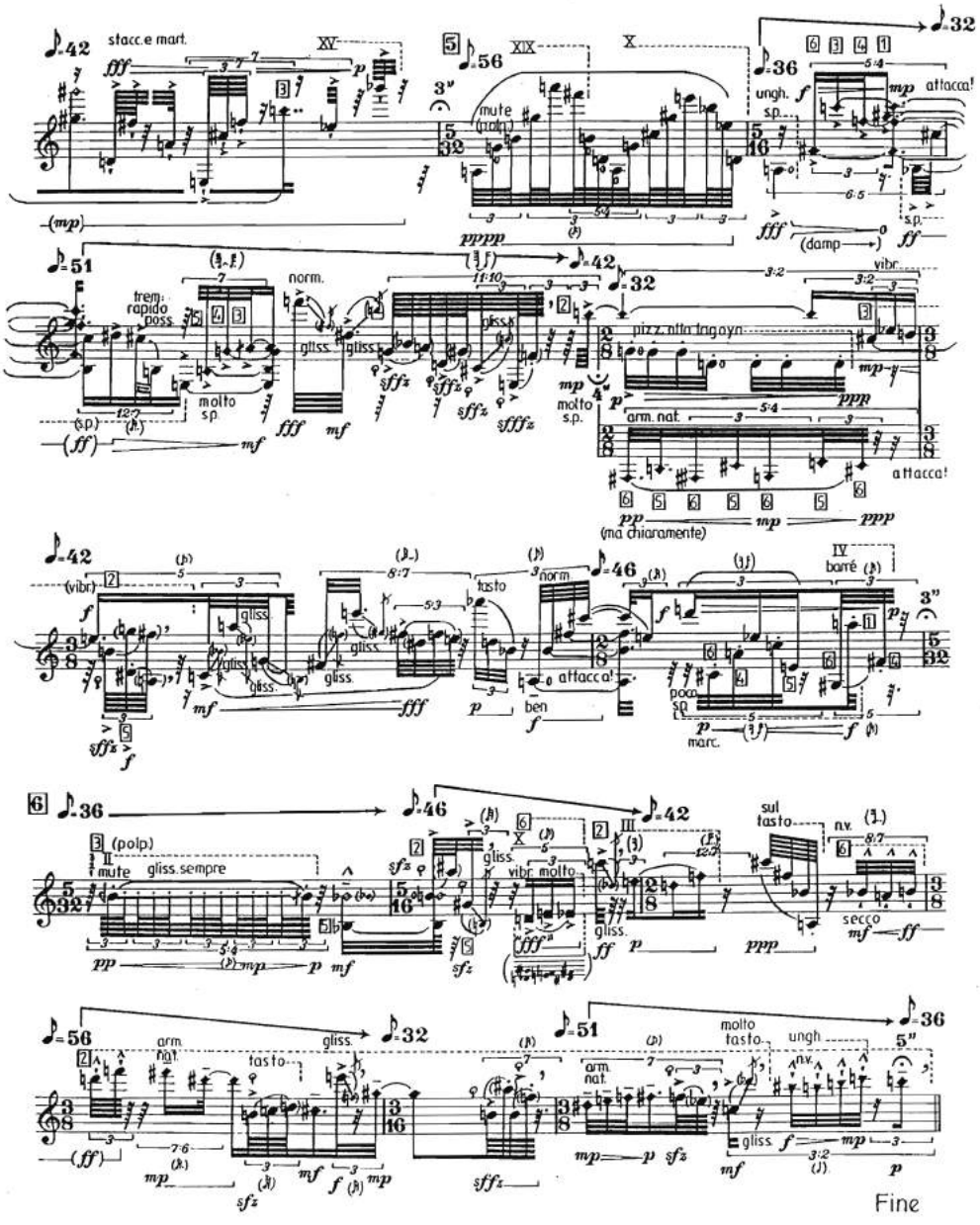
Очевидно, что музыкальный жест может проявлять себя неоднозначно. В рассмотренных нами случаях его манифестации как имплицитны, так и эксплицитны. Жест был «стартовой» интенцией в порождении двенадцатитонового ряда, затем его динамика обусловила мотивные структуры. В примерах из «Time and motion study I» и «Kurze Schatten II» жест «выступает на поверхности», составляя контраст мономерности и единообразию, имеет сходство с мотивом.

