



Научная статья

УДК 78.036

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.49.2.04>

«Post scriptum» как модус композиторского высказывания

Александр Сергеевич Соколов

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
ул. Большая Никитская, 13/6, Москва 125009, Российская Федерация
rectorat@mosconsv.ru✉

Аннотация: Как известно, *post scriptum* в эпистолярном жанре реализует возникшую у автора письма потребность договорить недосказанное адресату. В музыке семантика «договаривания» по ряду причин особенно интересно и многообразно проявила себя у композиторов XX века. Причем *что* и *как именно* «договаривается», может быть как вполне очевидным для слушателя, так и намеренно закамуфлированным.

Правильное понимание авторских намерений, направленности творческого поиска композитора зависит от осмысления наших достаточно разнородных наблюдений, приблизительной систематизации которых и посвящена эта статья.

Метафорой «договаривания» мы воспользуемся при обсуждении с культурологических позиций следующих феноменов современной музыкальной культуры:

- «договаривание» как намеренное, порой даже подчеркнуто манифестируемое доведение до логического предела некоей культурно-исторической традиции (так, структурализм середины XX века можно рассматривать как апогей одного из важнейших векторов развития европейской культуры — *ratio*);
- «договаривание» как потребность, связанная с феноменом вытесненной культуры (культурологическая концепция, представляющая как коллизию XX века периоды прерванной эволюции художественной жизни; речь, в частности, идет о вынужденной паузе между первым и вторым европейским авангардом, а также о судьбе художников русского зарубежья, насильственно вырванных из естественного русла творческого развития);
- «договаривание» XIX века в веке двадцатом как проблема соотношения понятий «постромантизм» и «неоромантизм», а также как особый пафос продления иссякающей традиции;
- применительно к музыке второй половины XX века рассматриваются такие вопросы, как «договаривание своего» (феномен «структурных двойников» у Я. Ксенакиса, П. Булеза, С. Губайдулиной) и «договаривание чужого» (Э. Денисов, «договаривает» «Прерванную песнь» Л. Ноно, А. Веберн — ричеркар из «Музыкального приношения» И. С. Баха).

Ключевые слова: договаривание, культурно-историческая традиция, постромантизм, неоромантизм, свое — чужое

Для цитирования: Соколов А. С. «Post scriptum» как модус композиторского высказывания // Научный вестник Московской консерватории. Том 13. Выпуск 2 (июнь 2022). С. 354–367. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2022.49.2.04>.

Research article

“Post Scriptum” as a Mode of Composer’s Utterance

Alexander S. Sokolov

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia
rectorat@mosconsrv.ru[✉]

Abstract: As known, postscript in the epistolary responds to author’s need to finish what was left unsaid to the addressee. In music, the semantics of “afterwording” for a number of reasons manifested itself in a variety of exciting ways among 20th century composers. Moreover, what and how exactly is “afterwording” can be either quite obvious to the listener, or deliberately disguised.

The correct understanding of the author’s intentions, the insight on why the composer chooses this particular direction in his work depends on the interpretation of our rather heterogeneous observations. This article is devoted to their preliminary systematization.

We will use the metaphor of “afterwording” when discussing from the perspective of cultural studies the following phenomena of modern music:

- “afterwording” as a deliberate, sometimes even emphatically manifested bringing to the logical limit of a certain cultural and historical tradition (for example, the mid-20th-century structuralism can be considered as the apogee of one of the most important vectors in the development of European culture—ratio);
- “afterwording” as an outcome of the phenomenon of repressed culture (this concept implies periods of interrupted evolution of artistic life as a collision of the 20th century; in particular, we are talking about a forced pause between the first and second European avant-garde, as well as about the fate of Russian artists abroad forcibly torn out of the natural channel of creative development);
- “afterwording” of the 19th century in the 20th century as a problem of the correlation between the concepts of “post-romanticism” and “neo-romanticism”, as well as a special pathos of prolonging a fading-away tradition;
- concerning the music of the 2nd half of the 20th century, we can discuss issues such as “afterwording of one’s own” (the phenomenon of “structural twins” by I. Xenakis, P. Boulez, S. Gubaidulina) and “afterwording of someone else’s” (E. Denisov’s “afterwording” of the “Il Canto Sospeso” by L. Nono, A. Webern’s—of the Ricercar from the “Musical Offering” by J. S. Bach).

Keywords: afterwording, tradition in the cultural history, post-romanticism, neo-romanticism, one’s own—alien

For citation: Sokolov, Alexander S. “‘Post Scriptum’ as a Mode of Composer’s Utterance.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 13, no. 2 (June): 354–67. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsrv.2022.49.2.04>.

