



Рецензия

УДК 78.071.1(=161.1)"20"

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.56.1.07>

Пейзажи и символы темброфактуры Ю. С. Каспарова

Григорий Анатольевич Моисеев

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
ул. Большая Никитская, 13/6, Москва, Российская Федерация
gmoiseev@yandex.ru ✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2361-7997>

Рецензия на книгу: Каспаров Ю. С. Темброфактура в современном камерном ансамбле: Учебное пособие. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2023. 160 с., нот.

Для цитирования: Моисеев Г. А. Пейзажи и символы темброфактуры Ю. С. Каспарова // Научный вестник Московской консерватории. Том 15. Выпуск 1 (март 2024). С. 154–161. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.56.1.07>.

REVIEWS

Book Review

Landscapes and Symbols of Yu. S. Kasparov's Timbre-Texture

Grigory A. Moiseev

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,
13/6 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia
gmoiseev@yandex.ru ✉, ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2361-7997>

Book review: Kasparov, Yury S. 2023. *Timbre-Texture in a Modern Chamber Ensemble, textbook*. Moscow: Moscow Conservatory Press.

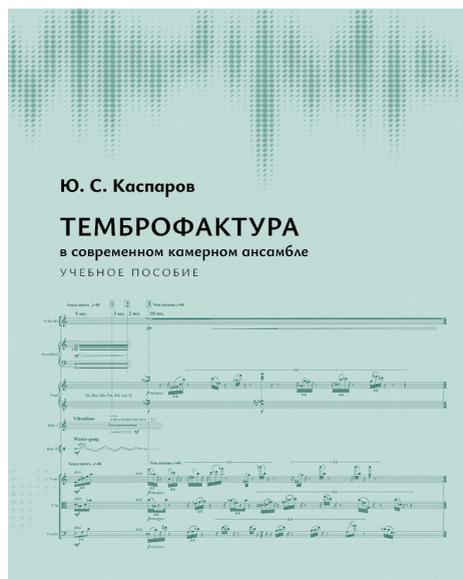
For citation: Moiseev, Grigory A. 2024. "Landscapes and Symbols of Yu. S. Kasparov's Timbre-Texture." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 15, no. 1 (March): 154–61. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.56.1.07>.

Учебное пособие профессора Юрия Сергеевича Каспарова «Темброфактура в современном камерном ансамбле» увидело свет осенью 2023 года. Согласно аннотации, в книге «рассматриваются наиболее гибкие и устойчивые с точки зрения концертного исполнения поставангардные выразительные средства <...>, связанная с ними новая координата музыкального пространства — темброфактура, а также образная сфера» (с. 2).

Автор пособия — не новичок на литературно-методическом поприще. Три годами ранее вышла другая его публикация в том же жанре — «Тромбон.

Эволюция в XX веке и новые приемы игры»¹. Они дополняют друг друга. Известно, что новые исполнительские техники наиболее широко используются в камерной и сольной музыке; именно эти области и рассматриваются автором: сольная — в брошюре о тромбоне (на примере одного инструмента), камерная — в недавно вышедшей книге (на примере разных камерных составов, начиная с «мессиановского квартета»² и вплоть до ансамбля из 16 инструментов, который Ю. С. Каспаров называет «симфониеттой»). Обе построены по принципу последовательного рассмотрения отдельных опусов (каждому посвящена отдельная глава), причем в новой книге анализируются только собственные сочинения (десять партитур), в брошюре — только «чужие» (Кейдж, Берри, Ксенакис³).