Техника композиции: алгоритмы и «линии силы»

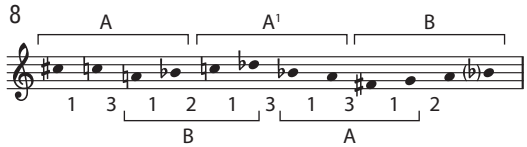
Сопоставим со сказанным другое сочинение Фернихоу — фортепианную пьесу «Lemma-Icon-Epigram». Подобно «Carceri», она уходит корнями в итальянское барокко. Как говорит сам композитор, «название этого сочинения относится к поэтической форме — *эмблеме*, получившей наибольшее развитие у итальянского литератора Альчати[15] в первой половине XVI века. В общем употреблении термин обозначает эпиграмму, которая описывает нечто таким образом, что это означает еще и нечто другое. Позднейшие опыты различают три компонента: надпись (или *adage*), живописный образ и заключительную эпиграмму, в которой предшествующие компоненты комментируются или объясняются» [9]. В заметках к Венецианскому биеннале композитор продолжает это предисловие: «Три части этой структуры барочного концепта были отражены в настоящей композиции и служат средством передачи моей нынешней идеи — концепции музыкальной “экспликации” <...>. Первый раздел, по своему характеру преимущественно линеарный, разводит [в разные стороны] практически полностью поверхностный жест и подпокровную музыкальную стратегию, результируя в головокружительном центробежном полете, деконденсации материала, который утверждает себя в попытке предотвратить исчезновение своих элементов за пределы дискурса. Второй раздел утверждает “эстетику воли”

[15] Джованни Андреа Альчати (Альчато; 1492–1550) — итальянский юрист, один из основателей юридического гуманизма. Наиболее известен как автор «Книги эмблем» (лат. *Emblemata*, 1531), которая породила литературный жанр эмблемы и оказала огромное влияние на культуру маньеризма и барокко. См. [1].

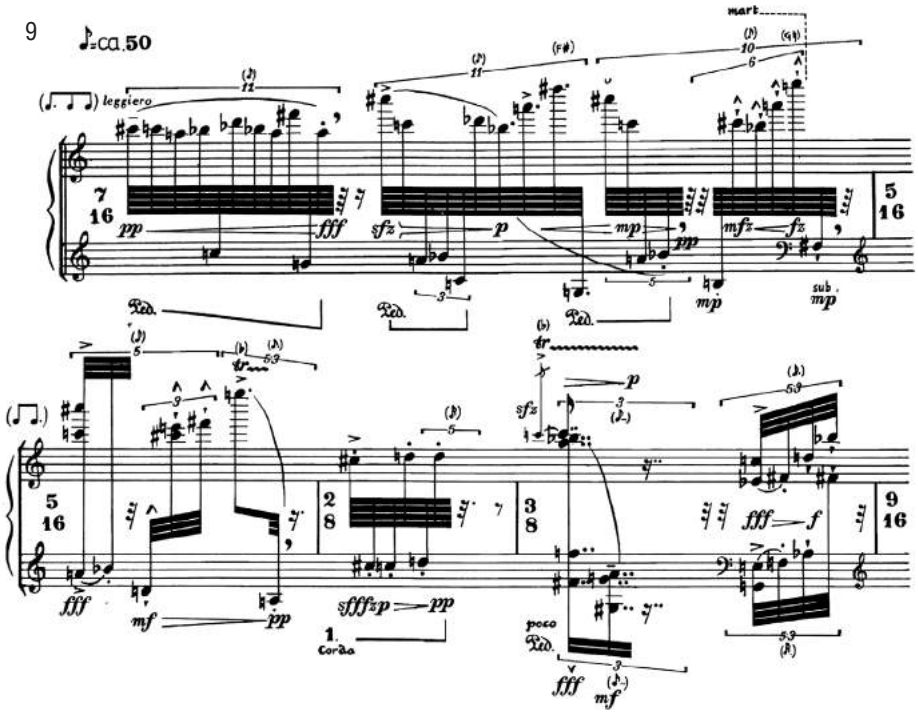
7 Kurze Schatten II, окончание



над изначальным статичным аккордовым материалом, который делает несколько бесплодных попыток ускользнуть за пределы, ему отведенные. Он реагирует как защитный панцирь, отражая свои составляющие в их собственном зеркале. Заключительная часть начинается в процессе распада второй (полиметрия) и начинает стягивать вокруг отдельных позиций предыдущих секций теоретическую практику предыдущего: композиционно-трансформационные техники части I (собственно "материал") и звукообразы (sonic identities) части II принуждены противостоять друг другу в коротком взрыве повторного утверждения, постепенно проваливаясь в тишину» [15, *54*].