В сентябре 2021 года, принимая у себя X Европейский конгресс по музыкальному анализу (EuroMAC 10), наше Общество теории музыки отметило и свой десятилетний юбилей. Дебют Российского общества теории музыки запомнился участием в Конгрессе EuroMAC, который проходил в Риме, в Академии Санта Чечилия, с которой у Московской консерватории существуют давние партнерские связи. За последующее время была проделана большая и интересная работа, отражение которой можно найти в электронном «Журнале Общества теории музыки», в ежеквартальных выпусках журнала «Научный вестник Московской консерватории» и других научных изданиях. Обществом проведены четыре международных конгресса с разнообразной и актуальной тематикой. Первый из них прошел под девизом «Теория музыки — многосоставная современная наука. Инновации и дискуссионные проблемы» (Санкт-Петербург, 2013). Второй мы назвали «Школы и направления в музыкальной науке, исполнительском и композиторском творчестве» (Москва, 2015). Третий — «Революции в истории музыкальной культуры (к столетию революции 1917 года)» (Москва, 2017). А последний из них был специально приурочен к проведению в Москве Конгресса EuroMAC и состоялся в Казани осенью 2019 года. Его тема связана с языком нашего профессионального общения: «Термины, понятия и категории в музыковедении». Организаторами была обеспечена возможность активного обмена мнениями в формате пленарного и секционных заседаний, стендовых докладов, семинара-практикума и презентаций. Названия секций развернули целую панораму обсуждавшихся проблем и говорят сами за себя: «Концептуальные основы в исследованиях новейшей музыки», «Понятийный аппарат и терминология в изучении лада и гармонии», «Понятийный аппарат в изучении тембра и фактуры», «Понятия и термины в междисциплинарном пространстве», «Нарратив и нарративность», «Терминология в изучении формы», «Понятия и термины в движении истории», «Понятия и термины в изучении жанров», «Терминология в музыкальной медиэвистике», «Специфика понятийного аппарата и терминология в различных национальных традициях», «Понятийный аппарат и терминология в изучении музыки барокко».

Данная статья отражает один из аспектов проблемы языка общения музыковедов, ставший предметом обсуждения на упомянутом мной Четвертом Конгрессе ОТМ, а именно — все более заметную в последнее время склонность к метафоризации этого языка. Что, впрочем, относится и к предпочтениям, свойственным многим современным композиторам. Поистине, вспоминается Гете — «суха теория, мой друг, а древо жизни пышно зеленеет»!

Речь при этом идет именно об осознанном вовлечении элементов художественности в язык не только исторического (что привычно), но и теоретического музыкознания. Такая задача, в частности, декларируется на первых страницах книги Е. В. Назайкинского «Логика музыкальной композиции»: «Жанр книги диктует нам путь литературно-музыковедческого описания, лишь в некоторой степени опирающийся на читательскую инициативу активной слуховой работы. <...> ...Читателю предлагается описание, противоположное обычному анализу. Оно будет скорее синтезом, направленным к конкретному произведению. <...> ...Образные описания в ряде случаев оказываются особенно необходимыми в роли искусствоведческого эквивалента строгих научных дисциплин» [3, 8–9].

Таким образом, *post scriptum* (буквально — «после написанного») я предлагаю понимать как метафору, которая в наше время напоминает реликт отмирающего эпистолярного жанра. Новые средства коммуникации оттеснили поэтику сугубо индивидуального, о многом повествующего человеческого почерка на бережно извлекаемом из заклеенного конверта листке... Это там, в *прежнем* эпистолярии, *post scriptum* свидетельствовал о возникшей у автора письма потребности договорить недосказанное, продолжая тем самым мысленное общение с адресатом. «В природе человека всех времен было — длить прощанье», — заметил Анатолий Франс [5, 38].

В традиционном письме *post scriptum* как *договаривание* порой превышал по значимости, а то и по объему основной текст. Именно в таком расширительном значении я и буду в дальнейшем употреблять это понятие. Слово «договаривание» в данном случае тоже надо понимать как метафору, однако, в литературном языке метафора обычно применяется вскользь, это «мостик разового пользования». Я же, в нарушение этой нормы языка, вознамерился говорить об этом достаточно пространно, что необходимо изначально обосновать.

Коль скоро «договаривание» — метафора, нет нужды пытаться дать строгое определение этому слову. Для прояснения его сути уместнее выстроить ряд синонимов, частично передающих его смысл и обрисовывающих возможный контекст его использования. Итак, рассмотрим слово «договаривание» в различных синонимических рядах, двигаясь от общего к частному и подойдя в итоге к обсуждению конкретных музыкальных произведений.

Первый такой ряд объединяет понятия общим смыслом — *договаривание своего собственного*. В нем можно поместить выражения: доразвитие, достраивание, поэтапная реализация и корректировка замысла и т. д. Как-то Леонид Леонов полшутя-полусерьезно высказался: «Белый лист бумаги — это потенциальное произведение. Произведение — это испорченный замысел». Этапы «порчи замысла» — это, собственно, и есть *договаривание*, что легко подтвердить целым рядом наблюдений. Движения живописца подле мольберта — это *договаривание*. Эскизная работа — это *договаривание*. Гравюра как серия поэтапно достраиваемых в деталях оттисков — это тоже *договаривание*. Наконец, возвращение творца к уже завершённому тексту (авторская редакция) — и это *договаривание*.

