

Татьяна Цареградская

«МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПЕЙЗАЖИ» ХАРРИСОНА БЁРТУИСТА

Харрисон Бёртуистл — один из тех, кто составил славу британской музыки во второй половине XX — начале XXI века. Один из лидеров Манчестерской школы, он заявил о себе как о яркой индивидуальности со своим видением и слышанием мира, сильной мифопоэтической направленностью и уникальным звучанием.

Среди особенностей его творческой личности можно отметить глубокую связь музыкальных произведений с визуальными источниками. Вот что по этому поводу говорит видный исследователь творчества Бёртуистла Майкл Холл: «Не будет преувеличением сказать, что из всех композиторов Бёртуистл, по всей вероятности, испытал наиболее глубокое воздействие всякого рода визуальных стимулов, и не только картин: пейзажей, окаменелостей, карт, кино и многого другого. Он называет свои пьесы “музыкальными пейзажами”, разделы — “объектами” <...> На самом деле его гений — это способность перевести визуальное в слуховое» [2, с. 26]. То, что живопись в значительной мере возбуждала его творческое воображение, подтверждает и сам Бёртуистл: «В моем представлении, в композиции гораздо больше идет от художников, чем от композиторов. Живопись в творческом процессе идет более не-

посредственным путем. На мышление Морти Фелдмана очень сильно повлияла живопись...» [3, с. 156].

Упоминание в этом контексте имени Мортон Фелдмана весьма знаменательно: хорошо известно, насколько фундаментально художники Джексон Поллок и Марк Ротко повлияли и на эстетические идеалы, и на композиционную технику американского композитора. Как и Фелдман, Бёртуистл также находится во внутреннем плодотворном диалоге со многими живописцами прошлого и настоящего. Перечислим их: это Пьеро дела Франческа, Питер Брейгель Старший, Ян Вермеер, Поль Сезанн, Пабло Пикассо, Роджер Бэкон, Пауль Клее.

Названные художники зачастую имели непосредственное отношение к тому или иному произведению композитора: напрямую связаны оркестровая пьеса «Триумф времени» и гравюра Брейгеля с тем же названием, «Меланхолия» для кларнета, арфы и двух струнных оркестров и одноименная гравюра Дюрера. В других случаях названия музыкального опуса и картины могут и не совпадать, или живописное полотно может быть лишь частичным источником сюжета (так, например, «Девушка с жемчужной сережкой» Вермеера вошла в концепцию оперы «Вторая миссис Конг»).

Между тем, выбор именно этих художников мотивируется композитором весьма необычно: по его же словам, он отдает им предпочтение «за их формализм; кроме того, через сюжет они выражают красочность и живописность, а не наоборот. Это то, чего нет, например, в Рембрандте» [цит. по: 1, с. 14]. Безусловно, акцент, который Бёртуистл здесь делает на «красочности и живописности» как отдельных формальных свойствах, заслуживает специального анализа в контексте композиционных методов композитора. Однако главным источником, позволившим Бёртуистлу применить живописные принципы к музыке, стала книга Клее «Педагогические эскизы». Речь идет об известном теоретическом труде художника, который был создан им во время преподавания в Баухаузе в 1921–1931 годах. По замечанию самого Бёртуистла, эта книга заменила ему учебник по теории композиции. Он даже называл ее своей «библией» [данные по: 2, с. 26].

Конечно, Бёртуистл — не единственный композитор, попавший под влияние Клее. Воздействие творческой фигуры художника было колоссальным, и об этом уже не раз писали многие исследователи. Среди недавно появившихся русскоязычных работ — «Прикасясь к тайне» Екатерины Купровской-Денисовой, где наследие Клее рассматривается в связи с музыкой П. Булеза и Э. Денисова. Будучи и сам музыкантом, Клее сумел как никто другой синтезировать опыт изобразительного и звукового искусств, создать возможность передачи визу-

альных образов звуками и наоборот. Почву для объединения музыки и живописи Клее находит в представлении о них как о временных видах искусства. Поэтому он выдвигает такие эстетические принципы, которые можно применить в них обоих. Однако теория Клее основывается, прежде всего, на осмыслении статических и динамических элементов живописи, их взаимном сбалансировании и взаимодействии.