Эти красочные описания скрывают за собой вполне четкую и довольно скрупулезную работу по выстраиванию текста. Начальные строки пьесы вскрывают всю толщу прекомпозиционных построений. Фернихоу лукавит, когда говорит: «Я просто написал ряд звуков без каких бы то ни было раздумий» [ibid., *56*]. За композиторской мыслью внимательно проследил Ричард Туп. В эскизах музыковед нашел начальные построения:

Туп замечает, что это построение хорошо ложится под пальцы. Из объяснений Фернихоу можно понять, что его отношения с фортепианным письмом не очень хороши, поэтому он избрал «то, что считается в общепринятом смысле слова пианистичным». Замечание о пианистичности наводит на мысль все о той же жестовой, телесной приспособленности руки к клавиатуре, что позволяет сделать Р. Тупу замечание о мускульных инстинктах Фернихоу [ibid., *57*].

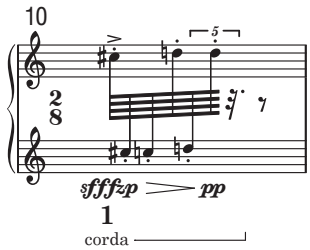
Далее композитор переводит начальную идею в фактурный план:



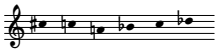
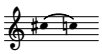
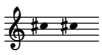
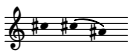
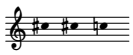
«Систематизация инстинктов» — вот то, что составляет следующий этап работы. Сначала материал распределяется по регистрам, затем наступает черед ритмической проработки. Начальная фаза ритмической работы демонстрирует два характерных для Фернихоу действия: «усиление фигуры» (figural enhancement) и «структурирование по оси» (axiality). «Фигурное усиление» — это то, что с помощью несложных приемов дает изложению прерывность и непериодичность через мгновенные замедления, ускорения или паузы. «Структурирование по оси» дает деление ритмических групп на составляющие их части. Сравнивая первое и второе построение, мы замечаем как бы расшатывание изначально равномерной ритмической последовательности: появляются триоли внутри фигуры, затем квинтоли и более сложные подразделения.

Интересен звуковысотный контур: при наличии двенадцати звуков, построение вовсе не додекафонно. Первые два четырехзвучных сегмента представляют собой простую перестановку звуков; при этом второй сегмент — это до боли знакомый мотив *d–es–c–h*. Интервальная структура звукоряда этого мотива — 1–2–1 — очень перспективна и может легко трансформироваться во всевозможные атональные последовательности.

Третий такт пьесы демонстрирует настоящую «сложность» композиторской манеры, несмотря на свою внешнюю простоту:

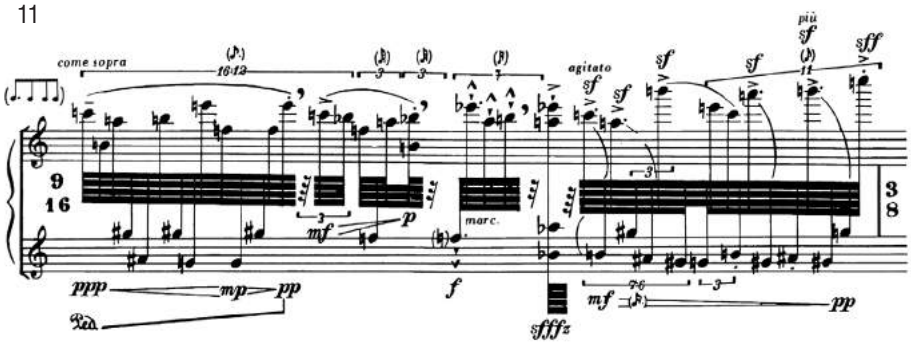


Проследим вместе с Р. Тупом возникновение этого фрагмента.