В области серьезной науки всё это разводится на два потока исследований, которые А. Ф. Лосев противопоставил как психологию творчества и диалектику творчества. Психология творчества изучает сам процесс создания текста, его *договаривание*. Диалектика творчества изучает продукт творчества — готовый текст художественного произведения, но изучает его как «призму», через которую рассматривается и процесс создания-договаривания данного произведения.

Второй ряд синонимов обнаруживает иной смысл — *договаривание чужого*. Здесь можно поместить понятия: пересказ, перевод, адаптация. В художественной литературе XX века, к примеру, четко обозначилась линия, связанная с *договариванием* библейских источников («Иосиф и его братья» Томаса Манна, «Иуда Искариот» Леонида Андреева и т. д.). Речь идет о свободном пересказе с насыщением новым смыслом конкретного сакрального текста, который априори хорошо известен.

В области музыки мы встречаемся с подобным явлением в разного рода транскрипциях и переложениях. Знаменитая Чакона И. С. Баха в фортепианной транскрипции Ф. Бузони — это *договаривание* Баха языком того инструмента, до появления которого Бах не дожил. В наше время заметным феноменом художественного творчества стала реконструкция чужого незавершенного текста. Сошлемся на завершение скрябинского «Предварительного действия» А. Немтиным, некоторых прокофьевских сочинений В. Блоком, шубертовской Симфонии Es-dur Л. Бутиром, оперы Клода Дебюсси «Родригес и Химена» Э. Денисовым. Да и такая понятная вещь — эпигонство — это тоже *договаривание* как «проценты с капитала».

Еще один ряд синонимов слова «договаривание» представляет такое явление, как *вариационность* в широком смысле. В живописи, например, с этим связана проблема серийности в творчестве некоторых художников: балерины на полотнах Э. Дега, лошади — у Т. Жерико, подсолнухи — у В. Ван Гога и т. д. В художественной литературе подобное договаривание-вариационность есть семантическая константа многих жанров. Вспомним рубайи Омара Хайяма, сонеты Уильяма Шекспира и т. д. Всё это — договаривание одной Темы в массе текстов. Договаривание как вариационность может относиться и к своему, и к чужому. Музыка дает тому множество примеров. Тут и мессы-пародии, и джазовая импровизация на заданную тему, и собственно вариационные формы во всех их разновидностях.

Здесь, однако, имеет смысл остановиться, ибо уже сам перечень синонимов слова «договаривание» показывает, что, обсуждая их, можно выйти на самые капитальные проблемы художественной культуры. Это и проблема художественного канона, и принцип диалога (в бахтинском понимании), и феномен интертекстуальных связей как отражения текста в тексте, и еще многое другое. Чтобы не потеряться в этом необозримом «море», необходимо ввести для себя определенные ограничения. И в качестве таковых целесообразно предложить:

1. Выделить семантический инвариант, связывающий слово «договаривание» с его синонимами. Такой инвариант можно увидеть, во-первых, в идее намеренного сохранения, дления некоторого психологического состояния, речевого процесса. И во-вторых — в идее дистантного возвращения к таковому (принцип Ренессанса как отрицания отрицания).
2. Выделить только те явления, для обсуждения которых именно слово «договаривание» оказывается более емким, точным и адекватным существу обсуждаемого по сравнению с теми его синонимами, которые можно, в принципе, употреблять здесь также. Таким образом, будут рассматриваться только те ситуации, в которых слово «договаривание» обретает некий особый пафос. Художественная культура XX века имеет немало специфических граней, для анализа которых может пригодиться метафора «договаривание».

Исходя из этого, *договаривание* может быть представлено как намеренное доведение до мыслимого предела некой культурно-исторической традиции. К примеру, структурализм в музыкальном искусстве XX века можно рассматривать

как апогей одного из важнейших «векторов» европейской культуры — *ratio*. Называя всю историю европейской музыки процессом прогрессирующей рационализации, Теодор Адорно, таким образом, находит логическое обоснование музыкального структурализма в намеренной абсолютизации некоторых принципов, «пунктиром», пронизывающим все эпохи. Структурализм — это последняя предельная точка, к которой сознательно подведена традиция, идущая еще от Аристотеля.

С другой стороны, вся художественная культура XX века может быть представлена как *договаривание* великой эпохи — Нового времени. При такой постановке вопроса, естественно, на первый план выходит арка: барокко — XX век. Сравнения художественного наследия века, открывшего эпоху Нового времени, и века, «договаривающего» эту эпоху, нередко встречаются на страницах искусствоведческих работ.

Особая, болезненно воспринимаемая тема: *договаривание* — как феномен *вытесненной культуры*. Это суть одной из культурологических концепций, представляющих как центральную коллизию XX века период «прерванной эволюции» художественной жизни. Для Европы это период фашистской диктатуры, для России — «послеоктябрьское» время. И договаривание вытесненной культуры, оборванной традиции на самом деле обрело в XX веке особый пафос.

