

Валентина ХОЛОПОВА**НОВАЦИИ — ИНТУИЦИЯ — СМЫСЛ:****«МАЯТНИК ФУКО»****ВЛАДИМИРА ТАРНОПОЛЬСКОГО**

Владимир Тарнопольский (род. 1955) — одна из самых ярких фигур среди композиторов своего поколения в России и в мире. Его мысли о современной музыке и ее эстетике, эрудиция и прямо-таки страстное беспокойство о судьбах музыкального творчества в нашей стране приковывают внимание композиторов, музыковедов, педагогов — всех, кого волнует нынешняя музыкальная жизнь. Задачей данной статьи является анализ одного из наиболее показательных инструментальных сочинений Владимира Тарнопольского. Впечатляющий в художественном отношении, этот опус ставит перед исследователем множество вопросов: связь с творческими течениями конца XX — начала XXI веков, принадлежность русской музыке, сплетение современных техник композиции, оригинальность замысла, особость драматургии, соотношение записанного и слышимого, *ratio* и *intuitio*, содержательный смысл всего музыкального материала.

«Маятник Фуко» для большого ансамбля (2004) посвящен известнейшему в мире коллективу — «Шёнберг-ансамблю», который впервые исполнил это сочинение под управлением дирижера Тона де Леува в знаменитом амстердамском зале Концертгебау в том же 2004 году. Название опуса адресует нас к одноименному роману Умберто Эко (1988). Несколько слов о самом маятнике. Изобретатель его, французский физик и астроном Жан Бернар Леон Фуко, впервые продемонстрировал устройство в 1851 году в парижском Пантеоне в подтверждение идеи Коперника о вращении Земли вокруг своей оси. Маятник представлял собой подвешенный на тросе металлический шар с закрепленным на нем острием.

Холопова Валентина Николаевна — доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, заслуженный деятель искусств Российской Федерации

Раскачиваясь в одной плоскости, маятник, тем не менее, прочерчивал острием на песке постоянно смещающиеся отметки — эти смещения были результатом вращения Земли¹. Эту завораживающую систему отклонений при движении маятника со всеми математическими подробностями, от которых веет фаталистической мистикой космоса, и описывает У. Эко в начале своего романа.

Не программное ли, не сюжетное ли сочинение создано Тарнопольским? Здесь следует напомнить о том, что композитор достаточно последовательно придерживается антисюжетного принципа; он считает, что ни литературного, ни сакрального *рассказа* в современном музыкальном произведении быть не должно, этот подход давно исчерпан. Логика должна диктоваться только самой музыкой. Даже когда он пишет оперу, такую как «Время, которое выходит из берегов» (по «Трем сестрам» Чехова), то избегает обычного сценического действия².

И тем не менее, название пьесы Тарнопольского — не внешнее по отношению к музыке. Заметим, что новейшие композиторы (скажем, начала 2000-х годов) вообще стремятся дать каждому произведению индивидуальное наименование. Указание только «голого» жанра — симфония, квартет, квинтет — видится им чрезмерно академичным. Когда-то Р. Шуман считал полезным выставлять названия произведений, чтобы они направляли внимание слушателей, склонных к собственным произвольным фантазиям, в русло мысли композитора. Но в музыке XIX века были и программность, и образительность, а часто получала отражение вполне жизненная реальность. У новейших же авторов название связано, главным образом, с индивидуальной идеей сочинения, подчас глубоко зашифрованной, субъективной, во многих случаях абстрактной.

От «Маятника» Эко к «Маятнику» Тарнопольского протягивается целый ряд нитей. Композитор вводит в партитуру равномерное шелканье метронома — это несомненный символ и даже изображение автоматического хода маятника. В произведении есть эпизод с множественной полиритмией голосов — он может ассоциироваться с тем множеством линий, фиксирующих смещения плоскости колебания маятника, которыми расчерчена площадка, что отражает суть физического и математического опыта. Важна и космически-мистическая сторона как самого маятника, так и его описания у Эко. Ведь речь идет об астрономии, устройстве мира, Вселенной. И первый звуковой образ в сочинении Тарнопольского — это словно удар гигантских космических часов или колокола, выносящий слушателя из русла земного течения событий. В нем — таинственность, загадочность, надчеловечность и неопределенность равномерности/неравномерности. А психологию тайн и загадок в этой музыке можно связать с идеей заговоров (о ней говорит композитор), которая проходит в сюжете Эко и символически переплетается с логикой движения маятника Фуко.

Говоря о первооснове музыки сегодня, Тарнопольский всегда ставит на передний план ЗВУК. Ему чрезвычайно близки идеи французских композиторов — Жерара Гризе, Тристана Мюрая и др. — о спектральном методе сочинения музыки. И в самом деле: когда стало казаться, что линия музыкальных новаций

¹ В XX веке такие маятники были установлены в разных странах, в том числе, в 1931 году, с антирелигиозными целями — в Исаакиевском соборе в Ленинграде (в настоящее время демонтирован). Сейчас маятник Фуко можно увидеть в московском Планетарии.

² Примечательно и название оперы — оно открыто говорит о нежелании автора следовать традиционной временной поступательности в сценической и музыкальной драматургии.

в ее движении по обертоновой вертикали вверх уже полностью исчерпана, вдруг открылся плодотворный параллельный канал — в связи со все тем же обертоновым спектром. Тарнопольский — горячий сторонник спектрального метода, которому, по утверждению композитора, доступны абсолютно все образные задачи³. Заметим, что его привлекла именно та линия в новейшей музыке, которая устремлена к естественным корням музыки, к ее природной основе.

Еще одно немаловажное свойство личного отношения к творчеству у Тарнопольского — установка на интуицию. На вопрос о том, как протекает у него процесс сочинения музыки, композитор отвечает: беру дыхание — и сочиняю. (Ответ, конечно, уклончивый: ведь Тарнопольский — основательный знаток творчества современных композиторов мира и часто сам первопроходец в России, взять хотя бы тот же спектральный метод.) И добавляет: конечно, техника важна.

Но вот о чем следует, наконец, поговорить. Техника — это прежде всего теоретические знания о структуре сочинения. Вырастили их в истории музыки — целые Гималаи. Но знает ли теория о музыке все, что нужно для ее сочинения? И тем более — о современной, посттональной музыке? Убедена, что не знает даже многого главного — и не только о современной, но и о классической музыке. Сошлюсь на один опыт — попытку искусственного создания мелодий с помощью ЭВМ, предшественницы компьютера. В шестидесятые-восьмидесятые годы прошлого века в России (тогда еще СССР) решению такой задачи много сил посвятил Р. Х. Зарипов, математик, получивший также музыкальное образование по классу виолончели⁴. Он поставил себе целью создать такую музыку (хотя бы мелодию), которую мог бы сочинить и член Союза композиторов. Зарипов ввел в программу данные решительно всех существовавших тогда музыкальных теорий, включая учения о ладотональности, гармонических функциях, метроритмике, масштабнo-тематических структурах, мелодической линии с ее волнами, вершинами, кульминациями. Результат получился удручающим: мелодии были «топорны», угловаты, странны. Даже лучшие из них, при полнейшей правильности структур и ладовых разрешений, вызывают смех своей «бесслухостью». Вывод Зарипова: мелодии классического типа лучше всего создаются (возможно, интуитивно) на основе ранее существовавших целостных мелодий. За музыку XX века он не брался.

Тарнопольский считает себя убежденным интуитивистом. А как же иначе? Ведь если классическую мелодию в 8 тактов без интуиции сочинить нельзя, то большую новаторскую композицию, такую, чтобы она была «коммуникабельной» и доносила свой смысл, — и подавно. Поразительная скорость, с которой сочинялись музыкальные шедевры, как, например, «Пиковая дама» П. Чайковского, — результат не только виртуознейшего мастерства, но и сильнейшей интуиции. Одно из «пиковых» сочинений Р. Шедрина — литургия «Запечатленный ангел»; по словам композитора, он писал партитуру словно «под диктовку» какого-то голоса. Что это за голос? Что такое вообще интуиция композитора? На этот вопрос никакая музыкальная теория ответа не дала. Но есть попытки приблизиться к нему в связи с проблемой врожденных способностей. Лингвист Н. Хомский даже построил теорию «генеративной (врожденной) грамматики» вербального языка. А психологи Ф. Лердал и Р. Джакендоф уже давно «транспонировали» его теорию на музыку в работе «Генеративная теория

³ О теории Гризе и спектральном методе см. [1; 4].

⁴ См., в частности: [2; 3].

тональности» [6]. Но на интуицию не может не влиять воспитание (с раннего детства), образование и приобретенные, как результат, собственные навыки. Таким образом, интуиция музыканта представляется сложным комплексом, синтезирующим врожденные данные со спрессованным опытом (коллективным и личным). И интуиция такой структуры не может не быть весьма мощным «руководителем» композитора.

В связи с движущими силами творчества нельзя обойти и подвижной диалектики: общее знание и личное открытие. Пытливость музыкальных ученых, способность слышимое (для себя) превращать в известное (для всех) позволяет им распознавать в логике музыкального произведения даже то, о чем сочинитель не думал, действуя интуитивно. Например, С. Губайдулина была очень удивлена наблюдением над ее мелодикой, сделанным музыковедом А. Кудряшовым, — об особой роли хода на сексту. Кроме того, сам феномен творчества сопряжен с двумя явлениями — индивидуальностью и новизной (эвристикой): индивидуальное — это всегда исторически новое⁵. Теоретическое знание хочет понять индивидуальное и сделать его всеобщим, а создающий произведение хочет уйти от всеобщего, чтобы все время сохранять лично-индивидуальное; вследствие этого неизбежно возникает своего рода «гонка»: как только теория раскрывает механизм сочинения, сочинитель уходит на незанятые позиции. И ведет его к открытиям во многом собственная художественная интуиция. В этом смысле ставку на интуицию делает и Тарнопольский.

Рассмотрим индивидуально-новые, эвристические особенности музыкальной композиции «Маятника Фуко».

Восхищаясь свежими возможностями спектрального метода, Тарнопольский использовал его в своем произведении, но весьма оригинально. Чтобы не получилось повторения, он не стал опираться на тот аккорд, который выстроил Гризе, — мажорное трезвучие с добавлением высоких обертонов, — а сочинил свой центральный элемент, в котором мажорные трезвучия соединялись в соотношении тритона, с добавлением интервала м. 2. И вообще не стал высвечивать трезвучие как архитрадиционную гармонию, сразу рушащую новую стилистику. Когда я показала ему в нотах звуки *до-ми-соль*, расположенные в соседних тактах, он воскликнул: «Немедленно переделаю партитуру!» — при том, что ноты эти вовсе не делали погоды в полном звуковысотном комплексе.

Стремясь к незанятым площадям, автор основал композицию на такой идее, какая еще не была где-либо задействована, — на преобразовании многозвучной темброгармонической вертикали в ритмическую горизонталь. Кажется, что это совсем не соприкасающиеся параметры, — и в этом дерзновенность замысла! Как дерзновенен и сам маятник Фуко.

Идея названного контраста реализована в выборе формы этого одночастного произведения длительностью в 24 мин. В нем можно выделить два крупных раздела: первый (А) исходит из темброгармонической вертикали, второй (В) — из шелканья ритма у солирующего метронома. При общей сквозной форме Тарнопольский считает нужным использовать принцип репризности — более явно в местном плане, во внутреннем строении разделов А и В, и более

⁵ Этот вопрос разработан мною в книге «Музыка как вид искусства», в пункте «Индивидуальность и эвристика» главы 9; см. [5].

завуалированно, воспроизведя некоторые элементы темы А в конце раздела В. Общая схема формы «Маятника Фуко» такова:

А		В	
а	b a/b	c d c	(a)

Индивидуальность произведения связана и с инструментальным составом. Уже то, что Тарнопольскому посчастливилось предназначить свое сочинение «Шёнберг-ансамблю», увело его от академичности симфонического оркестра и предопределило решение сложнейших ансамблевых задач. В партитуре присутствуют классические струнные и деревянные духовые инструменты, но участие, помимо названного метронома, также баяна и аккордеона, с их возможностями фактурно плотной аккордики, необычно. Гитара с венгерскими цимбалами и арфой, с их открыто вибрирующими струнами, приносят, наоборот, сравнительно зонный, растекающийся, звенящий звук. И наконец, массу оттенков сообщает целый «оркестр» ударных, с разнохарактерностью высотных и высотно-неопределенных инструментов.

Проследим развертывание «Маятника Фуко».

Психология восприятия музыкального произведения требует, чтобы начало (импульс) хорошо запоминалось — с ним будет сверяться вся дальнейшая перцепция. Тарнопольский придумывает ярчайший импульс этого своего сочинения. Он внезапен, оригинален, не похож на какие-либо другие начала в современной музыке по образу — определен, но не изобразителен — и своеобразен по эмоции. Это и есть тот удар «вселенского колокола», который выводим из идеи постижения тайн Вселенной, связанной с маятником Фуко. В эмоциональном плане его отличает величественность с оттенком некоторого страха.

При этом композитор вовсе не использует традиционных оркестровых колоколов, а сам «удар» составляет из диссонирующего аккорда струнных, «россыпи» звуков гитары-арфы-цимбал и — что здесь важно — удара там-тама. Оригинальности аккорда, как и всего звукового письма Тарнопольского, способствует тонкая полифония громкостной динамики по вертикали:

- гетерофонная россыпь гитары-арфы-цимбал *crescendo*;
- аккорд струнных (расслоенный на *saltando* и *legato*) *diminuendo*;
- там-там с небольшой волной нарастания-спада (см. пример 1 в Приложении на с. 170).

Десять таких «ударов» составляют костяк формы раздела А(а). По времени (ритмически) их периодичность неравномерна, а фактурно составные пласты сдвигаются относительно друг друга по горизонтали и варьируются. Так формируется чрезвычайно своеобразная главная тема произведения — тембро-гармоническая и ритмическая, но не мелодическая.

Четко продумана гармония темы, как уже было отмечено нами выше. Тарнопольский исходит из спектральных установок на трезвучие, но использует их так, чтобы не возникало ни малейших намеков на традиционализм: трезвучие *g-h-d* он сочетает с находящимся с ним в тритоновом соотношении *des-f-as* и добавляет звук *b*, чтобы отчетливо прозвучала м. 2 *b-h* (см. пример 1). Конструктивными интервалами становятся квинты (кварты) и тритоны. Тем самым гармония использует достижения позднего Скрябина и раннего Стравинского. Гармонический комплекс в т. 1 становится центральным элементом (термин Ю. Холопова) в гармонии произведения. Его особенность — эмансипированный диссонанс

(термин А. Шёнберга), но с консонирующими составными (преломление спектрализма Ж. Гризе и др.). На протяжении десяти «ударов» он варьируется, ни разу не возвращаясь к исходному положению: 2-й удар — обращение, в басу *as*, 3-й удар и дальнейшие — различные перегруппировки квинт (кварт) и тритонов. Важно подчеркивание у верхних струнных острой м. 2 (или б. 2 — м. 2).

В том же экспозиционном разделе А(а) Тарнопольский вводит еще одну тему — субтему, контрапунктическую тему. Она настолько необычна, что представляется первым подобным случаем в новейшей русской музыке. Сущность ее — асинхронный контрапункт волн-дыханий громкостной динамики. Поскольку в главной теме между ударами имеются паузы, то постепенно они начинают заполняться неким фоном, вырастающим в тему. Эта тема — не мелодическая, не гармоническая, не ритмическая, она, видимо, контрапунктически-громкостная, или имитационно-громкостная, то есть совершенно новая с точки зрения видов тематизма. Необычность ее эффекта проистекает из того, что зарождение, начало каждой волны-дыхания происходит очень тихо, незаметно на фоне других голосов, а слышимой она становится в своем продолжении, нарастании (потом спаде) и на динамической вершине. Вот эти крепнущие, умножающиеся голоса, неизвестно откуда взявшиеся, и производят совершенно необычное впечатление. Также и в партитуре: протянутые однозвучия «на глаз» кажутся какими-то гармоническими педалями, и тематизма там «как бы нет». Композитор же очень основательно работает с этими «дыханиями». Он строит из однозвучных динамических волн развитую многоголосную полифоническую форму. У одних лишь духовых на участке от такта 9 до такта 35 происходит постепенное разрастание и усложнение полифонической техники:

- один голос;
- двухголосная имитация;
- трехголосная имитация;
- четырехголосная имитация;
- шестиголосная имитация.

При этом границы имитаций перестают восприниматься на слух, другие голоса ансамбля также принимают форму дыхания-волны, в результате чего образуется невиданная полифония неких асинхронных движущихся энергий, захватывающих все партитурное пространство (т. 38–45, см. пример 2).

Эта асинхронность кажется спонтанной. Но нет: каждый звук вступает ровно по половинным длительностям и упорядочивается этой ритмической равномерностью.

Необычен эмоционально-выразительный эффект такой музыкальной ткани. Нарастания-спады подобны живому человеческому дыханию, и их звучание вызывает соответствующий человеческий отклик. Но включение таких тембров, как тромбон, валторна, бас-кларнет, выводит содержание за пределы человеческого.

Следуя дальше, будем помнить о задаче композитора в этой пьесе: плавно перевести музыку от тембра к ритму. Раздел А(б) (т. 55) начинается с появления чисто ритмических элементов — равномерных повторов на м. 2. Интервал м. 2 нам хорошо помнится и ведет свое происхождение от сочетания звуков *h-b* в начальном гармоническом комплексе раздела А(а). На фоне асинхронной полифонии «дыханий» теперь разворачивается причудливая полифоническая форма ритмов — в разных ритмических делениях, с уменьшением длительностей, наконец, с асимметричными, аperiodичными имитациями ритмо-мотивов с нарастанием

числа голосов — от одного вступления до одиннадцати (в т. 143–151). Их выразительность, с импульсом тревожности, имеет легкую аллюзию — на азбуку Морзе или какие-то таинственные сигналы издалика. В полифонии пластов (термин В. Протопопова) соединяются два рода неустойчивости: асимметрия «дыханий» и асимметрия ритмо-имитаций. Таким напряжением композитор отмечает конец середины А(в), соблюдая стройность формы.

В местной репризе — А(а/в), т. 152 — композитор и возвращает первоначальный «удар» главной темы, и дополняет его новым развитием ритмо-мотивов. Только ли ради классической стройности формы делается реприза, тем более что весь материал неклассичен? Здесь вспомним об избегании Тарнопольским принципа рассказа: ведь репризы, рефрены, остинатность как раз противостоят повествовательности. Кроме того, реприза стала еще одним звеном в логическом движении формы от вертикали к горизонтали. Здесь «удар» ритмизовался — в «шлейфе» появились ритмы по шесть длительностей в каждом из двенадцати «ударов». А ритмо-мотивы «гармонизовались» — при помощи вертикальных комплексов. Но подготовка к щелканью метронома еще требуется основательная. И эту модуляцию композитор осуществляет, все более выводя на поверхность ритмо-мотивы, а также иссушая звук — в пиццикато струнных и игре арфы, гитары и венгерских цимбал. И все же, когда в разделе В появляется автоматический стук метронома, он кажется неожиданным.

Во втором крупном разделе «Маятника Фуко» Тарнопольский также последовательно усложняет полифонические соотношения составляющих музыкальной ткани. Теперь он достигает крайней интенсивности в полиритмии. О производности идеи временных смещений от принципа маятника Фуко уже было сказано.

Нагнетание ритмической формы в разделе В(с) начинается с минимума — солирующего метронома, с его равномерными ударами четвертными (на 4/4) — и доходит до максимума — полифонии шестнадцати разных ритмо-рисунков и ритмо-мотивов (т. 327 и след.). Сначала четвертные длительности делятся элементарно: «на 2», «на 3». Но уже скоро формируется полиметрия — у разных инструментов появляются «микротакты»: 3/4, 6/16, 7/16, 8/16, 4/4, 12/16, 9/16, 21/16. Вот пример полифонии 16 разных ритмо-рисунков (т. 327–329, см. пример 3).

Мотивы повторяются остинатно, благодаря чему разрастается такое полиостинато, которое доходит до предела прослушиваемости. В какой-то момент кажется, что играет целый оркестр маятников. Композитор и исполнители демонстрируют блестящее владение труднейшим ансамблем остиinato.

Далее музыкальное развитие направляется в две различные стороны. Поскольку торжество ритма уже состоялось, автор чувствует необходимость постепенно вводить гармонию главной темы произведения. И здесь любопытную функцию выполняют баян и аккордеон. Поскольку это гармонические, многоголосные инструменты, то еще в разделе полиостинато в их ритмо-мотивах присутствуют аккорды — с квинтами, квартами, тритонами, малыми секундами (см. пример 3). Начинается постепенный итоговый синтез материала произведения.

Но художественная мысль композитора устремляется и к новой цели. Поскольку в произведении были активно задействованы гармония (также гармониембр), громкостная динамика, ритмика, то для полноты музыкального содержания уместно ввести еще и мелодию. И композитор начинает исподволь выращивать ее, применяя известный со времен Возрождения прием аддиции, которым в XX веке системно пользовался И. Стравинский. Еще в пределах

полиостинато (в т. 316–352), у бас-кларнета, фагота и саксофонов появляются отрезки восходящей мелодии в 2, 3, 4, 5, 6 звуков:

т. 316 – *cis-e*,

т. 326 – *h-d-f*,

т. 334 – *h-d-f-as*,

т. 343 – *cis-e-f-as-b*,

т. 352 – *ges-b-c-e-g-b*.

И именно на мелодическом мотиве строится самый экспрессивный, самый экспансивный раздел произведения, приводящий к генеральной кульминации, – раздел В(d) (см. пример 4).

Но мелодия, основанная на остинатном или варьируемом мотиве, имеет и огромный ритмический эффект, тем более что структуры тактов асимметричны и переменны (7/16, 8/16, 5/16). Музыка здесь приобретает лихорадочный, задышающийся характер, доходя в кульминации до крайности этого состояния. В этот эмоциональный мелодико-ритмический водоворот вовлекается и гармония, с полнозвучными диссонансами. По ритмической работе с краткими мелодическими попевками вкуче со сплошным диссонированием вертикалей и по общему характеру кульминационной экзальтации раздел В(d) переключается с финалом «Весны священной» И. Стравинского, уводя от каких-либо аллюзий на роман У. Эко.

Согласно не сюжетной, а психологической логике, после такого экстатического подъема и кульминации должен последовать постепенный спад. В данном случае он выражается в «опадании» материала, «развеивании» его как бы некими «ветрами» быстрых фактурных пассажей – пока не вступит снова сухой ритм бесстрастного метронома (т. 527), возвращающего к идее неуклонного хода маятника (местная реприза раздела В).

К этому моменту заканчивается и еще один сквозной ритмический процесс произведения – постепенное ускорение движения. Начало (главная тема) отмечено наиболее крупными длительностями – каждый «удар» длился 3, 4 или 5 условных тактов. В местной репризе (Аа/в) те же «удары» занимали 1–1,5 такта. Удары метронома в начале второго крупного раздела (В) шли четвертными долями. Ритмическое полиостинато двигалось от восьмых долей к шестнадцатым, в задышающемся мелодическом остинато твердой счетной единицей стала одна шестнадцатая. В кульминационном переломе появились тридцать вторые, а следовавшие затем пассажи-«ветры», до которых мы сейчас дошли в нашем анализе, достигли скорости секстолей тридцать вторых. Свойственные же этим пассажирам быстрые «шестерки» длительностей первоначально были заложены в самом первом «ударе» произведения – в «шлейфе» гитары, арфы и цимбал. И в этом сквозном ритмическом движении 24-минутного произведения сказывается психологический закон музыкального восприятия – рост заинтересованности через подъем внутренней активности слушающего.

Остается дорисовать логику окончания произведения. Как мы заметили, Тарнопольский мастерски умеет осуществлять длинные, постепенные горизонтальные продвижения своего музыкального материала – будь то нарастание асинхронных «дыханий», развитие ритмического полиостинато или выращивание мелодии приемом аддиции. На протяжении контрастного второго раздела для достижения органичности целого он рассредотачивает главную тему из раздела А. Начальный аккорд-удар включает диссонантную гармонию, сам «удар» фактурной вертикали, тембр там-тама и «шлейф» коротких пассажей.

В разделе В многозвучные диссонансы сопровождают все ритмическое полиостинато в партиях баяна и аккордеона, не позволяя ему сделаться «голым», превратиться в индонезийский гамелан. В мелодическом полиостинато диссонансами гармонизируется каждый звук мелодии! А на фоне всего этого лихорадочного «задыхания» подстегивающе и с нарастанием звучат резкие «удары» фактурно-гармонических вертикалей. Там-там вступает в кульминационной точке, а потом отмечает полет длинных пассажей-«вихрей» и конечное остинато секстольных мотивов в высочайшей позиции. Осталось уяснить лишь роль «шлейфа» из быстрых «шестерок» длительностей. Им-то композитор и находит место в окончании произведения — в тех секстолях у струнных, которые только что были упомянуты (от т. 527). Начало коды не отмечено какой-либо резкой гранью, она — как и все движение материала, — рассредоточена, вытекает из спада после кульминации. На фоне этого спада возникает реприза щелчков метронома (т. 527). И последнее, что слышно в произведении, — это тихий всплеск секстолей у струнных в высочайшем регистре (см. пример 5).

Итак, отказавшись от драматургии рассказа, повествования, Тарнопольский в «Маятнике Фуко» построил произведение как ряд образов, движущихся по психологическим законам активизации внутреннего состояния (и слушателя, и исполнителя, и, конечно, самого автора). Эти образы и не абстрактны, и не «реалистичны» (в смысле какой-либо иллюстративности), они — *аллюзийны*, и в этом их большое художественное достоинство. В музыке не изображаются ни ход маятника, ни сюжетные линии романа Эко, но аллюзии на космическое, таинственное, неуловимое, может быть, сверхчеловеческое, возносят содержание ее на уровень искусства самого высокого ранга. Аллюзийны образы и в их повороте к чисто человеческому: в них есть и страх, и экстаз, и «дыхания», и «задыхания», и автоматическая «бесчувственность». Но эти эмоциональные «характеры» выходят за пределы той эстетики «подражания», мимесиса, которая господствовала в музыке в течение XVII–XIX веков. Они не являются у композитора XXI века целью создания музыки, но то, что они здесь присутствуют, вносит в музыку живящую жизненность, делает общение с искусством желанным для человека.

Композитор находит гармоничный баланс между предметом аллюзий — как внешним, космическим, так и внутренним, психологическим, — и собственно музыкой, с ее великолепными потенциями, заложенными веками. Он впитывает силы всех трех великих стихий музыки — гармонии, ритма и мелодии. Возвращение гармонии радует особенно, потому что в сонорике, сонористике, даже в тотальном двенадцатизвучии внутренняя высотная дифференциация на тоны утрачивается. Здесь же, при исходном спектральном методе, возвращается «манкость» гармонических полнозвучий, в которых просвечивают консонансы, — придавая вертикалям оттенок благозвучия и приятности. При этом полностью отсутствуют принципы додекафонии, с ее непреложностью использования двенадцати неповторяющихся звуков, избеганием квинт и трезвучий. А звуковысотная централизация создается при помощи центрального элемента, имеющего тематическое значение, — главного аккорда с его обращениями, транспозициями и пермутациями. Мощно использован также ритм, включая темпоритм. Мы говорили о последовательном ускорении движения от начала к концу, чем проникнута вся пьеса. Виртуозно найдены сочетания регулярности и нерегулярности, или ритмической симметрии и асимметрии, которые не укладываются в рамки классического метра и классической тактовой системы.

Богатые резервы ритма обнаружены в двух видах оstinato — ритмическом полиостинато и мелодическом оstinato. Использована и мелодика, в то время как многие новейшие композиции демонстрируют принципиальную амелодичность.

В «Маятнике Фуко» Тарнопольского присутствуют все три стороны музыкального содержания — эмоциональная, изобразительная и символическая. Об эмоциональной мы говорили в связи с оттенком страха и величественности в первом аккорде-ударе, лихорадочном напряжении перед кульминацией и т. д. Изобразительность была охарактеризована как тонко-аллюзийная: «удар» некоего несуществующего космического колокола, ориентация на «дыхание» в асинхронных имитациях совсем неголосового материала. Символика идет от названия произведения, от введения метронома. Таким образом, в музыке представлена полнота всех содержательных сторон, и в произведении нет ни одного такта, который был бы только акустически-звуковым, а не музыкальным явлением.

Немаловажный вопрос — русская ли это музыка, имеет ли новаторское произведение начала XXI века какие-либо национальные свойства? Косвенным свидетельством принадлежности к русской традиции может быть как раз та полная трехсторонность содержания, о которой только что было сказано. Ведь важна и яркая, впечатляющая эмоциональность произведения, и та тончайшая аллюзийность на внешний мир и внутренний мир человека с добавлением символических ассоциаций, дающих простор воображению, что делает ту же эмоциональность более «предметной» и глубокой. Но есть и более очевидная связь с русской традицией. Ведь «Маятник Фуко», с его многозвучным, многозначительным центральным комплексом, начинается в ауре «Прометея» Скрябина, а при подходе к кульминации, с оstinатностью варьируемых асимметричных мотивов, вступает в аuru «Весны священной» Стравинского. В этом нам видится связь не просто с русской музыкой, а — с горными вершинами русской музыкальной культуры.

Использованная литература

1. *Гризе Ж.* Структурирование тембров в инструментальной музыке // Музыкальная академия. 2000. № 4. С. 113–120.
2. *Зарипов Р. Х.* Кибернетика и музыка. М.: Наука, 1971. 236 с.
3. *Зарипов Р. Х.* Машинный поиск вариантов при моделировании творческого процесса. М.: Наука, 1983. 232 с. (Проблемы искусственного интеллекта)
4. *Соколов А. С.* Спектральный метод // Теория современной композиции: учебное пособие. М.: Музыка, 2005. С. 548–562.
5. *Холопова В. Н.* Музыка как вид искусства: учебное пособие. М., СПб: Лань, 2000. 320 с.
6. *Lerdahl F., Jackendoff R.* A Generative Theory of Tonal Music. Cambridge, MA: MIT Press, 1983. XIV, 368 p. (MIT Press series on cognitive theory and mental representation)

ПРИЛОЖЕНИЕ

1

Andante assai

Guitar *a little amplified* *near the soundboard* *articulate 5* *quasi f* *l.v.*

Harp *articulate 5* *quasi f* *ord.* *l.v.*

Cimbalom *a little amplified* *mf* *articulate 5* *l.v.*

Percussion I *T-tam* *pp* *sed. sempre*

Violin I *salt. very fast* *slow gliss.* *f* *slight tone, a lot of noise* *pp*

Violin II *salt. very fast* *slow gliss.* *f* *slight tone, a lot of noise* *pp*

Viola *p*

Violoncello *p*

Contrabass *p*

2

senza misura

Ob. *pp*

Cl. I *p* *quasi f*

B. Cl. *pp* *quasi f*

T. Sax. *pp* *mf*

Bsn. *pp* *quasi f*

Hn. *pp* *mf*

Tbn. *pp* *mf*

Perc. 1 Plate Bells *pp*

Perc. 2 Cymb. on Timp. *mp* *mf* *gless.* *gless.* *Lx.*

Bayan *pp*

Accord. *p* *mf*

Vln. I *quasi f* SP → ORD

Vln. II *pp* *p* *quasi f* SP → PS'

Vla. *pp*

Vc. *p* PST

3

Ob.
Cl. I
B. Cl.
T. Sax.
Bsn.
Tpt.
Gtr.
Hp.
Cym.
Perc. I
Bayan
Accord.
Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Cb.

Wood blocks
quasi f
mf
sf

Detailed description: This is a page of a musical score for orchestra and strings, numbered 172 and titled '3'. The score is arranged in a standard orchestral format with staves for woodwinds, brass, strings, and percussion. The woodwinds include Oboe (Ob.), Clarinet I (Cl. I), Bass Clarinet (B. Cl.), Tenor Saxophone (T. Sax.), Bassoon (Bsn.), and Trumpet (Tpt.). The brass section includes Trombone (Gtr.). The keyboard section includes Harp (Hp.) and Cymbal (Cym.). The percussion section includes Percussion I (Perc. I) with wood blocks. The string section includes Bayan (a Russian string instrument), Accordion (Accord.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score shows measures 1 through 3. The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The woodwinds and strings play melodic lines, while the brass and percussion provide harmonic support. Dynamics include *quasi f*, *mf*, and *sf*. The wood blocks part is marked with accents and dynamic markings.

4

Fl. 1

Fl. 2

Ob.

Cl. 1

Cl. 2

S. Sax.

Bsn.

Hn.

Tpt.

Tbn. *con sord.* *ff*

5

Metronome

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

mp ⁶ *quasi f*

mp ⁶ *quasi f*

mp ⁶ *quasi f*

mp ⁶ *quasi f*