В своих эскизах Фернихоу характеризует данное построение как «транспозицию высот серии на интервалы ее же самой в ракоходе», и процесс представляет собой следующее: интервальная последовательность начальной фигуры трансформирована с помощью интервальной последовательности 1–2–1–3–1 (то есть своего ракохода), но изменение касается не всего ряда в целом, а каждого интервала в отдельности. Таким образом:

— первый интервал превращается в за счет повышения на полтона звука *c*;

— второй интервал в серии — м. 3, и по непосредственной логике должен получиться ход , но, поднятый на б. 2, он становится .

Если попытаться понять смысл этого действия, то не остается ничего иного, кроме как признать, что Фернихоу ищет способ микроварьирования своей серии, с тем чтобы фактура выглядела как импровизационная.

В т. 5 звуки начиная с третьего дают ракоход исходной интервальной последовательности:

11



(1 2) 1 2 1 3 1 3 1 2 1 3 1

Это позволяет говорить о базовой серийной идее в работе с материалом. Несмотря на видимую «ультрасистематичность» в композиции, Фернихоу не признает себя систематиком и рационалистом: «Я думаю, что использование любого вида структуры <...> дает рамку, внутри которой можно в каждый момент осмысленно работать. <...> это состояние дел на каждый момент, и если вы все правильно рассчитали, то у вас остается достаточно свободы для абсолютно индивидуальных и спонтанных действий. Структуры для меня существуют не как источник материала; они существуют для того, чтобы ограничить условия композиции» (цит. по: [15, *62*]). Отсюда — жестовый характер организации фактуры, «корпоральное» (то есть соответствующее физической природе рук исполнителя) изложение пассажей.

В целом можно сделать вывод о том, что музыкальный жест у Фернихоу проявляет себя многоаспектно. Он проявлялся то как интенция в порождении двенадцатитонового ряда, то как опора для мотивных структур, порожденных этим двенадцатитоновым рядом. Жест открыто заявляет себя как нечто такое, что «выступает на поверхности», составляет контраст мономерности и единообразию. Он имеет те же характеристики, что и мотивные структуры: индивидуальный тембр, динамику, звуковысотность; он обладает формообразующей ролью. Отличие же — прежде всего в том, что он понимается динамически как *феномен в непрерывном становлении*. В этом состоит некое очарование жеста для Фернихоу: композитор все время старается уловить неуловимое — переход становящегося (жеста) в ставшее (фигуру), что вызывает даже поэтическую реакцию. Начиная свою статью «Il tempo della figura», Фернихоу пишет: «В стихотворении “Автопортрет в выпуклом зеркале” Джон Эшбери говорит о снах:

> Они кажутся странными только потому, что мы не видим их на самом деле,
> И мы понимаем это только в тот момент, когда они проходят
> Подобно волне, разбивающейся о камень, теряющей
> Свою форму в жесте, который передает эту форму.