Вся культура «русского зарубежья» — это прежде всего *договаривание* того, что было выброшено из естественного русла развития, обречено на уничтожение или забвение, заслонено так называемой «пролетарской» контркультурой. Достаточно вспомнить, что в XX веке практически вся русская церковная музыка продолжала создаваться с целью исполнения в храмах исключительно в среде эмигрантов. Лишь в последней трети прошлого столетия, в пору празднования тысячелетия христианства на Руси, и в нашей стране возродилась традиция создания музыки литургической.

Договаривание XIX века в веке двадцатом — многогранная проблема. Оно может иметь разный смысл и разные формы. В 1949 году ушел из жизни Рихард Штраус. Всё его творчество — это *договаривание* романтизма. Однако одно из последних сочинений композитора отличается особой семантикой. Незадолго до образования ГДР старик Штраус пишет сочинение под названием «Метаморфозы», в котором *договаривает* перед своей смертью сразу *в с ё*. В беспросветно мрачной музыке он прощается и с сокрушенным Третьим рейхом, и с культурой прежней Германии, уже накрываемой новой волной европейского авангарда, и со своей собственной былой славой преемника великого Вагнера.

Следы романтизма в XX веке после этого, однако, вовсе не потерялись. И даже напротив: проблема *договаривания* наследия прошлого века возникла с новой остротой. Термин «романтизм» стал употребляться с уточняющими приставками — *п о с т* - и *н е о* - . К *постромантизму* отнесено всё то, что в художественной культуре XX века представляет «шлейф» века девятнадцатого, это своего рода *post scriptum* — дописывание уже завершённого письма. В музыке это и тот же Р. Штраус, и многие из русских композиторов-эмигрантов. Под *неоромантизмом* же, как известно, подразумевается качественно иное явление художественной культуры последней трети XX века. Это *договаривание* на расстоянии — арка,

переброшенная в еще не совсем далекое прошлое через голову успешшего пережить свой кризис европейского авангарда середины века.

Приставки *пост-* и *нео-*, однако, способны не только разделять, но и сближать понятия. Неоромантизм нередко упоминается как синоним постмодернизма, причем общеизвестная расплывчатость понятия «постмодернизм» в какой-то мере снимается вопросом: что же именно он *договаривает*? И такие примечательные явления, как определенно склоняющаяся в пользу Густава Малера статистика стилевых аллюзий в сочинениях современных композиторов, как актуализация дискуссии о сути эклектики, — всё это достаточно ясно указывает именно на тот исторический период, в котором модерн начала XX века был вытеснен с авансцены впервые заявившим о себе авангардом. И, как оказалось, был вытеснен не *договорив!*

С заведомой неточностью термина «постмодернизм», пожалуй, придется смириться: многочисленные попытки добиться в этом вопросе вразумительной конвенции успеха не имели. И все же, не претендуя на истину в последней инстанции, замечу, что *договаривание* модерна на расстоянии и логично было бы подчеркнуть приставкой *нео-*, а не *пост-*! Здесь можно, однако, заметить, что *договаривание* модерна начала XX века имело место не только на расстоянии. В немалой мере эту миссию выполнил неоклассицизм — как своего рода «контрапунктирующая оппозиция» авангарду первой волны. Неточность термина «неоклассицизм» тоже очевидна. Как *договаривание* на расстоянии он не содержит указания на конкретный, удаленный по шкале времени источник. Здесь могут встретиться стилистические модели и из барокко, и из Возрождения, и из Средневековья. Существеннее другое: неоклассицизм, почти непосредственно вслед за модерном, *договаривает* идею исторического Синтеза и именно поэтому противостоит авангарду. В этом смысле именно он мог бы претендовать на «титул» постмодерна, роль которого в удерживании определенных позиций.

Последние соображения могут быть представлены и более конкретно — как проблема *договаривания* и с с я к а ю щ е й т р а д и ц и и. Именно с этой позиции можно взглянуть на музыкальный постмодернизм конца XX века: он буквально пронизан «прощальной интонацией». Комментируя собственные сочинения, Валентин Сильвестров как-то сказал: «Моя музыка начинается прямо с коды». Это очень важное замечание. Кодовое ощущение, возникающее при первом же соприкосновении с музыкой, говорит о многом. Кода как «*post scriptum*», вынесенный за рамки лишь подразумеваемого текста — это загадка, побуждающая нас задуматься над сокрытым смыслом произведения.

В этой связи стоит обратить внимание на такой внешне примечательный факт, как появление необычного жанра — *постлюдии*. Количество произведений с таким названием у разных авторов действительно позволяет говорить об особом жанре и о постлюдийности как специфическом его признаке. В частности, и среди произведений Валентина Сильвестрова название «Постлюдия» встречается неоднократно: «Постлюдия DSCH для сопрано, скрипки, виолончели и фортепиано» (1981), «Постлюдия для скрипки соло» (1982), «Постлюдия для виолончели и фортепиано» (1982), «Постлюдия» — симфоническая поэма для фортепиано с оркестром (1984).