Пособие адресовано студентам-композиторам, поскольку они в своей творческой практике чаще имеют дело не с оркестром, а с ансамблем солистов. Немало пищи для себя найдут в этой книге исполнители-ансамблисты и музыковеды, специализирующиеся на исследованиях новой музыки. Каждый из представителей этих профессий будет черпать что-то свое. Автор приложил к этому максимум усилий, что видно уже по библиографической проработке заявленной темы (с. 159): литература по ней принадлежит в основном зарубежным музыкантам (среди них Дж. Гарбарино, Дж. Фармер, Ф. Рефельдт, А. Бок, П. Вил, Кл.-Шт. Манкопф, В. Моц, Т. Хуммель, О. Вендель, П.-И. Арто, К. Левайн, К. Митропулос-Бот, М. Винсент, Д. Хилл, П. Галуа), поэтому многие базовые положения современных практик вводятся в русскоязычный обиход впервые. Констатация того, что автор пособия свободно ориентируется в иноязычной специальной литературе, кажется излишней. Вот почему так ценны его библиографические экскурсы и рекомендации, когда он обращает внимание на сильные и слабые стороны, достоинства и недостатки, промахи и находки своих западноевропейских коллег. Так, например, отдавая пальму первенства в классификации мультифоники на деревянных духовых Бруно Бартолоцци, автор предостерегает читателя: «Она [книга Бартолоцци



¹ Каспаров Ю. С. Тромбон. Эволюция в XX веке и новые приемы игры: учебное пособие. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2020. 34 с., нот., ил.

² «Кларнет, скрипка, виолончель, фортепиано — тот набор исполнителей, который оказался под рукой Оливье Мессиана в 1941 году в силезском концлагере для военнопленных, когда он создавал свой знаменитый «Квартет на конец времени»» (с. 8).

³ В брошюре также упоминаются сочинения П. Этвёша, Д. Марби, Е. Кульковой, А. Пыся.

«Новые звуки на деревянных духовых инструментах»⁴] имеет огромное историческое значение и никакого практического. Я категорически не рекомендую молодым композиторам брать мультифоники оттуда, какого бы инструмента это ни касалось <...>, результат даже близко не соответствует тому, что обещается» (с. 18). При этом Ю. С. Каспаров не предлагает собственных жестких классификаций, видимо, не желая догматизировать предмет исследования, намеренно оставляя свободным творческое поле для дальнейшего поиска.

Обратимся к структуре книги: она включает введение, 12 глав и послесловие. Главы 1 и 2 имеют установочный характер. Здесь вводятся основополагающие для дальнейшего изложения понятия — «симфониетта» и «темброфактура». Комментируя их, важно (говоря словами А. С. Соколова) «не просто договориться о терминах, а глубоко вникнуть в сложное переплетение исследовательских парадигм»⁵. Примечательно, что оба эти термина уже фигурировали на страницах автобиографической книги Ю. С. Каспарова «...И я — композитор!»⁶. «Симфониетта» представляла в ней то как большой камерный ансамбль (15–16 инструменталистов), то как часть названия исполнительских коллективов (ср., например, «London Sinfonietta», «Amsterdam Sinfonietta» и т. п.), то как жанр (с неизбежным балластом неоклассических ассоциаций в виде симфониетт Прокофьева, Бриттена, Мясковского, Яначека и т. п.)⁷. В рецензируемом пособии автор сосредотачивается на первом значении (большой ансамбль солистов), отсекая все прочее. Если в автобиографии можно было позволить себе «свободу слова» (опираясь на полисемантическую как одну из особенностей современного состояния гуманитарных наук), то учебник призывает к строгости. И она вполне достигнута. При этом автор уточняет, что исторически «первым произведением, написанным для состава симфониетты, можно считать “Зигфрид-идиллию” Вагнера [1870]» (с. 6).

Начиная разговор о понятии «темброфактура», его постепенном формировании в композиторском и музыковедческом обиходе, Ю. С. Каспаров останавливается на терминологических поисках И. В. Новичковой (в ее статье об оркестре Э. В. Денисова, 2003)⁸, но умалчивает о том, что в книге «...И я — композитор!» фигурируют такие обозначения, как «тембро-фактурные идеи», «тембро-фактурная палитра»⁹, а в упомянутой брошюре о приемах игры на тромбоне «темброфактурная координата» преподносится как «системообразующая»

⁴ *Bartolozzi B.* New sounds for woodwind / transl. and ed. by R. Smith Brindle. London; New York: Oxford University Press, 1967. 78 p.