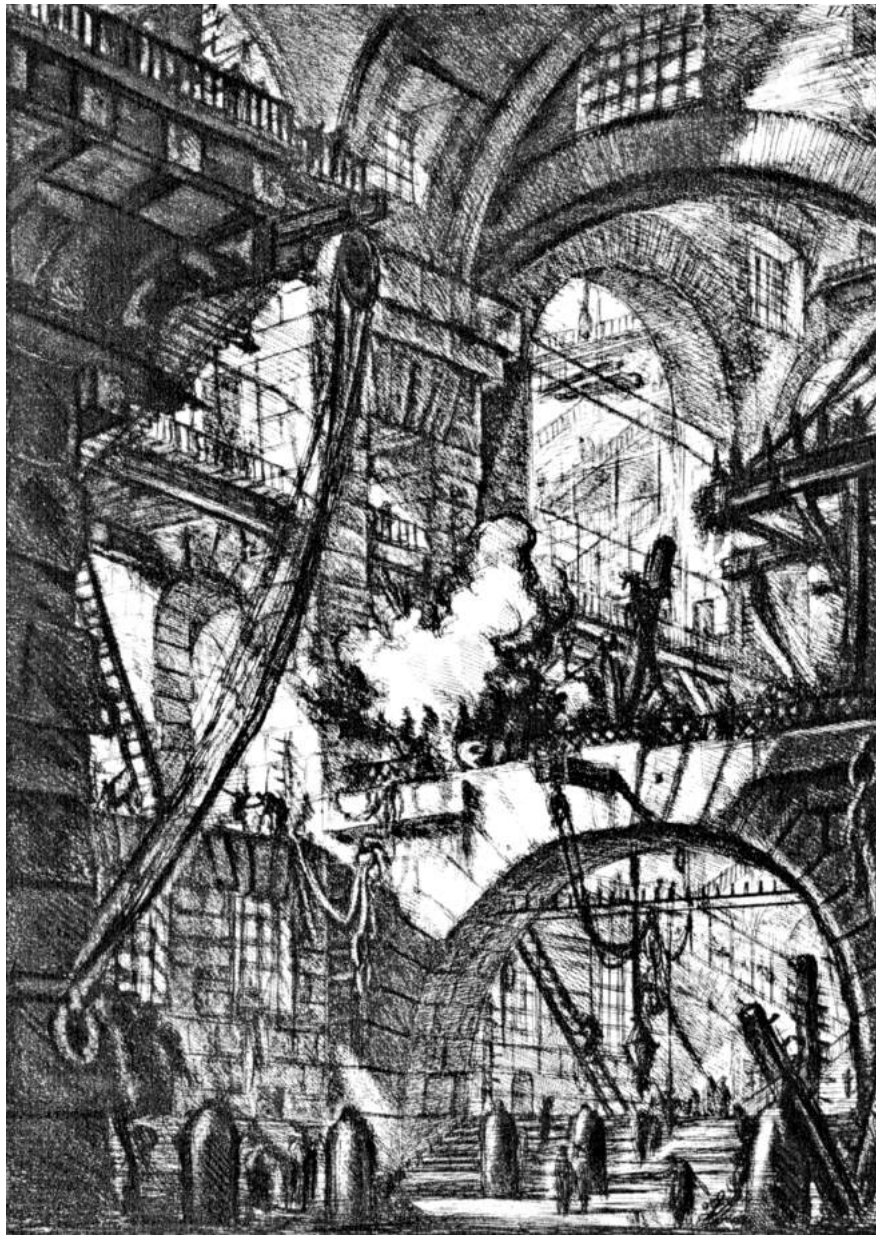
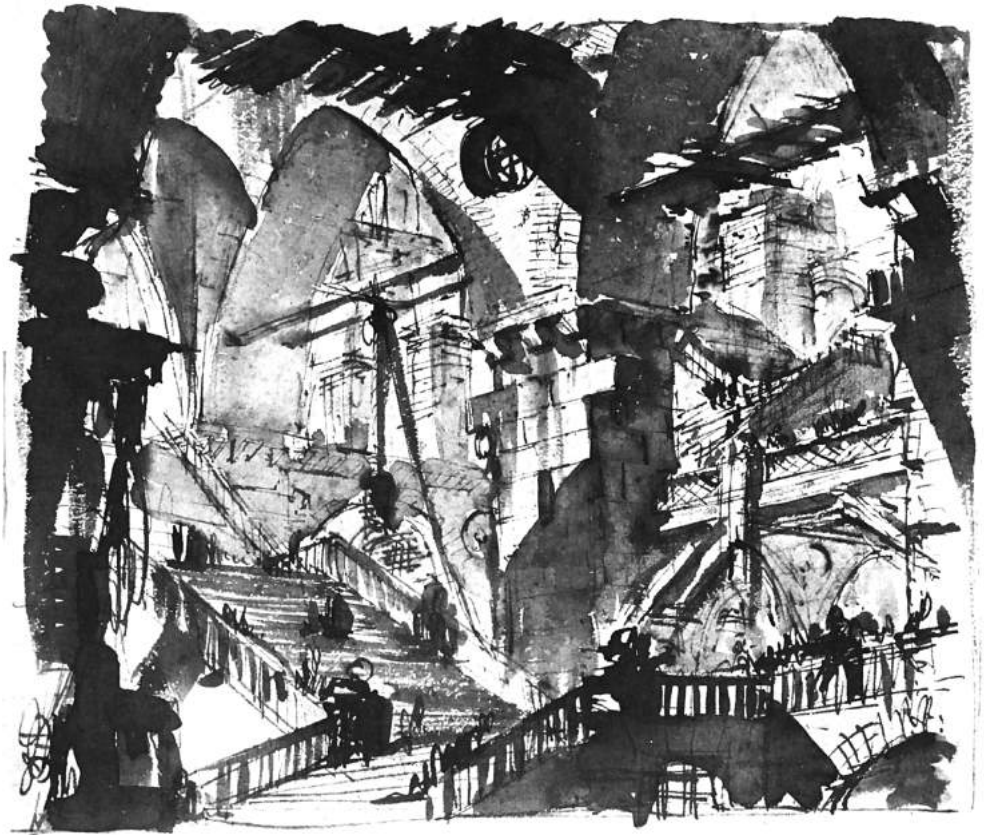
Я предполагаю вернуться к этому восхитительному образу позже в моей статье, поскольку он дает некоторые подсказки для возможных решений целого ряда проблем, касающихся современной композиции, особенно в отношении