Двигаясь от общего к частному, мы подошли к уровню отдельно взятых художественных текстов. О каком же *договаривании* интересно порассуждать здесь? Остановим свой выбор на явлениях принципиально единичных, неповторимых, но в совокупности своей представляющих нечто характерное для культуры XX века. Классико-романтическая ориентация на *opus perfectum et absolutum* (сочинение совершенное и законченное) сменяется в XX веке ориентацией на *opus unicum* (сочинение единственное в своем роде, небывалое). Эту тенденцию отражает ряд появившихся в музыкознании новых терминов: «индивидуальный синтаксис», «композиционная модель» и т. п. Сознательное уклонение композитора от проторенных дорог, казалось бы, исключает и сознательное договаривание чего-либо. Однако это не так. *Opus unicum* вполне может быть *договариванием* — как своего, так и чужого. Приведу соответствующие примеры.

Договаривание своего в музыке XX века имеет, помимо уже отмеченного выше, и некую особую специфику. Беспрецедентный по своей оригинальности замысел порой удерживает композитора от немедленной смены курса по окончании работы над текстом сочинения. Этот замысел властвует и над следующим, формально вполне самостоятельным сочинением. Иногда такая зависимость не осознается самим композитором — или осознается не сразу. В одном из интервью София Губайдулина сказала, что, обдумывая свой творческий путь, неожиданно подметила: сочинения выходят у нее из-под пера п а р а м и. Инерция творческого импульса, преодолевающая рамки вызванного им к жизни произведения и образующая такого рода скрытую цикличность, — не есть ли это тоже «договаривание своего»?

Чаще, однако, подобное *договаривание* осуществляется сознательно. Одним из интересных феноменов музыки XX века являются произведения — структурные «двойники», при разительном порой внешнем несходстве скрывающие в себе глубокое внутреннее родство. Такого рода «двойниками» являются, к примеру, сочинения Яниса Ксенакиса под названиями «Nomos Alpha» и «Nomos Gamma». Первое написано для виолончели соло, второе — для большого симфонического оркестра. В основе и того, и другого лежит детально разработанная с применением математического аппарата единая композиционная модель — своего рода скрытая структурная канва. «Nomos Gamma» *договаривает* средствами оркестра *недоговоренное* виолончелью в «Nomos Alpha».

Поистине же уникальный образец *договаривания* своего связан с еще одним сочинением Ксенакиса, под названием «Метастазис». Написанное в 1953 году, оно самим автором признавалось как переходное от классической системы композиции к новой. Основным видом звуковой материи в этом сочинении является «объемное глиссандирование» струнных, некий звуковой континуум, специфика которого заключается в постоянных мутациях пространственно-энергетических характеристик. По этому поводу сам Ксенакис писал следующее: «Если глиссандо протяженны и достаточно плотно переплетены, мы получаем непрерывно эволюционирующее акустическое пространство. Расчерчивая глиссандо в виде прямых линий, можно создавать поверхности различных конфигураций» [8, 10]. Таким образом, метод работы композитора здесь представлен как графическое воплощение предварительно рассчитанных

математических функций и последующая проекция этого графика на оркестровую партитуру.

Чрезвычайно любопытна, однако, дальнейшая судьба данного сочинения. Идея «перевода» математической структуры из одной материальной субстанции в другую, идея связи визуальных и слуховых представлений натолкнула Ксенакиса на мысль о проведении поистине уникального эксперимента. Будучи по второй профессии архитектором (учеником знаменитого Ле Корбюзье), в 1956 году он создает проект павильона фирмы «Филипс» для Всемирной выставки в Брюсселе, в основу которого берет расчеты и графики «Метастазиса» [ibid.]. Проект был воплощен в жизнь в 1958 году — тем самым Ксенакис сделал материальной реальностью известную метафору: «Архитектура — это застывшая музыка»!

Иными же словами можно сказать, что перед нами удивительный образец *договаривания* собственного замысла-проекта языком другого вида искусства.

Не менее уникальным образцом *договаривания* с в о е г о является произведение Пьера Булеза «Répons». Здесь речь идет уже не о *договаривании* оригинального замысла-проекта, а о *договаривании* принципиально новой концепции творчества. Недаром Оливье Мессиаен назвал «Répons» шедевром музыки XX века!

Работа, выполненная Булезом по заказу Юго-Западного радио Германии, представляет собой реализацию самых смелых его идей, выношенных за годы работы в IRCAM. Помыслы композитора направлены на органичное объединение «живого» исполнения музыки с «машинным» синтезированным звуком, то есть на выстраивание принципиально новой триады «композитор — компьютер — исполнитель». В 1980 году в распоряжении Булеза в IRCAM оказался мощный компьютер для цифровой обработки звука 4X (Катрикс) — представитель четвертого поколения цифровых процессоров для электронной модификации звука в реальном времени, используемых в IRCAM не только для преобразования звуков, но также для их анализа и синтеза. Аппаратура нового поколения впервые стала переносной и могла использоваться непосредственно в концертном зале (см.: [6, 46]). С помощью этого компьютера и программируемого контроллера Matrix 32, направляющего движение звуковых сигналов от солистов к компьютеру и от компьютера к динамикам, композитор сумел разрешить ряд непреодолимых ранее технических трудностей.