⁵ *Соколов А. С.* К проблеме логических дефиниций понятия «музыкальная форма» // Журнал Общества теории музыки. 2020. № 1 (29). С. 27. URL: https://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2020_1_%2829%29_2_Sokolov_definitions_form.pdf (дата обращения: 27.02.2024).

⁶ *Каспаров Ю. С.* ...И я — композитор! М.: Музиздат, 2014. 200 с.

⁷ Там же. Ср., например, с. 38–40 и 118–119, 129, 199.

⁸ Имеется в виду термин «темброфактурная функциональность» (*Новичкова И. В.* О некоторых особенностях оркестровой техники Эдисона Денисова // Оркестр. Инструменты. Партитура: сб. ст.; вып. 1. (Памяти Юрия Александровича Фортунатова) / отв. ред. Е. В. Назайкинский. М.: МГК, 2003. (Науч. труды Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 44). С. 198.

⁹ *Каспаров Ю. С.* ...И я — композитор! С. 51, 116.

для такого важнейшего направления современной композиторской техники, как сонористика¹⁰. Словно компенсируя эти лакуны, в рецензируемом пособии даны два взаимодополняющих определения темброфактуры — во 2-й и в 12-й главах (с. 9, 131).

Помимо этого во 2-й главе постулируются концептуальные тезисы о новом музыкальном пространстве (и соотношении в нем темброфактурной и звуковысотной координат), новой тональной системе и драматургии как принципе структурирования сонористики, но главное — о взаимосвязи знаковой системы и художественных образов, «составляющих основу музыки», основу творчества, а также о течении музыкального времени, определяющего сущность современной музыки (с. 11). Последний тезис («сегодняшнее течение музыкального времени подчиняется сложному закону»; гегемония равномерного движения давно не действует; классическая и романтическая концепции времени и все временные формулы предыдущих эпох входят в сегодняшнюю формулу лишь как отдельные составляющие) автор неоднократно повторяет в дальнейшем (с. 11, 15, 63, 78, 148), так что он звучит как некое остинато или *idée fixe*. (Такое количество буквальных повторов допустимо, по-видимому, только в авторском учебнике!) Попутно Ю. С. Каспаров предостерегает молодых композиторов от «увлечения новыми звучностями, приемами и фактурными абрисами» в ущерб художественной образности (с. 11).

Последующие главы посвящены экспертизе собственных партитур — анализу темброфактурных структур, рассмотрению новых приемов, описанию образов. В главах 3–6 разобраны сочинения для небольших составов: квартета («Пейзаж, уходящий в бесконечность») и секстета («Wind, Ash gloomy and Rain after the last battle», «Something strange out of the cage», «Пять фотографий невидимого»); глава 7 посвящена децимету («Идиллия параллельной реальности»), главы 8–12 — симфониетте («Символы Пикассо», «Дьявольские трели», «Семь иллюзорных впечатлений памяти», «Nevermore!», «Ангел катастроф»). Все перечисленные опусы получили международную известность, неоднократно исполнялись на крупнейших отечественных и зарубежных фестивалях (многие написаны по заказу организаторов этих мероприятий); они входят в репертуар ведущих ансамблей современной музыки, транслируются в интернете и по радио¹¹. Включены они и в консерваторские спецкурсы, посвященные новой музыке¹².

¹⁰ Каспаров Ю. С. Тромбон. С. 4.

¹¹ Например, «Символы Пикассо» — по «Radio France» (с. 86).