зависимости между музыкальным стилем и восприятием развертывающейся, порождающей форму энергии» [8, *33*].

«Остановить, не останавливая» — этот внутренне противоречивый импульс все время прорастает в действиях Фернихоу-композитора. И в самом понимании «жеста» его открыто динамический компонент все время диалектически переходит в «фигуру» — ставшее, но это ставшее бесконечно вырывается из своего формального «оцепенения», переливаясь в динамику исполнительского движения. В бесконечном, очень романтическом «жесте удержания» (остановись, мгновенье!) видится весь пафос творения Брайана Фернихоу, «дионисийского структуралиста».

Использованная литература

1. *Брагина Л. М., Кудрявцев О. Ф.* Альчати Андреа // Культура Возрождения. Энциклопедия. Том I. М.: РОССПЭН, 2007. С. 61–62.
2. *Булез П.* Ориентиры I. Избранные статьи. М.: Логос-Альтера, 2004. 200 с.
3. *Делёз Ж.* Фрэнсис Бэкон. Логика ощущения / пер. с франц. А. В. Шестакова. СПб.: Machina, 2011. 200 с.
4. *Жолковский А. К., Щеглов Ю. К.* Работы по поэтике выразительности: Инварианты — Тема — Приемы — Текст. М.: Прогресс, Универс, 1996. 344 с.
5. *Савенко С. И.* Карлхайнц Штокхаузен [Электронный ресурс] // Открытый текст. Электронное периодическое издание. URL: http://www.opentextnn.ru/music/personalia/schtokhauzen/
6. *Цареградская Т. В.* Критический анализ композиционных методов П. Булеза, К. Штокхаузена, М. Бэббитта: к проблеме сравнительного изучения музыкального авангарда 50-х годов: автореф. дис.… канд. иск. 17.00.02. Вильнюс, 1988. 22 с.
7. *Boulez P.* On Music Today / transl. by S. Bradshaw and R. Rodney Bennett. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1971. 144 p.
8. *Ferneyhough B.* Collected Writings / ed. by J. Boros and R. Toop. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1995. 533 p.
9. *Ferneyhough B.* Preface // Lemma-Icon-Epigram. L.: Peters, 1982. [IV], 24 p. s. p.
10. *Fitch L.* Brian Ferneyhough: the logic of the figure. Doctorial theses, Durham university, 2005.
11. *Griffiths P.* Modern music and after. N. Y.: Oxford University Press, 2010. 456 p.
12. *Koblyakov L.* Pierre Boulez: a World of harmony / Chur, Switzerland and N. Y.: Harwood Academic Publishers, 1990. 232 p. Contemporary Music Studies 2.
13. *Pätzold C.* Carceri d'invenzioni von Brian Ferneyhough. Kompositionstechnische und höranalytische Aspekte. Freiburg Albert-Ludwigs-Universität, 2002. 583 s.
14. *Stockhausen K.* Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Bd. I: Aufsätze 1952–1962 zur Theorie des Komponierens. Cologne: DuMont Schauberg, 1963. 261 S.
15. *Toop R.* Brian Ferneyhough's Lemma-Icon-Epigram // Perspectives of new music. Vol. 28. №2. 1990. P. 52–100.
16. *Varga B. A.* Three questions for sixty-five composers. Rochester, N. Y.: University of Rochester press, 2011. 333 p.
17. *Yourcenar M.* The dark brain of Piranesi. N. Y.: Farrar, Strauss, Giroux, 1984. 231 p.

Приложение

Гравюры из цикла «Воображаемые темницы»