«Répons» написан для шести солирующих инструментов, камерного оркестра и процессора для цифровой обработки звуковых сигналов в р е а л ь н о м в р е м е н и. Именно благодаря этому последнему обстоятельству здесь был сделан кардинальный шаг вперед в сравнении с прежней электронной музыкой, вынужденно звучащей исключительно в магнитофонной записи.

Новая возможность направляемого композитором непосредственного диалога музыканта-исполнителя и компьютера отражена в названии сочинения. «Répons», как разъясняет автор (см.: [ibid., 47–48]), это средневековое французское название особой разновидности средневековой хоровой музыки, в которой солисту всегда отвечает хор. Термин подходит в качестве названия современной композиции, поскольку он предполагает «вопросы» и «ответы» на самых различных музыкальных уровнях.

«Диалоги», наполняющие данное произведение, многообразны: они разворачиваются между солистами, между солистами и ансамблем, между натуральным (инструментальным) и искусственным (компьютерным) звучанием. Из старинной антифонной музыки Булезом заимствованы два принципа: смещение звука в пространстве и его умножение (ответ множества голосов одиночному голосу). Эти принципы приобретают здесь универсальный характер. Булез поясняет, что «смещение» можно представить и в более общем виде — как сдвиг в любом измерении, характеризующем музыкальный звук. «Умножение» же звуков тоже по-особому может быть реализовано с помощью компьютера: последний, получая одну ноту или аккорд, в соответствии с введенной в него программой создает множество нот или аккордов, тем или иным образом связанных с оригиналом [ibid., 48].

Столь грандиозная идея породила феномен бесконечного *договаривания* художественного текста. Стремительное развитие компьютерной техники побуждало Булеза вновь и вновь возвращаться к своему замыслу. «Répons» был впервые исполнен в 1981 году и имел продолжительность звучания 19'30". Уже вскоре Булез договаривает ранее созданное, и появляется «Répons-2» (1982) продолжительностью 32'15", затем «Répons-3» (1985) — уже 45-минутный и «Répons-4» — около полутора часов звучания. Каждое последующее сочинение выстраивается на фундаменте предыдущего, но идет дальше, демонстрирует новые метаморфозы исходного материала.

Упомянув ранее особый род скрытой цикличности в творчестве Софии Губайдулиной, можно и в данном случае обсуждать проблему цикла в необычном ее преломлении. Не останавливаясь на этом специально, сошлюсь на еще один показательный пример намеренного выстраивания композитором цикла по принципу *договаривания*. Жераром Гризе на протяжении десяти лет создавался цикл из шести самостоятельных произведений под названием «Акустические пространства». По своей значимости, подчеркнутой самим автором, этот цикл можно назвать манифестом спектральной музыки. Приведу краткую выдержку из его подробных комментариев:

«Единство этого цикла реализуется посредством единства в формообразовании и посредством наличия во всех пьесах двух акустических ориентиров: гармонического спектра и периодичности.

Я резюмирую некоторые положения относительно используемого языка:

- впрямь сочинять не нотами, но звуками;
- больше не сочинять только звуками, но сочинять разницей, которая их разделяет (степень предслышимости), работать с этими разницей, то есть контролировать эволюцию звука (или ее отсутствие) и скорость этого развития;
- принимать во внимание относительность слушательского восприятия;
- применять в сфере инструментальной музыки феномены, долгое время изучавшиеся в студиях электронной музыки;
- исследовать синтетический тип письма, при котором различные параметры участвовали бы в создании одного общего звука. Например, внутренняя организация высот создает новые тембры, из которых появляются длительности и т. д. Синтез стремится, с одной стороны, к разработке звука (материала) и, с другой стороны, к различным существующим отношениям между звуками (формам)» [7, 135–136].

Приведу названия частей цикла «Акустические пространства» и годы их создания:

- «Пролог» для альта соло (1976)
- «Периоды» для 7 исполнителей (1974)
- «Обертоны» для 16 или 18 исполнителей (1975)
- «Модуляции» для 33 исполнителей (1976–1977)
- «Переходности» для большого оркестра (1980–1981)
- «Эпилог» для 4 валторн соло и большого оркестра (1985).

Как можно заметить по хронологии событий, замысел такого цикла возник уже после сочинения «Периодов» и «Обертонов». Они включены в цикл сообразно сразу же бросающейся в глаза логике постепенного нарастания количества исполнителей — от альта соло до большого оркестра. При исполнении подряд, предусмотренном композитором, каждая пьеса последовательно расширяет пространство предыдущей.