¹² Так, пьеса «Something strange out of the cage» (2012; сочинена к 100-летию Дж. Кейджа) является образцово-показательным материалом на лекциях В. Н. Холоповой. В своей статье «Борис Владимирович Асафьев: идеи на века» она демонстрирует, что «в пестрой смеси самого разного музыкального материала присутствует и выявляет свою семантику <...> пентада интонационных типов <...>». Далее она отмечает, что «неоднократно убеждалась на занятиях со студентами Московской консерватории в том, насколько отчетливо и легко распознается слушателями упомянутый набор интонаций в данном произведении» (Холопова В. Н. Борис Владимирович Асафьев: идеи на века // Журнал Общества теории музыки. 2017. № 2 (18). С. 34. URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2017_2%2818%29_2_Kholopova_ideas_Asaf.pdf; дата обращения: 12.02.2024). См. также: Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учебное пособие. 2-е изд., испр., доп. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2014. С. 427–433.

Ю. С. Каспаров раскрывает замысел каждого из них, вводит нас внутрь своего творческого процесса, делится наработками в области тембровых решений на основе инструментальных техник, привнесенных современной исполнительской практикой и полученных в ходе общения с ведущими солистами и коллективами¹³. Поэтому в каждой главе появляются разделы, посвященные новым приемам игры. Автор дифференцирует их на устойчивые и неустойчивые (достижимые только на инструменте определенной конструкции), гибкие и негибкие (могут работать против музыки, против исполнителя), безопасные (нетравматичные для инструментов) и экстремальные (наносящие им ущерб — *col legno*, *preparированный рояль* и др.). Разумеется, главное внимание уделено приемам устойчивым, гибким, безопасным. Собранные в книге новые исполнительские техники — важный компонент, который позволит использовать данное пособие в курсе инструментоведения.

Последовательное изложение сведений о приемах и техниках органично перемежается экскурсами в другие сферы композиторской «кухни». Автор наставляет молодых коллег в том, как структурировать экспозицию (в частности, опираясь на классические модели вопроса-ответа, устоя-неустоя) и как ставить «финальную точку» (с. 13, 26, 97, 114), как решать проблему инструментального баланса (с. 97–98, 150), как сочинять «длинное тутти» (с. 102), как использовать педаль в оркестре и в большом ансамбле (с. 87, 134), как можно по-разному записать один и тот же прием в разных произведениях (с. 89), как работать со стихотворным текстом (с. 130 и далее), как использовать микрохроматику (с. 44), как не обесценить собственную музыку, используя необычные приемы звукоизвлечения (с. 84), как вписывать в партитуру подробные словесные пояснения для исполнителей, исключая неверные толкования (с. 76), какой спектр ассоциаций может порождать тот или иной прием у коллег-профессионалов («производственная необходимость») и у слушателей-любителей (впечатление эпатажа) (с. 98), каковы в целом принципы камерного письма (в изложении Ю. С. Каспарова они удивительным образом напоминают о классицистском топосе «разговора умных собеседников»)¹⁴. Отсюда еще одна уникальная возможность, предоставляемая данным пособием, — изучать

¹³ Например, Ю. С. Каспаров вспоминает о работе над своим Концертом для гобоя с оркестром (1988), создававшимся в содружестве с гобоистом Сергеем Великановым. «Нам удалось открыть целый ряд двойных мультифоники с трелями на нижних нотах, или на верхних нотах, или на обеих. Также мы открыли и тройные мультифоники. В дальнейшем я использовал эти находки и в других своих партитурах <...>. В партитурах коллег я этих приемов не встречал» (с. 112).

¹⁴ «В партии каждого инструмента необходимы фразы и, как следствие, паузы в игре, пусть и не очень протяженные. Наличие пауз позволяет прослушать всю ткань. Могу сравнить это с эмоциональной беседой нескольких актеров в драматическом спектакле: если они говорят на повышенных тонах и без остановки, всё сливается в единый шум, в котором слова разобрать невозможно. Но если в их диалоге существует продуманная система пауз, то смысл диалога открывается публике, и актерский состав на сцене — уже не толпа, а совокупность различных персонажей-характеров» (с. 105).

технологии композиции и творческий процесс как единое целое, что также может быть использовано в преподавании¹⁵.

Правда, здесь есть одно «но». Текст пособия до такой степени насыщен полезными сведениями, что неподготовленный читатель может в них «утонуть». Было бы нелишним приложить к основному тексту подробный предметно-тематический указатель или же вставить экстензо перед главами. Вот как, к примеру, могли бы выглядеть заголовочные и подзаголовочные данные одной из них:

Глава 4. «Wind, Ash gloomy and Rain after the last battle»

О названии сочинения и истории его создания. — О тан-реме. — Smorzato и виды vibrato на деревянных духовых. — Teeth on Reed (игра с зубами на трости). — Air noise. — Джет-вистл. — Четвертитоновое опевание звука у кларнета. — Игра с пережимом смычка. — Bisbigliando у духовых. — Скрещивание струн у гитары. — Игра струнных за подставкой. — Трубный амбушюр (особый прием игры на флейте). — Еще раз о мультифониках кларнета и о глиссандо флажолетов струнных. — «Эоловы звуки» («Aeolian sounds») у флейты. — Sul ponticello (distorted sounds) гитары. — Слэп (slap-tongue) духовых. — Барток-пиццикато на гитаре. — Disturbing rustling [тревожный шорох] струнных. — «Scratch along the strings with nails» (гитарный прием). — К проблеме фактуры и ритма (о таплетях и живом дыхании музыкальной ткани). — О механизме продуцирования мелодических интонаций. — О гитаре как носителе гуманистического начала (и других художественных образах в этом сочинении).

Впрочем, заинтересованный читатель может самостоятельно выполнить подобную работу вручную (cura te ipsum!). К этому подталкивает особый дизайн книги — широкие 7-сантиметровые поля оставлены незапечатанными справа и слева (для будущих маргиналий?). Кажется, в этом заложена идея диалога, к которому автор побуждает читателя. Обратим внимание, что и авторская интонация — с присущей ей разговорной гибкостью и совершенно без пресловутого «академизма» — насыщена скрытой диалогичностью.

Нелишним было бы также воспользоваться на цифровом носителе звуковой слой книги — технически это выполнимо. Помимо размещенных в тексте 94 партитурных примеров (сложнейших по нотной графике и зачастую полноформатных¹⁶), в нем описано множество отдельных ярких звуковых феноменов. процитирую только один фрагмент: «Не скажу, что часто, но время от времени я использую эффект son fendu, получая что-то вроде оглушительного рева раненого динозавра» (с. 75). Не исключаю, что у читателя сразу возникнет желание услышать подобное (и это вполне естественно!).

Существует несколько вариантов того, как можно озвучить книгу. Стандартом считается CD-приложение. Хронологически последний пример — «Глоссы»

¹⁵ Предметом отдельного внимания могут стать воззрения профессора Каспарова на стилистическую панораму музыки XX века или на судьбу додекафонии. Они далеко не во всем совпадают с тем, «как учат в консерватории». Но поскольку в книге речь об этом заходит эпизодически, мы не будем затрагивать данные вопросы в рецензии.

¹⁶ Отмечу виртуозную работу сотрудников Научно-издательского центра «Московская консерватория» — музыкального редактора Сергея Мовчана и верстальщицы-дизайнера Екатерины Лариной.

Г. Н. Рождественского с компакт-диском, содержащим 73 трека¹⁷. Другим решением было бы размещение внутри книги QR-кодов, ведущих к соответствующим аудиофайлам. Так оформлена монография М. Г. Раку «Время Сергея Прокофьева»¹⁸. Вновь обращу внимание на незапечатанные широкие поля в учебном пособии Ю. С. Каспарова — они идеально подходят для подобного решения. (Возможно, автор планирует сделать такое приложение постфактум? Или же книга выйдет вторым изданием, дополненная аудио-иллюстрациями?)

Показательно, что за последний год издательство Московской консерватории выпустило в свет одну за другой несколько разных по объему и содержанию, но пересекающихся по тематике и практической направленности книг — «путеводителей» по сочинениям. Помимо рецензируемого пособия Ю. С. Каспарова, это только что упомянутые «Глоссы» Г. Н. Рождественского и «Поэтика оркестра» Ю. Б. Абдокова¹⁹. Их публикация отражает потребность в разработке новых методов анализа партитур современных отечественных и зарубежных композиторов, написанных для разных составов. Многосторонний семантический потенциал понятия «темброфактура», предложенного Ю. С. Каспаровым, позволит использовать его в качестве универсального инструмента при анализе камерных и оркестровых сочинений.

Использованная литература

1. *Абдоков Ю. Б. Поэтика оркестра (Анализ оркестровых партитур): учебное пособие.* М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2023. 72 с.
2. *Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учебное пособие.* 2-е изд., испр., доп. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2014. 440 с.
3. *Каспаров Ю. С. ...И я — композитор! М.: Музиздат, 2014. 200 с.*
4. *Каспаров Ю. С. Тромбон. Эволюция в XX веке и новые приемы игры: учебное пособие.* М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2020. 34 с., нот., ил.
5. *Новичкова И. В. О некоторых особенностях оркестровой техники Эдисона Денисова // Оркестр. Инструменты. Партитура: сб. ст.; вып. 1. (Памяти Юрия Александровича Фортунатова) / отв. ред. Е. В. Назайкинский. М.: Московская гос. консерватория, 2003. (Науч. тр. Моск. гос. консерватории имени П. И. Чайковского; сб. 44). С. 195–212.*

¹⁷ *Рождественский Г. Н. Глоссы (Комментарии): практическое руководство к более или менее вразумительному исполнению слишком хорошо известных, просто известных, малоизвестных и никому не известных произведений / изд. подгот. К. И. Вепринцева, С. Д. Дяченко, К. А. Маслюк (отв. ред.). М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2022. 892 с., нот., ил. + 1 CD-ROM.*

¹⁸ *Раку М. Г. Время Сергея Прокофьева. Музыка. Люди. Замыслы. Драматический театр.* М.: Слово/Slovo, 2022. 432 с.

¹⁹ *Абдоков Ю. Б. Поэтика оркестра (Анализ оркестровых партитур): учебное пособие.* М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2023. 72 с.

6. *Раку М. Г.* Время Сергея Прокофьева. Музыка. Люди. Замыслы. Драматический театр. М.: Слово/Slovo, 2022. 432 с.
7. *Рождественский Г. Н.* Глоссы (Комментарии): практическое руководство к более или менее вразумительному исполнению слишком хорошо известных, просто известных, малоизвестных и никому не известных произведений / изд. подгот. К. И. Вепринцева, С. Д. Дяченко, К. А. Маслюк (отв. ред.). М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2022. 892 с., нот., ил. + 1 CD-ROM.
8. *Соколов А. С.* К проблеме логических дефиниций понятия «музыкальная форма» // Журнал Общества теории музыки. 2020. № 1 (29). С. 26–35. URL: https://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2020_1_%2829%29_2_Sokolov_definitions_form.pdf (дата обращения: 27.02.2024).
9. *Холопова В. Н.* Борис Владимирович Асафьев: идеи на века // Журнал Общества теории музыки. 2017. № 2 (18). С. 29–40. URL: http://journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2017_2%2818%29_2_Kholopova_ideas_Asaf.pdf (дата обращения: 12.02.2024).
10. *Bartolozzi B.* New Sounds for Woodwind / transl. and ed. by R. Smith Brindle. London; New York: Oxford University Press, 1967. 78 p.

Получено: 15 февраля 2024 года

Принято к публикации: 25 февраля 2024 года

Об авторе:

Григорий Анатольевич Моисеев — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник Научно-издательского центра «Московская консерватория»

Received: February 15, 2024

Accepted: February 25, 2024

Author's information:

Grigory A. Moiseev — Ph.D. (Art Criticism), Leading Research Fellow at Moscow Conservatory Press