Первую часть своих «Педагогических эскизов» художник посвящает опорной категории живописной динамики — *линии*. В линии может не быть ясно выраженной устремленности, она может существовать сама по себе, но она всегда движется. Она также может сопровождаться сопутствующими линиями, которые отражают ее движение или противоречат ему:



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

Говоря о принципиальной самоценности линии, Клее применяет выражения «прогулка без цели», «прогул-



Питер Брейгель Старший. «Триумф времени»

ка ради прогулки». Тезисы о свободе линии, о свободном течении времени, возможно, привели Бёртуистла к его идее «процессионалов»¹. Самый известный из оркестровых «процессионалов» композитора — «Триумф времени», по одноименной гравюре Питера Брейгеля Старшего, изображающей кортеж аллегорических фигур Времени, Смерти и Славы через нагромождение атрибутов суетной земной жизни на фоне вечной природы.

Комментируя происходящее в музыке, Бёртуистл пишет: «процессия идет кусками: одни проходят, другие приходят; сама процессия создана из связанных

между собой (по необходимости) материальных объектов, между которыми внутренняя связь совсем не обязательна» [цит. по: 2, с. 175]. Такое «нецеленаправленное» развертывание формы — своего рода «блуждающий взгляд» — поддерживается линейным устройством главного конструктивного элемента — «бесконечной» в широком смысле мелодии; и эта самая «бесконечная» мелодия представляется вполне соответствующей линии, показанной у Клее как главное объединяющее средство.

Аналоги такой линии у Бёртуистла обретаются и в других его сочинениях, что становится ясно уже из

¹ Наименование «процессионалы» восходит к старинной практике исполнения гимнов во время ритуальных шествий.

их названий: «Граймторпская ария»¹, «Силберийская ария»², «Бесконечный парад»³, *Carmen Arcadiae Mechanicae Perpetuum*⁴, и особенно — «Прерванная бесконечная мелодия»⁵. Кроме того, идея линии как связующего элемента всей музыкальной структуры отражена и в специфических мелодических построениях. Этот принцип объединения формы через постоянно

протянутую сквозь произведение мелодию, своего рода *santus firmus*, встречается в произведениях Бёртуистла довольно часто: отметим среди них такие, как «Меланхолия», «Триумф времени» с их возобновляемым мелодическим рефреном, имеющим характерный «кружащийся», вращающийся контур.

В «Меланхолии», в частности, подобную роль выполняет кларнет:

Пример 1

oon sord. harmonics
 (pppp)
 clar. *pp*
 * grace notes, slow, without accents
 bass. *ppp*
 cb. *pppp*

в «Триумфе времени» — английский рожок:

Пример 2

legato cantabile
 ♩ = c. 50
p

¹ «Граймторпская ария» (*Grimethorpe Aria*), для медных духовых (1973).

² «Силберийская ария» (*Silbury Air*), для 15 инструментов (1977).

³ «Бесконечный парад» (*Endless Parade*), для трубы, струнного оркестра и вибафона (1987).

⁴ *Carmen Arcadiae Mechanicae Perpetuum* («Нескончаемая механическая песнь Аркадии»), для 14 инструментов или камерного оркестра (1977).

⁵ «Прерванная бесконечная мелодия» (*An Interrupted Endless Melody*), для гобоя и фортепиано (1991).

«Музыкальные пейзажи» Харрисона Бёртуистла



То, как движется мелодия английского рожка, как она описывает вращательное движение, заставляет вспомнить следующую иллюстрацию из книги Клее:



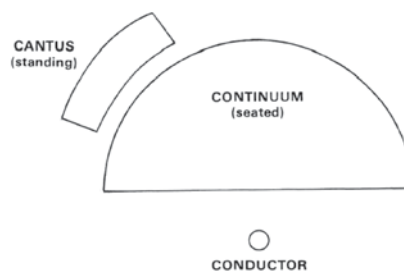
Но более явно линия обнаруживает себя в пьесе «Тайный театр». Свои намерения Бёртуистл реализует через указания в партитуре: на первой же странице фактура четко разделена им на *cantus* и *continuum* (пример 3).

Далее интрига сочинения разворачивается вокруг своего рода инструментально-театрального «сюжета»: в то время, как линия (то есть *cantus*) становится все более сильной и плотной, *continuum* (то есть сопутствующие линии) образуют все более прозрачные контрапункты. При этом уплотнение *cantus* происходит за счет добавления к первоначальной

линии (у одного инструмента — флейты) сначала кларнета, а потом и других духовых (пример 4).

Очерченная здесь театральная «концепция» получила у Бёртуистла название «инструментальной драмы». Заметим, что даже участники ансамбля исполнителей обозначены в партитуре пьесы «Тайный театр» как «*dramatis personae*», а их расположение на сцене еще более подчеркивает идею инструментального «действия» (*cantus* объединяет отдельную группу инструментов, которые играют стоя):

SEATING PLAN



Заметим попутно, что театральный компонент не противоречит визуальному

Татьяна Цареградская

Пример 3

The musical score is arranged in a vertical layout with the following parts from top to bottom:

- Flute (fl):** Labeled "(Крута летит)". It features a melodic line with multiple triplets and a dynamic marking of *pppp*. A "short" articulation is indicated above the staff.
- Trumpet (tpt) and Horn (hn):** The trumpet part is mostly silent, with a final entry marked "con sord. (Harmon)". The horn part has a "short" articulation and a dynamic marking of *pp*.
- Violin (vn1, vn2) and Viola (va):** These parts play a rhythmic accompaniment. A "short" articulation is indicated above the violin staves.
- Cello (vc) and Double Bass (db):** These parts provide harmonic support with a rhythmic pattern. Dynamic markings include *mf pp*, *ppp*, and *mf pp*.

The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings throughout.

«Музыкальные пейзажи» Харрисона Бёртуистла

Пример 4

The musical score is divided into two systems, each starting with a rehearsal mark '16'. The first system includes staves for flute (fl), oboe (ob), clarinet (cl), trumpet (tr), horn (hn), bassoon (bn), and trombone (trbn). The second system includes piano (pno) and double bass (db). The piano part features complex rhythmic patterns with dynamic markings such as *pp*, *mp*, *p*, *f*, and *ff*. The double bass part includes performance instructions like *pizz.*, *arco*, and *dizz.* with dynamic markings *mp*, *mp > pp*, *f*, *ff*, and *mf mp*. The score is characterized by frequent changes in meter, indicated by time signatures: 6/16, 3/8, 2/8, 3/8, 2/8, 7/16²⁻²⁻³, and 3/8. The woodwind and brass parts feature intricate rhythmic textures with various articulations and dynamic shifts.

ощущению развертывающейся линии: театр, как и кино, искусство временное, и континуальное развертывание мизансцен вполне соответствует линейному восприятию целого. Так линия Клее оказывается связанной не только с мелодическим компонентом музыки, но и с формообразованием, позволяя видеть единое зрительное поле для разных «музыкальных объектов».

И все же композитор не просто организует наше внимание этим зрительным рядом. Он создает определенную контрапунктирующую структуру, — ведь то, что звучит, не есть простое разделение музыкального материала на контрастные пласты, исполняемые соответствующими различными группами. Между кантусом и континуумом возникает, скорее, нечто вроде диалога, в процессе которого их различие сглаживается. Вероятно, это можно трактовать как возникновение не просто линии, но *Umlinie*, принимающей на себя функции *Grundgestalt*'а всей пьесы.

На то, что идея мелодической линии нередко вырастает у Бёртуистла в идею *Grundgestalt*'а, было указано английским исследователем Джонатаном Кроссом. Он также отметил, что фундаментальная линия — *Umlinie* — соприкасается с понятиями теории Хайнриха Шенкера. Но стоит обратить внимание, что, в то время как Шенкер вырабатывает свое понимание *Umlinie* применительно к тональной музыке, Бёртуистл свободно обходится без классической тональности, применяя постсерийную технику

с явной опорой на атональные звучания. И хотя композитор утверждает, что изучал Шенкера и Бэббитта только лишь затем, чтобы отказаться от этих систем, отблеск этих идей все же заметен в его творчестве. Конечно, напрямую шенкеровская теория вряд ли применима к музыке Бёртуистла, но ее основные компоненты все же проглядывают: и в регулярном использовании терминов «передний план» и «дальний план», и в постоянном развертывании направленного времени. По всей видимости, существует и такая связь — между «линией» Клее и *Umlinie* Шенкера и «линейным контрапунктом» Курта. И все это можно объяснить непрерывным устремлением к объединению и развертыванию.

Однако Клее был вдохновителем Бёртуистла не только в методологическом плане. Есть произведение, непосредственно воплощающее содержание одной из картин, — это, как говорил сам композитор, его «приношение Клее». Речь идет об ансамблевой пьесе **Carmen Arcadia Mechanica Perpetuum** или «Нескончаемая механическая песнь Аркадии».

Рисунок, заинтересовавший Бёртуистла, хорошо известен — это «Чиркающая машина» Клее; он уже не раз служил источником создания музыкальных пьес: на этот сюжет писали музыку и товарищ Бёртуистла по Манчестерской школе Питер Максвелл Дэвис, и немецкий композитор Гизелер Клебе, и другие.

Рисунок производит странное впечатление: на условной жердочке, пред-



Пауль Клее. «Чирикающая машина»

ставляющей собой вращаемый ручкой механизм, сидят птицеобразные существа. Их пение, по всей видимости, управляется тем самым механизмом, а их внешний вид свидетельствует о каком-то комбинированном машинно-природном происхождении. Ассоциация, приходящая сразу на ум, — механический Соловей из оперы И. Стравинского; и тогда становится понятно, почему моделью для этой пьесы стали «Симфонии духовых» с их чередованием статичных блоков материала, позволившим Джонатану Крамеру уподобить это сочинение «Момент-форме» К. Штокхаузена. С другой стороны, птичье пение как объект воплощения — один из излюбленных топосов у О. Мессиаана. Так

образуется своеобразный «ансамбль» пересекающихся воздействий: Клее — Стравинский — Мессиаан. Нельзя не заметить, что здесь воедино сплелись все самые дорогие для композитора и знаковые для его творчества фигуры.

Заметим, однако, композитор не идет на поводу у простых параллелей с картиной: Клее рисует четыре существа, а Бёртуистл заявляет о шести изображенных им механизмах. Последние представлены в музыкальной ткани в виде фактурных образований, в которых ритмическое начало имеет наибольшее значение. «Механические птицы» ассоциативно связываются, прежде всего, с механизированным пением (или «чириканьем»). И вполне естественно, что механистичность проявляет себя через остинато.

Название, которое дал своей пьесе Бёртуистл, также наводит на размышления. Аркадия — это страна вечного счастья, средоточие идиллии и пасторальных радостей, а пастораль, — пожалуй, самое глубинное из всех смысловых составляющих. Неслучайно она многими трактуется как проявление английской «картины мира» с ее склонностью к описанию и возделыванию природы. И то, что эта пастораль оказывается «механической», означает внутренний конфликт образного мира пьесы, его неразрешимый характер.

Конечно, сцена поющих в некоем предрассветном пространстве птиц пробуждает идею пасторали, — но птицы навечно прикреплены к своей жердочке, а последняя — к рукоятке. Ощущение какого-то отчаянного неблагополучия

не покидает зрителя: нервные линии, хлипкая обнаженность силуэтов — все происходит на грани деформации природы. Напряжение каждого из этих птичьих существ рождает ощущение резкого звука и какофонии, сопротивления организма механизму. В рисунке Клее сочетаются черты карикатуры, детского рисунка и сюрреалистического автоматического письма. Между тем, одновременность юмористического и ужасного, утонченность композиции дают простор воображению: четверка эмоций — две оппозиционных пары, традиционная

тематика периодов жизни. А ручка, вращающая жердочку, начинает вызывать ассоциации с колесом судьбы.

В заключение можно лишь констатировать, что влияние Клее на Бёртуистла до сих пор остается значительным. 21 января 2014 года композитор закончил свою новую композицию — Фортепианный концерт. Он назвал его «Отклики: сладостный беспорядок и осмотрительно беззаботное» (*Responses: sweet disorder and the carefully careless*), заметив: «Пьеса именно об этом. Не правда ли, очень похоже на Клее?» [3, с. XV].

ЛИТЕРАТУРА

1. Cross J. Harrison Birtwistle: Man, Mind, Music. Ithaca: Cornell University Press, 2000. 304 p.
2. Hall M. Harrison Birtwistle. London: Robson books, 1984. 186 p.
3. Harrison Birtwistle. Wild tracks. A conversation diary with Fiona Maddocks. London: Faber & Faber, 2014. 336 p.