Все части цикла особым образом объединены тематически: порождающей моделью звукового материала является гармонический спектр звука *ми* большой октавы в исполнении тромбона. Данный спектр постоянно подвергается акустическим трансформациям, которые могут весьма далеко отклоняться от первоисточника.

Феномен *opus unicum* как *договаривание чужого* тоже может быть представлен интересными и многочисленными примерами. И здесь существует проблема структурных «двойников». Еще в начале XX века Пабло Пикассо обронил: «Что такое, в сущности, художник? — Коллекционер, который собирает для себя коллекцию, сам рисуя картины, понравившиеся ему у других. С этого именно начинаю и я, а потом получается нечто новое» [1].

Займствование структурных идей, композиционных моделей из чужой музыки — достаточно распространенное явление в композиторском творчестве середины XX века. Займствуется именно структурная канва (как правило, не в деталях, а в основных, принципиальных моментах), по внешним же признакам сочинения-близнецы могут быть абсолютно не похожи друг на друга. Примером такого «структурного договаривания» может служить заключительный номер из цикла Эдисона Денисова «Итальянские песни», моделью для которого послужило сочинение Луиджи Ноно «Прерванная песня» (подробный анализ см. в статье: [2]).

С *договариванием чужого* непосредственно связана и *полистилия*. В своем известном «манифесте» полистилистики Альфред Шнитке представляет всю шкалу ее приемов, среди которых фигурирует *адаптация* — пересказ чужого текста собственным языком. Причем такой пересказ (*договаривание*) имеет совершенно другой смысл по сравнению, скажем, с тем, что делал Бузони с баховским текстом. Для большей убедительности этого утверждения воспользуюсь примерами, также связанными с обращением композиторов XX века к Баху.

Хрестоматийный образец адаптации — «Ричеркар» (Фуга-ричерката) Антона Веберна (1934–1935), в котором не изменена ни одна нота первоисточника — шестиголосного ричеркара из «Музыкального приношения» Иоганна Себастьяна Баха. Ни в ритме, ни в звуковысотности Веберн не допускает ни малейших

отклонений от баховского текста. И при этом данное сочинение — «ключ» к позднему Веберну, в нем композитор выразил свое кредо, продемонстрировал суть сегментной додекафонии. Исключительно средствами оркестровки Веберн ввел новый пространственный параметр в музыкальную ткань сочинения, создал собственный ритм формы, имеющий внутреннюю четко выверенную логику (подробный анализ см. в книге: [4, 123–129]). Суть договаривания здесь в том, что композитор представил свой «автопортрет», воспользовавшись «рамой» текста, имеющего определенное сакральное значение.

А вот другое сочинение, отталкивающееся от того же ричеркара из «Музыкального приношения» И. С. Баха. Скрипичный концерт («Offertorium») Софии Губайдулиной (1980 / 1982 / 1986) — это уже не адаптация. Здесь концептуально обыгрывается сама идея приношения. Баховская тема «приносится в жертву» путем поэтапного отбрасывания крайних звуков при каждом ее повторении, а затем «воскресает», таким же образом обрастая с краев звуками. Но... «второе пришествие» баховской темы — символ драмы: тема возвращается в ракоходном изложении, и на слух ее никто не признаёт. Монументальное сочинение Губайдулиной — впечатляющий пример структуралистского «иносказания». В определенном смысле его можно сравнивать с теми вышеупомянутыми образцами художественной литературы XX века, в которых по-новому договариваются библейские источники.

И напоследок — еще один пример *договаривания* И. С. Баха, уже в совершенно парадоксальном ключе. Сочинение Виктора Екимовского под названием «Бранденбургский концерт» (!), написанное в 1979 году, — проявление аналитизма особого рода. Его замысел возник совершенно внезапно, в процессе скрупулезного, вдумчивого изучения баховских партитур. Екимовский увлекся «коллекционированием» тех фрагментов баховских сочинений, где Бах как бы вырывался за пределы собственного стиля, с очевидностью превышал языковые нормы Высокого Барокко. Скажем, когда в полифоническом сплетении голосов в определенный момент по вертикали возникало созвучие *a-as-ais* (своего рода «микрокластер»!). Или когда на основе гемольного (сочетающего одновременно двудольность с трехдольностью) соотношения голосов полифонической ткани на какой-то момент возникала ритмическая «путаница».

И вдруг ему в голову пришла, как выразился сам автор, «бредовая» идея: написать сочинение... языком Баха, превышающего нормы собственного стиля. То есть концентрированно представить то, что у Баха реально присутствует, но расплыено в пространстве его музыки, не задерживает на себе внимания слушателя. Так и возник «Бранденбургский концерт» — сочинение «с двойным дном», поначалу попросту озадачивающее, но исподволь заставляющее вслушиваться в странную «горчинку» звучаний. Постепенно подвох становится все более очевиден, и слушатель настраивается на нужную волну, с удивлением обнаруживая не отзвуки музыки Баха в XX веке, а наоборот — отзвуки XX века в музыке Баха.

Пожалуй, перечисленного достаточно, чтобы сделать следующий вывод: метафора *post scriptum как договаривание* при очевидной неконкретности все же может послужить инструментом познания разнообразных явлений художественной культуры. Она помогает подчеркнуть некоторые специфические стороны современного художественного мышления, в особенности в тех случаях, когда по первому впечатлению мы встречаем нечто давно знакомое.

Использованная литература

1. Из записей Даниэля Генри Канвейлера о беседах с Пикассо / пер. с нем. Ю. И. Штейнбок // Пикассо: сборник статей о творчестве / ред. и автор вступ. статьи А. Владимировский. М.: Изд-во иностранной литературы, 1957. URL: <http://www.picasso-pablo.ru/library/picasso-sbornik-statey-o-tvorchestve5.html> (дата обращения: 08.05.2022).
2. Корсунская С. Феномен структурной модели в композиторском творчестве (опыт сравнительного анализа сочинений Л. Нони и Э. Денисова) // Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. Статьи. Воспоминания. Материалы / ред.-сост. В. Ценова. М.: Московская гос. консерватория, 1999. С. 422–432.
3. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
4. Соколов А. С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. М.: Московская гос. консерватория, 1992. 230 с.
5. Франс А. Преступление Сильвестра Бонара, академика / пер. с франц. Е. Ф. Корша. М.: Художественная литература, 1970. 161 с. URL: <https://www.litmir.me/bd/?b=9132> (дата обращения: 08.05.2022).
6. Boulez P., Gerzso A. Computers in Music // Scientific American. Vol. 258. No. 4 (April, 1988). P. 44–50. URL: <https://www.jstor.org/stable/24989050> (дата обращения: 08.05.2022).
7. Grisey G. Ecrits ou L'invention de la musique spectrale. Paris: MF, 2008. 375 p.
8. Xenakis I. Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition. Additional material com. and ed. by Sh. Kanach. Stuyvesant, N.Y.: Pendragon Press, 1992. 387 p. (Harmonologia Series, No. 6).

Получено: 1 апреля 2022 года

Принято к публикации: 23 мая 2022 года

Об авторе:

Александр Сергеевич Соколов — доктор искусствоведения, Заслуженный деятель искусств Российской Федерации, профессор, и. о. ректора Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

References

1. Vladimirskiy, A., ed. 1957. "Iz zapisey Danielya Genri Kanveylera o besedakh s Pikasso [From the Notes of Daniel-Henry Kahnweiler on Conversations with Picasso]," translated from German by Yu. I. Shteinbok. In *Pikasso* [Picasso], collected papers. Moscow: Izd-vo inostrannoy literatury. Accessed May 8, 2022. <http://www.picasso-pablo.ru/library/picasso-sbornik-statey-o-tvorchestve5.html>. (In Russian).
2. Korsunskaya, Sofya A. 1999. "Fenomen strukturnoy modeli v kompozitorskom tvorchestve (opyt sravnitel'nogo analiza sochineniy L. Nono i E. Denisova) [The Phenomenon of a Structural Model in Composer's Work (An Experience of Comparative Analysis of the Works by L. Nono and E. Denisov)]." In *Svet. Dobro. Vechnost'. Pamyati Edisona Denisova. Stat'i. Vospominaniya. Materialy* [Light. Good. Eternity. In memory

- of Edison Denisov. Articles. Memories. Materials], compiled and edited by Valeriya S. Tsenova, 422–32. Moscow: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya. (In Russian).
3. Nazaykinskiy, Evgeniy. V. 1982. *Logika muzykal'noy kompozitsii* [Logics of Musical Composition]. Moscow: Muzyka. (In Russian).
 4. Sokolov, Alexander S. 1992. *Muzykal'naya kompozitsiya 20 veka: dialektika tvorchestva* [Musical Composition of the 20th Century: Dialectics of Creativity]. Moscow: Moskovskaya gos. konservatoriya, 1992. (In Russian).
 5. France, Anatole. 1970. *Prestuplenie Sil'vestra Bonara, akademika* [The Crime of Sylvestre Bonnard (Member of the Institute)]. Translated from French by Evgeniy F. Korsh. Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 1970. (In Russian).
 6. Boulez, Pierre, and Andrew Gerzso. 1988. "Computers in Music." *Scientific American* 258, no. 4 (April): 44–50. <http://www.jstor.org/stable/24989050>.
 7. Grisey, Gérard. 2008. *Ecrits ou L'invention de la musique spectrale*. Paris: MF.
 8. Xenakis, Iannis. 1992. *Formalized Music. Thought and Mathematics in Composition*. Additional material compiled and edited by Sharon Kanach. Harmonologia Series 6. Stuyvesant, N.Y.: Pendragon Press.

Received: April 1, 2022

Accepted: May 23, 2022

Author's Information:

Alexander S. Sokolov — Dr. habil., Honored Art Worker of Russia, Full Professor, Acting Rector of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory