

Российская академия музыки имени Гнесиных

На правах рукописи

Гостева Анна Михайловна

**Русский авангард начала XX века: некоторые музыкально-эстетические
тенденции и принципы**

Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения,
профессор
Гуляницкая Наталия Сергеевна

Москва – 2016

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Введение</i>	5
-----------------------	---

Глава 1. Русское искусство начала XX века и музыкальный авангард – в контексте истории музыки, современного музыкознания и эстетики

1.1. Русское искусство начала XX века.....	15
1.2. Новое в отечественной эстетике XX-XXI веков.....	23

Глава 2. Музыкальная композиция: высотные параметры

2.1. Обзор новаций русского музыкального авангарда начала XX века: звукорядный аспект.....	27
2.2. Авторские варианты звукорядных решений	45
2.2.1. Н. Рославцев – идея «синтетаккорда»	45
2.2.2. Н. Обухов – «тотальная гармония»	58
2.2.3. И. Вышнеградский – «pantonalité»	69

Глава 3. Музыкальная композиция: невысотные параметры

3.1. Общая характеристика невысотных параметров в музыкальных произведениях начала XX века.....	79
3.2. О новациях в сфере невысотных параметров	86
3.2.1. Ритм.....	86

3.2.2. Тембр	99
3.2.3. Динамика и артикуляция.....	109
3.2.4. Пространственность	120

Глава 4. Русский музыкальный авангард начала XX века в культурном пространстве начала XXI века - взгляд с позиций современной эстетики

4.1. Русский музыкальный авангард начала XX века и эстетическая наука XX – начала XXI веков.....	130
4.2. Русский музыкальный авангард начала XX века в культурном пространстве начала XXI века.....	137
<i>Заключение</i>	141
Список литературы.....	145
Список иллюстраций.....	169

Приложение А. Нотные иллюстрации

- <i>Рославец Н.</i> Пять прелюдий	171
- <i>Вышнеградский И.</i> Четыре фрагмента для фортепиано	182
- <i>Лурье А.</i> Формы в воздухе	187
- <i>Голышев Е.</i> Струнное трио	195

Приложение Б. Переводные работы

- <i>Вышнеградский И.</i> Предисловие к нотному изданию «24 прелюдии в четвертитоновой системе для двух фортепиано в 13-тоновой диатонизированной хроматике» (пер. с англ.	
--	--

А. Гостевой)	204
- <i>Гойовы Д.</i> Николай Рославец. Статья из немецкого словаря «Композиторы современности» (пер. с нем. М. Закса, ред.	
А. Гостевой).....	210
- <i>Гойовы Д.</i> Артур Лурье. Статья из немецкого словаря «Композиторы современности» (пер. с нем. М.Закса, ред.	
А. Гостевой).....	213
- <i>Эберле Г.</i> Иван Вышнеградский. Статья из немецкого словаря «Композиторы современности» (пер. с нем. М. Закса, ред.	
А. Гостевой).....	216
- <i>Кремер Й.</i> Николай Обухов. Статья из немецкого словаря «Композиторы современности» (пер. с нем. М. Закса, ред.	
А. Гостевой).....	220
- <i>Критон П.</i> Иван Вышнеградский. Раскрепощение звука. Фрагменты книги (пер. с франц. Л. Терзо, ред. А. Гостевой)....	223
- <i>Донин Н., Фенеру Л.</i> Теории музыкальной композиции XX века. Фрагменты книги (пер. с франц. Л. Терзо, ред.	
А. Гостевой).....	247
- <i>Элленбергер М.</i> К световой мозаике (пер. с франц. Л. Терзо, ред. А. Гостевой).....	254

Приложение В. Интервью

- Русский музыкальный авангард сквозь столетие: начало XX – XXI веков. Беседа с <i>И. Соколовым</i>	261
- Русский музыкальный авангард сегодня и вчера. И не только... Интервью с <i>В. Екимовским</i>	280

ВВЕДЕНИЕ

Изучение русского музыкального искусства начала XX века, сложного и многозначного, в «интерьере» начала XXI столетия представляет собой немалый интерес для развития современной музыковедческой мысли.

Появляется возможность включить русское музыкальное искусство начала XX века в «гипертекст» столетия, что весьма важно для определения сущностных характеристик исследуемого культурного феномена. Касаясь установок исследования, выскажем следующие соображения.

Актуальность темы исследования.

- Русский музыкальный авангард начала XX века переживает в современном научно-культурном амбиенте своего рода второе рождение. Факты и идеи его обнаруживают себя в исследовательской, исполнительской, а также и композиторской деятельности сегодняшних ученых и музыкантов.

- Новейшие достижения в области эстетики и музыковедения обогащают имеющийся музыкально-исследовательский инструментарий. Концепт новое «эстетическое сознание» позволяет более ясно интерпретировать суть музыкальных явлений выбранного периода, поскольку именно эстетический аргумент, как известно, является достаточно веским и сильным в отношении музыкального объекта. В данном аспекте интересно осуществить наблюдение над процессом смены эстетического сознания в начале XX века и проследить, насколько русский музыкальный авангард оказался созвучным эстетическим категориям классики и неоклассики;

Обращение к данной теме обуславливается еще и «реабилитацией» временно «забытых» фигур русской музыки, в связи с чем становятся доступны важные документальные материалы, нотные тексты, аудиоварианты произведений. Помимо того, что из далеких архивов эти данные попадают в

объемные монографические и автомонографические издания, некоторые ноты и, особенно, аудиозаписи русских авангардистов начала XX века понемногу наполняют пространство интернета.

Наличие необходимого и достаточного материала в совокупности с основами современного эстетического знания определили актуальность настоящего исследования.

Степень разработанности темы исследования. К началу XXI века появилось немало работ, описывающих явление русского авангарда начала XX века в различных видах искусства. Так, о процессе обновления архитектурных параметров прошлого столетия повествуют монументальные труды *А.Иконникова*. Тщательный анализ ситуации в живописи начала XX века предлагает в своих многочисленных работах – монографиях, сборниках и статьях – *Д.Сарабьянов*.

Целокупность состояния искусства прозы и поэзии того времени освещают не только исследования мыслителей – таких, например, как *С.Аверинцев*, *Д.Лихачев*, *В.Жирмунский*, – но и слово самих творцов – *А.Белого*, *А.Блока*, *Вяч. Иванова* и др.

Почувствовать духовное состояние России начала XX века было бы невозможно, не обратившись к трудам ведущих философов прошлого столетия – *Н.Бердяева*, *А.Лосева*, *П.Флоренского*, *В.Зеньковского*, *Н.Лосского*. Важно отметить, что значимый вклад в философско-эстетическое пространство того времени внесли и знаковые фигуры литературно-поэтического олимпа, о которых мы упоминали выше.

Вывод о «многообразии» музыкальных (как и не-музыкальных) явлений начала века можно сделать, ознакомившись с работами известных музыковедов прошлого: *Л.Сабанеева*, *Ю.Энгеля*, *Н.Кашкина*, *М.Вольфинга*, *Б.Асафьева*. Наряду с ними, ценны исследования нашего времени: *Т.Левой*, *Н.Гуляницкой*, *М.Рахмановой* и других учёных.

Свой взгляд на эпоху найден в ряде докторских диссертаций, например: *И.Ромащук* «Гавриил Николаевич Попов: творчество и судьба» (2000),

Л.Саввиной «Звукоорганизация музыки XX века как объект семиотики» (2009), *И.Скворцовой* «Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX – XX веков» (2010) и других.

Внимание к различным явлениям музыкального искусства начала XX века проявили исследователи в диссертациях на соискание степени кандидата наук: *Е.Польдяева* «Русский музыкальный авангард 1910-х годов. К вопросу об истоках «новой музыки» XX века (1993), *И.Кривошеева* «Античность в музыкальной культуре серебряного века» (2000), *И.Северина* «Модально-серийные системы в отечественной музыке XX века: синкретизм и синтез принципов организации» (2001), *В.Логинова* «О музыкальной композиции XX века» (2003), *Н.Баркалая* «Эстетика и композиторская техника Николая Обухова в контексте русского и французского модернизма» (2012), *И.Никольцев* «Микрохроматика в системе современного музыкального мышления» (2013) и других.

Значимую информацию о состоянии русского музыкального искусства рубежа веков несут такие работы, как, например, «Иван Вышнеградский: пирамида жизни» под редакцией *А.Бретаницкой* и в публикации *Е.Польдяевой* (2001), «Ф.С.Акименко: русский композитор начала XX века» *Е.Матюшиной* (2003), «Александр Скрябин» *А.Бандуры* (2004), «Послание Николая Обухова. Реконструкция биографии» *Е.Польяевой* (2006), «Николай Андреевич Рославец и культура его времени» *М.Лобановой* (2011) и другие.

Огромное значение имеют и издания энциклопедического жанра, среди которых, несомненно, самыми востребованными явились фундаментальные работы *Л. Акопяна* – «Музыкальный словарь Гроува» (перевод и дополнения, 2001) и энциклопедия «Музыка XX века» (2010).

Зарубежное музыкознание, в силу определенного рода причин, ранее отечественного проявило активный исследовательский интерес к русскому музыкальному авангарду начала XX века. Взгляд «извне» представлен в трудах таких авторитетных ученых, как *Д.Гойовы*, *Г.Эберле*, *Й.Крамер*, *Х.Альенде-Блен*,

М. Шмидт, Х. Целлер, З. Маузер, Г. Уоткинс, Р. Тарускин, Л. Сицки, Н. Донин, Л. Фенеру, П. Критон, М. Элленбергер¹ и других музыковедов.

Пытаясь обобщить достижения русского авангарда, большинство исследователей соотносили смежные виды искусства, философские позиции, использовали портретный подход (скорее всего потому, что сведения о них были фрагментарны и редки). Существуют и аналитические тексты, приближающие к пониманию инноваций в сфере музыкальных средств и форм.

Труды многих вышеупомянутых ученых отражают сущность изменений, произошедших в искусстве, философии и эстетике к началу XXI века. Осознать новую методологию помогли и фундаментальные работы исследователей XX – XXI веков: зарубежных философов и мыслителей *Р.Барта, У.Эко, Ж.Делеза, М.Хайдеггера*, отечественных ученых в области эстетики *В.Бычкова, Н.Маньковской*, музыковедов *Ю.Холопова, Н.Гуляницкой, Л.Акопяна, Т.Цареградской, С.Савенко*, и многих других.

И, наконец, погружение в новое музыкальное сознание было бы неполным без размышлений о состоянии мировой музыкальной культуры самих ее творцов – композиторов. Неоценимым стало обращение к слову *В.Мартынова, И.Соколова, А.Батагова, В.Екимовского, И.Юсуповой, В.Тарнопольского*, а также знакомство с размышлениями западных мэтров – *О.Мессиана, Я.Ксенакиса, П.Булеза, М.Андре, Ф.Леру* и других.

В согласии с заданными установками определим *объект исследования* – русское искусство начала XX века. *Предметом исследования* в рамках означенного объекта является русское музыкальное искусство авангарда первой трети XX века. Итак, сформулируем основные положения нашего исследования.

Цели и задачи. Исследовать русский музыкальный авангард начала XX века с позиций «нового эстетического сознания» - *цель* настоящей диссертации.

Путь к достижению этой цели определяет ряд *задач*:

¹ Переводы некоторых работ Д. Гойовы, Г. Эберле, Й. Кремера, П. Критон, Н. Донина, Л. Фенеру и М. Элленбергер даны в Приложении Б.

- рассмотреть этот феномен XX века под углом зрения свершившихся «музыкальных фактов» к началу XXI века;
- рассмотреть явление русского музыкального авангарда в соотношении с «классическими» и «нон-классическими» категориями эстетики;
- рассмотреть индивидуальные варианты «формы-содержания», наблюдаемые в произведениях представителей русского музыкального авангарда начала XX века – Н. Рославца, Н. Обухова, И. Вышнеградского, А. Мосолова и др.

Материал, используемый в диссертации, неоднороден. С одной стороны, это широкий круг музыкальных явлений, обладающих указанной сущностной характеристикой (авангард). В фокусе исследования оказывается творчество так называемых «скрябинистов» (Д.Гойовы) – Н. Рославца, Н. Обухова, И. Вышнеградского, А. Лурье, А. Станчинского, Е. Голышева и др. С другой стороны, музыка более позднего периода вплоть до сегодняшнего дня, прикасаясь к которой можно обнаружить исторически симметричную художественную арку.

В качестве материала для исследования привлечены тексты композиторов России и зарубежья – как начала XX века, так и нашего времени. Это интервью, творческие встречи, итоги конференций и высказывания в русле «комментарии к...».

Научная новизна:

- К анализу музыкальных фактов русского авангарда начала XX века привлекается концепт новое «художественно-эстетическое сознание», что создает возможности, в условиях сложных взаимодействий смысловых полей, постигать явления пост-культуры.

- Толкование феноменов художественного творчества, открытых композиторами русского авангарда прошлого столетия, осуществляется с позиций «посленового времени» (термин А. В. Иконникова).

- В исследовании применяется параметрический анализ высотных и невысотных структур, позволяющий обнаружить новации начала XX века, предвосхитившие дальнейшее развитие музыкального искусства.

- В диссертацию включены тексты представителей современного актуального искусства, предлагающие новый взгляд на русский музыкальный авангард начала XX века.

Теоретическая и практическая значимость. Теоретическая значимость работы обусловлена попыткой применить современный подход к анализу музыкальных явлений русского авангарда начала XX века. Если со-временные новому эстетическому сознанию объекты в музыкальном пространстве уже оцениваются исследовательской практикой в той или иной степени, то применительно к «отдаленным» во времени артефактам такое направление исследования в музыковедении пока носит единичный характер. Выводы и результаты работы могут послужить импульсом для дальнейших исследований.

Практическая значимость диссертации может выражаться в рекомендации к включению фрагментов данного труда в учебные материалы для студентов музыкальных учреждений по теоретическим и историческим дисциплинам.

Методология. Применение современных подходов в процессе исследования стало возможным благодаря опоре на интердисциплинарные методы, сложившиеся в области гуманитарного научного знания. Структурно-семиотический подход при анализе текста способствовал обобщению наблюдений и конкретизации смысла. Толкование вербальных и невербальных текстов начала XX века осуществлялось на основе приемов герменевтического анализа. Смену художественных этапов в контексте эпохи помог осознать метод компаративистики. В процессе изучения музыкальных фактов первенствующую роль играл специфический музыковедческий подход, включающий в себя как целостный, так и параметрический анализ².

² Уточним суть параметрического подхода, применяемого в рамках настоящей работы. Англоязычная версия электронного словаря «Википедия» определяет параметр следующим образом: «A **parameter** is any element that can be manipulated ([composed](#)) separately from other elements» (Параметр – любой элемент, который может

Стратегией и тактикой исследования стало выявление особых качеств художественного концепта начала XX века в цепочке «авангард – модернизм – постмодернизм» (В. Бычков), что обусловило применение «хронотипологического»³ подхода.

Что касается обращения к композиторским высказываниям, содержащим эстетико-философские ориентации, то они сообщают те импульсы, которые могут служить дополнительной опорой для музыковедческих исследований.

Положения, выносимые на защиту.

- Русский музыкальный авангард начала XX века обнаружил в себе эстетические ценности не только классических категорий, но и предвосхитил неклассические паракатегории.

- Русский музыкальный авангард начала XX века оказался наделенным инновационными возможностями в отношении музыкальных идей, композиционных техник, оформившихся на рубеже XX-XXI столетий.

- Русский музыкальный авангард, оставшись частично «невывоженным» в поэтике начала XX века, на рубеже XXI столетия обнаруживает тенденции «договаривания своего»⁴.

регулироваться (сочиняться) независимо от других элементов – перевод наш А.Г.) – Режим доступа: https://en.wikipedia.org/wiki/Aspect_of_music.

Основополагающие позиции содержатся в разделе, повествующем о восприятии звука, – Sound perception – в котором, ориентируясь на последние разработки Р. Бёртона, выделяются шесть звуковых дефиниций: Pitch, Timbre, Loudness, Duration, Spatial location, Texture (Burton, Russell L. (2015). "The Elements of Music: What Are They, and Who Cares?" In *ASME XXth National Conference Proceedings*, edited by Jennifer Rosevear and Susan Harding, p.22–28).

Понятия соответствуют Высотности, Тембрике, Динамике и артикуляции, Ритмике (с включением метрической пульсации), Пространственности и Фактуре. Принимая пять первых, не согласимся с присоединением к ним Фактуры, на наш взгляд более широкого явления, нежели звуковой элемент.

Параметрические аспекты содержались ранее и в трудах Э. Кршенека, но не включали в себя элемент пространственности. Примечательно, что одним из первых термин «параметр» ввел И. Шиллингер – представитель русского авангарда начала XX века.

³ Поясним сущность данного метода словами ученого: «Специфика эстетического сознания XX — начала XXI в... с наибольшей рельефностью проявилась в сфере художественного мышления, т.е. в искусстве, и прежде всего в его магистральном инновационном, или радикальном, потоке, который с определенной долей условности классифицируется по трем основным хронотипологическим (развивающейся во времени типологии) этапам: **авангард**, **модернизм** и **постмодернизм**... Несмотря на условность используемых здесь терминов, их неоднозначность и иногда произвольное применение в гуманитарных науках, а также сложную перемешанность в культуре феноменальных полей, обозначаемых ими, они тем не менее достаточно конкретно выражают как сущностную типологию, так и относительную хронологию разворачивания глобальной перестройки эстетического сознания в XX в., т.е. **хронотипологию** искусства прошедшего столетия в целом». – Бычков В. В. Эстетика: учебник / В. В. Бычков. М.: КНОРУС, 2012. С.328.

⁴ Термин С.Аверинцева «невывоженность» и термин А.Соколова «договаривание» составляют некую дихотомическую пару. «Договаривание» становится своего рода ответом на «невывоженность». См.: Аверинцев

Степень достоверности и апробация результатов. Достоверность приведенных в диссертационной работе сведений подтверждается опорой на информацию, которая содержится в архивных источниках, а именно – на оригиналы документов главных фигур диссертации. Подобного рода материалы включены, также, в монографии и отдельные публикации, посвященные представителям русского музыкального авангарда начала XX века.

Трактуя различные факты и явления, автор диссертации взаимодействует и с предшествующими выводами ученых – авторитетных представителей музыковедческой мысли, подтверждая, таким образом, небезосновательность полученных результатов. Научные итоги исследования соотносятся автором также и с фактами, полученными в результате взаимодействия с композиторами сегодняшнего культурного пространства.

Фрагменты диссертации неоднократно обсуждались на кафедре теории музыки. По вопросам, связанным с темой диссертации, были прочитаны лекции для студентов по специальности «Музыковедение»: «Скрябин и «скрябинисты»» в курсе предмета «Современная гармония» (21.04.2014); «Объединение «СоМа» и Д.Курляндский» в курсе «Теории современной композиции» (7.05.2014).

С докладами по отдельным разделам исследования состоялись выступления на конференциях: международные - «Символизм в авангарде: Formen in der Luft Артура Лурье» / «Проблемы современной музыки», г.Пермь, 2012; «Иван Вышнеградский: традиции, новации и пророчество» / «Проблемы современной музыки», г.Пермь, 2013; «Международный фестиваль современной музыки «Sound 59» в контексте художественных исканий XXI века» / «Московская осень», г.Москва, 2015; московские – «Русский музыкальный авангард и «новое эстетическое сознание» / Дом композитора, 2013.

Структура диссертации выглядит следующим образом. В основе исследования – четыре главы. *Первая глава* носит вводный характер, определяя контекст времени, уточняя характеристики русского авангарда первой трети XX

столетия, а также очерчивая значимые новации эстетической науки последних лет.

Вторая и Третья главы представляют собой аналитические исследования высотных и невысотных – соответственно – параметров музыкальной композиции. Высотность стала объектом пристального внимания для композиторов начала XX века, а потому и предметом наибольших изменений и новационных разработок. В связи с этим, Вторая глава посвящена не только общим тенденциям русского музыкального авангарда прошлого столетия в области высотных параметров, но и содержит разделы, разъясняющие суть авторских звуковысотных концепций – Н. Рославца, Н. Обухова и И. Вышнеградского.

Невысотные параметры не получили в начале XX века столь же мощного импульса к созданию индивидуальных систем, поэтому Третья глава членится исходя из названий самих невысотных параметров и рассматривает новации в этой области в творчестве различных композиторов русского авангарда. Предварительно в главе обсуждается правомерность терминологии, избранной для подразделения.

Нужно отметить, что все специфически музыкальные открытия русского музыкального авангарда связываются автором исследования с изменениями эстетического характера, а также сопоставляются с теориями эстетической науки начала XXI века. Предварительные выводы подобного характера даны в конце каждого раздела обеих глав.

Четвертая глава исследования носит характер обобщения и отвечает вводным установкам Первой главы. В ней осмысляются главные связующие параллели музыкальных открытий начала XX века с категориями классической и паракатегориями неклассической эстетики, а также приводятся факты, подтверждающие актуальность русского музыкального авангарда в наши дни.

Диссертация обрамляется *Введением* и *Заключением*. Во Введении задаются главные установки исследования, в Заключении подводятся итоги проделанной работы и намечаются пути дальнейших разработок.

Список литературы включает в себя литературные источники, на которых базируются основные идеи работы. Это и многочисленные труды отечественных искусствоведов разных лет (в области живописи, литературы, музыки, эстетики), и важнейшие для избранной темы работы отечественных и западных философов XX века, и авторские тексты поэтов, композиторов, входящих в пространство исследования. Здесь же отражены источники зарубежного музыкознания на иностранных языках.

Раздел *Приложения* являет собой трехчастную структуру: содержит нотные иллюстрации; включает переводные работы автора диссертации, выполненные лично и в соавторстве, среди которых – слова самих композиторов-авангардистов и тексты зарубежных музыковедов о них; представляет две беседы, отражающие уникальные взгляды на русский музыкальный авангард начала XX века И. Соколова и В. Екимовского – творцов дня сегодняшнего. Такова структура диссертации.

ГЛАВА 1.

РУССКОЕ ИСКУССТВО НАЧАЛА XX ВЕКА И МУЗЫКАЛЬНЫЙ АВАНГАРД – В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИИ МУЗЫКИ, СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ И ЭСТЕТИКИ

1.1. Русское искусство начала XX века

«Те направления, которые в «образцовых» западноевропейских школах следовали друг за другом, в России наслаивались одно на другое, сосуществовали, соседствовали, иногда сближаясь, иногда взаимоотталкиваясь. Вся история смены различных направлений в предреволюционное десятилетие даёт редкий пример уплотнённости этапов развития»⁵, так описывает академик Д. Сарабьянов ситуацию в русском искусстве начала XX века. И действительно, достаточно лишь просто перечислить различные течения в живописи и литературе, архитектуре и музыке, чтобы почувствовать эту «уплотненность этапов развития», обозначить многоликость эпохи.

Для современных исследователей русского искусства начала XX века научный интерес представляли и представляют не только отдельные художественные течения, но и явления, возникающие как результат взаимодействия некоторых из них, или получившиеся вследствие их синтеза.

«Символизм в авангарде» это понятие, предложенное и научно обоснованное Д. В. Сарабьяновым в начале XXI века, глубоко и ёмко характеризует ситуацию в искусстве начала XX века.

Явление подробно исследовано ученым в области живописного искусства. Однако академик сумел перекинуть недвусмысленные арки в искусство

⁵ Сарабьянов Д. Новейшие течения в русской живописи предреволюционного десятилетия (Россия и Запад) // Искусствознание, 1980 №1. С.119.

музыкальное. Намеренно проецируя такого рода события на музыкальное пространство начала XX века, можно предположить, что подобные способы взаимодействия символизма и авангарда в разных вариантах существовали в творчестве многих создателей произведений искусства того периода.

Здесь уместно упомянуть об «идее разрыва» и «идее продолжения традиций». Согласно теории Д. Сарабьянова, эти термины призваны обозначить ведущие позиции в развитии русского искусства начала XX века именно в связке «символизм в авангарде». И первый художник, чье имя названо академиком в связи с «продолжением традиций», а значит, с возможностью сочетать оба направления, Николай Кульбин⁶.

Это был разносторонне одаренный человек, который, не будучи профессиональным музыкантом, впервые (1909 год) высказал очень важные идеи для развития музыкальных магистралей будущих поколений. В своем манифесте «Свободная музыка» Кульбин говорит не просто о микрохроматике или микроинтервалике, он призывает с их помощью пересоздать искусство! На страницах этого же труда⁷ Кульбин рассуждает о синтетичности искусства. Мысль не новая, но принципиально важная для русского искусства, и особенно русского искусства начала XX века.

В связи с означенной идеей напомним слова А. Блока: «Россия – молодая страна, и культура ее – синтетическая культура. Русскому художнику нельзя и не надо быть «специалистом». Писатель должен помнить о живописце, архитекторе, музыканте; [...] Так же, как неразлучимы в России живопись, музыка, проза, поэзия, неотлучимы от них и друг от друга – философия, религия, общественность, даже – политика. Вместе они и образуют единый мощный поток, который несет на себе драгоценную ношу национальной культуры»⁸.

«Мощный поток» – это деятельность и творчество практически всех носителей культуры того периода. Обладая такого рода синтетичностью,

⁶ Подробные сведения о Н.Кульбине содержатся в статье Л.Казанской «Храбрый боец за идеалы молодого русского искусства» // Музыкальная академия. 1998. №1. С. 144-158.

⁷ Помимо «Свободной музыки» Кульбиным были написаны и иные работы, манифестирующие авангардные позиции, такие как «Новые течения в искусстве», «Свободное искусство как основа жизни» и другие.

⁸ Блок А. Собр.соч.в 8-ми томах. Т.6. М. – Л., 1962. С. 175-176.

художники начала XX столетия всё же стремились к профессионализму и специализации.

Тот же Николай Кульбин, сочетавший в себе талант художника, мыслителя, литератора, будучи общественно-значимой фигурой, категорически отвергал дилетантизм. Но это не противоречило его рассуждениям о синтезе искусств – ведь это естественное, по его мнению, существование искусства. Более того, Кульбин сумел предвосхитить множество явлений XX века в области музыкального искусства, добавив к синтезу искусств и науку!

Идея слияния науки и искусства приобрела актуальность именно в век научно-технической революции. Развитие электромузыкальных инструментов, композиция на основе математических принципов и т.п. – всё то, о чем пророчил в «Свободной музыке» Н. Кульбин.

Сегодня, в начале XXI века, ситуация с многообразием стилевых и надстилевых исканий творцов русской музыки весьма схожа с тем, что происходило столетие назад. Синтетичность художественного сознания не утратила своей значимости, оставшись важной особенностью русской культуры.

В современном культурном пространстве выразителем новых идей, подобно Кульбину столетие назад, на наш взгляд, был Дмитрий Александрович Пригов. Скульптор по образованию, художник, писатель и поэт, организатор и участник арт-перформансов, он явился одним из теоретиков, основоположников московского концептуализма. Вся деятельность и идеи Пригова, высказанные в рамках «немузыкальных» арт-практик, так же сильны и в отношении музыкального искусства.

Пример тому – творчество Ивана Соколова, Ираиды Юсуповой, Владимира Мартынова (с которыми, надо заметить, Д. Пригов тесно сотрудничал). Более того, совместно с этими (и другими) композиторами Пригов, как известно, и сам принимал участие в музыкальных арт-проектах.

Будучи востребованными при жизни автора (Д. А. ушел в 2007 году), его идеи живут в процессе развития современного искусства. Но вернемся к веку двадцатому...

Если Кульбин создал первый документ авангарда, то одним из первых и ярчайших практиков претворения авангардных идей в музыке стал А. Скрябин. Его творческие установки также отражали синтетичность: с одной стороны, мироощущение Скрябина до конца дней оставалось в русле символизма, с другой – средствами выражения своих музыкальных замыслов композитор определил русский авангард начала XX века.

Лучи скрябинского «солнца» пронзили многих его современников, кого-то только тронув своим теплом «высшей утончённости», кому-то слепя глаза, обжигая неистовством «высшей грандиозности». Под эти лучи попадали и молодые таланты, несущие верность традициям.

Так, не без влияния Скрябина, формировался гений *А.Станчинского*⁹, который искренне восхищался творчеством первого: «Сильное впечатление произвела 5^я соната Скрябина... Всё время чаруют образы Скрябина. Его вдохновение освещает меня, всё время думаю о нём» (из «Записной книжки на каждый день», 1909, запись от 24 февраля)¹⁰.

В этот же период времени формируется группа музыкантов, которая, сохранив верность русским традициям, встала в первые ряды русского авангарда. Впоследствии, на Западе их называли «скрябинистами». Среди них И.Вышнеградский, А.Лурье, Н.Обухов, Н.Рославец, Е.Гольшев, А.Мосолов и другие, композиторы, которые своим творчеством предвосхитили многие авангардные явления музыки XX века как в России, так и за рубежом.

Впитав дух русского символизма, они нашли авангардное решение для воплощения своих художественных концепций, что отразилось в их индивидуальных авторских стилях.

Каждый из них, обновляя средства музыкального языка, стремился к описанию, осознанию и претворению своих музыкальных новаций, хотел

⁹ Станчинскому посвящены диссертация и вышедшая позже монография В.Логиновой «Стремления и достижения А.Станчинского (в поисках собственного стиля)».

¹⁰ Логинова В. Стремления и достижения А.Станчинского. Оренбург, 2002. С.73.

совершить нечто, отличное от предшественников и современников. Это проявилось в жанровой ориентации, тематике и композиционных принципах.

Но, несмотря на известную обособленность каждой из созданных «программ», композиторов многое объединяло. Так, предметом музыкального исследования становятся не только временные характеристики музыкального искусства, но и пространственный элемент. Именно на процесс завоевания музыкального пространства обратили пристальное внимание композиторы-скрябинисты.

В этом контексте, основные трансформации претерпела звуковысотность. Наряду с метаморфозами звуковысотного параметра новые «интерпретации» приобретали и другие – невысотные, среди которых значительнее всех обогатилась ритмика.

Такие параметры, как динамика, фактура, тембр, артикуляция также не могли остаться традиционными.¹¹ Представляя собою удивительное сплетение вложенных в них смыслов, музыкальные явления в творчестве этих композиторов обретают уникальную «многозначность».

Д. Сарабьянов писал: «...Эта возможность многозначности изначально заложена в каждом элементе художественной формы. Но символизм выявил ее, сделав непрямым качеством всякого искусства. [...] Многозначность каждого элемента формы делает его (этот элемент) самоценным, самозначимым, предметом специальной разработки. Это как бы побочный, хотя и принципиально важный отпрыск символизма, который вошел как самостоятельная идея в искусство авангарда»¹².

Как известно, сами способы взаимодействия русского символизма и русского авангарда «многозначны». Характер отношений обоих направлений весьма неоднозначен и изменчив: символизм и авангард то накладываются, то отталкиваются, то просто сосуществуют...

¹¹ Эта проблема требует специального исследования на достаточном материале.

¹² Сарабьянов Д. Символизм в авангарде: некоторые аспекты проблемы. Тезисы // Искусствознание. 2001. № 1. С. 312.

При этом важно одно: их совместное присутствие в творчестве художников начала XX века уже не вызывает сомнения! А значит, проблема «символизма-авангарда», спроецированная на музыкальные явления, может найти своё определённое отражение.

Тем не менее, сам авангард начала XX века на русской почве тоже приобрел неоднозначность интерпретаций, благодаря чему в этот период происходят уникальные события, по-авангардному вошедшие в русскую культуру.

Даже те традиции, которые были трепетно перенесены в новый век и сохранены мэтрами русской музыкальной классики – Танеевым, Глазуновым, Римским-Корсаковым, Рахманиновым, Метнером и другими – приобрели в свете тенденций начала века новые смыслы.

Это новое, смелое – нео – могло стать префиксом к большинству «слов», сказанных в этот период музыкантами, композиторами различных течений. Но не везде явление авангарда определило музыкальную сущность творений. Одна из причин отсутствия «чистого» направления кроется в личностном статусе художника начала века.

Таким образом, панорама музыкальных событий обзревается с большим трудом, вследствие своей объёмности и широты. Проследим только некоторые пути развития в эпоху рубежа XIX – XX веков.

Ведущими тенденциями в музыке этого периода становятся усиленные поиски и выработка собственного, индивидуального стиля в музыке. Параллельно с этим происходило знакомство с западными идеями, что влекло художников-музыкантов либо к разрыву и формированию чисто личностного мира музыки с национальным или вненациональным акцентом, либо к синтезу существующих направлений и созданию «наднационального» стиля. К числу таковых можно отнести столь многозначительные и многообразные фигуры, как А.Скрябин, С.Рахманинов.

Так, Рахманинову удалось создать не только особый пласт светской музыки, но и, аккумулировав русскую культуру вплоть до древнейших её слоёв, по-своему осуществить вариант возрождения духовного музыкального наследия.¹³

В целом, новые подходы коснулись и духовной музыки – в эпоху рубежа веков они обозначились в творчестве целой плеяды выдающихся музыкантов – не только композиторов, но и талантливых исполнителей того времени.¹⁴

А.Гречанинов, А.Кастальский, П.Чесноков, А.Архангельский, В.Ребиков, Н.Черепнин, С.Рахманинов, С.Танеев, и многие другие – все они создали высочайшие образцы церковной хоровой музыки, найдя новые средства для воплощения древних напевов и создания собственных авторских композиций: «Изучив образцы древнего распева (знаменного) и более поздних распевов (киевского, болгарского, греческого, сербского), осознав их форму и мелодико-ритмическую организацию, композиторы приступили к поиску «адекватной» гармонизации, секреты которой таятся в глубинной структуре коренных напевов. И многим удалось создать модели гармонического оформления церковных мелодий, которые в индивидуальном практическом претворении не теряли ни простоты, ни красоты, ни величия».¹⁵

Символично, что в этот же период происходит возрождение русской иконы.¹⁶ Но процессы реконструкции иконы и духовной музыки были различны. Иконопись не возымела новых творцов божественного лика, она лишь возродила, открыла и приблизила саму древность, тогда как музыка, обратившись к древности, обрела в лице композиторов начала века и новую интерпретацию, и новые решения.

Итак, примеров многосмысленных решений преобразования старого и создания нового – немало. Лишь часть из них на сегодняшний день обнаружена исследователями различных видов искусств. «Преодолевая» вековой разрыв,

¹³ Примером к сказанному служит величайший образец русской духовной музыки – «Всенощное бдение», «Литургия Иоанна Златоуста» и др.

¹⁴ Проблема широко исследована Н.Гуляницкой и представлена в её работе «Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века». Этому вопросу посвящена и статья М.Рахмановой «Русская духовная музыка в XX веке» в книге «Русская музыка и XX век».

¹⁵ Гуляницкая Н. Поэтика музыкальной композиции. М., 2002. С. 200-201.

¹⁶ Об этом – книга Е.Трубецкого «Три очерка о русской иконе». М., 2003.

углубившись в поисковое поле отечественных и западных творцов – вплоть до сегодняшнего дня, попытаемся осознать некоторые новационные явления русского музыкального авангарда начала XX века, а также проследить пути этих новаций в художественном пространстве всего столетия.

1.2. Новое в отечественной эстетике XX-XXI веков

Что порождало такого рода феномены? Реализующиеся в произведениях искусства и влекущие за собой столь многосложный конгломерат художественных течений, вышеозначенные идеи имели в основе своей, прежде всего, метаморфозы философско-эстетического характера.

Обоснование такого рода подхода не так давно сформулировали в своих научных трудах ведущие ученые в области философии, эстетики, искусствоведения, культурологии – В. В. Бычков, Н. В. Маньковская и другие.

Это связано с концептом «новое эстетическое сознание», которое В. Бычков ввел в терминологию еще в 1995 году в работе «Эстетика отцов церкви». Ученый трактует его как культурный феномен при переходе от одного типа культуры к другому: «Однако в период перехода от античной культуры к христианско-средневековой (и особенно православной) *новое эстетическое сознание* и формировалось, и выражалось, и сохранялось наиболее полно в святоотеческой письменности» (курсив наш – А. Г.)¹⁷.

И если для формирования нового эстетического сознания в рамках вышеозначенных эпох потребовалось несколько веков¹⁸, то сегодняшний период смены художественного мышления заметно уменьшился. «Становление нового эстетического сознания протекало очень бурно и активно на протяжении всего XX в., и процесс этот сегодня находится, пожалуй, в точке апогея, когда возникла потребность в анализе накопленного за столетие крайне противоречивого опыта

¹⁷ Бычков В. Эстетика отцов церкви [Электронный ресурс]//URL:http://krotov.info/libr_min/02_b/ych/kov_33.htm

¹⁸ Подробнее о временных границах Античности и Средневековья см. Аверинцев С. Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от Античности к Средневековью//Из истории культуры средних веков и Возрождения. М., 1976. С. 17-64

как эмпирии художественно-эстетической культуры, так и самой эстетической теории»¹⁹.

То есть на практике произошло не только уплотнение этапов развития в русском искусстве, но и уплотнение этапов смены эстетического сознания.

В музыковедческой литературе можно встретить множество работ полемикаческого характера, выявляющих этапы авангарда и их временные ограничения. В связи с этим, общеизвестны такие понятия, как «Авангард I» и «Авангард II», а также четко обозначенные хронологические рамки данных художественных направлений²⁰.

Но подобная «нумерация» представляется недостаточно убедительной, и вот почему. Композиторы так называемой «второй волны Авангарда», как известно, в своем творчестве отталкиваются от достижений авангардистов первой трети XX века. Ведь многие техники и идеи уже были известны ранее, некоторые из них обогащались и развивались на новом витке художественных отношений. Таким образом, сам термин «авангард», в данном случае, теряет существенный признак - радикальность, инновационность и, тем более, эпатажность.

Л. Сабанеев, рассуждая о восприятии современного ему звукового пространства начала XX века, говорит о так называемом «*типе чувствования*». Авторское понимание этого термина раскрывается в условиях избранной группы людей, а именно, в рамках национальности, но несет в своей расшифровке более обобщенный смысл.

«В музыке более, пожалуй, чем в каком-либо ином искусстве, непосредственно дается как бы оттиск духа (*типа чувствования*) данного автора, творца музыки, и, поскольку он сам отображает *тип чувствования* своего класса или группы, дается слепок с *типа чувствования* и всей этой группы... Человек другого *типа чувствования* воспринимает музыку не своего класса искаженным, объективно преломленным образом. О единстве звуко содержания научно и строго

¹⁹ Бычков В. Постнеклассическая эстетика: к вопросу о формировании современного эстетического сознания [Электронный ресурс] //URL: http://www.intelros.ru/readroom/fg/fg_1/5388-postneklassicheskaya-yestetika-k-voprosu-o-formirovanii-sovremennogo-yesteticheskogo-znaniya.html

²⁰ Мнения отечественных и зарубежных музыковедов по данной проблеме подробно представлено в работе А. Папениной «Музыкальный авангард середины XX века и проблемы художественного восприятия». СПб., 2008.

можно говорить только в пределах данного группового *типа чувствования*»²¹. (Курсив наш – А. Г.) Заметим, как исследователь акцентирует наше внимание на термине и стоящем за ним понятии.

Спроецировав данные суждения на русский музыкальный авангард первой трети XX века и поствоенное (пост-1945) проявление этого же художественного предмета, считаем правомерным высказать следующую гипотезу: *в радикально новом творчестве композиторов-авангардистов начала века начинается процесс разрушения предыдущего и наращивание нового «типа чувствования»*. По этой причине их музыкальные опусы воспринимались как нечто чуждое, как «инакость».

По мере продвижения к послевоенным изысканиям нового поколения творцов этот тип восприятия всё больше «прививается» реципиентам музыкального искусства, которые, в свою очередь, оказываются подготовленными к экспериментам второй половины XX века.

А не есть ли понятие «тип чувствования» Л. Л. Сабанеева неким прообразом, предвестником «нового эстетического сознания» В. В. Бычкова?

Или – еще радикальнее – «постмодернистской чувствительности» И. П. Ильина, которая трактуется как «специфическая форма мироощущения и соответствующий ей способ теоретической рефлексии»²²?

А может быть и «культурным возрастом» Д.А. Пригова: «Главное, что культурный возраст принципиально разошелся с возрастом физиологическим. В старые времена культурный возраст покрывал три физиологических. Отец, сын и внук жили в пределах одной эстетической концепции, которая к внуку приходила уже в виде некой абсолютной истины. К началу XX века физиологический и культурный возраст совпали. Считалось, что каждое новое поколение вносит свою эстетическую идею. В наше время культурный возраст исчислялся десятью

²¹ Сабанеев Л. История русской музыки. М., 1924. С. 3-4

²² Ильин И. П. Постмодернистская чувствительность // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. М., 2004. С.328.

годами. Сейчас – это пять-семь лет. Скоро, очевидно, культурный возраст будет соотноситься со временем изобретения нового чипа»²³?

Каким бы ни был временной промежуток, знаменующий границы некоей эстетической «эры», именно эстетическая сущность является для нас мерилom любого творческого акта. В этом аспекте нам очень близко высказывание Ю. Пантелеевой, сделанное в ходе рассуждений о творчестве Я. Ксенакиса, но настолько же применимо и к деяниям композиторов русского авангарда начала XX века: «Эстетическое начало – вот необходимый компонент художественной системы, даже той, которая исключает всякого рода проявления «чувствительности» и «эмоциональной экзальтации» (Ксенакис), стремясь достичь максимальной абстрактности»²⁴.

Выяснение этой проблемы может составить актуальную часть нашего исследования, как и последующих научных разработок.

²³ Шевелев И. Модель художника и его языки : интервью с Д.А.Приговым. [Электронный ресурс]// URL:<http://prigov.com/interview/63/>

²⁴ Пантелеева Ю. Н. Композиторская терминология: о концептосфере теоретических высказываний Янниса Ксенакиса // Слово композитора: мысли о музыке. М. : РАМ им.Гнесиных, 2011. С.161.

ГЛАВА 2.

МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ: ВЫСОТНЫЕ ПАРАМЕТРЫ

2.1. Обзор новаций русского музыкального авангарда начала XX века: звукоточный аспект

Начиная исследование музыкальных новаций русского авангарда начала XX века, обратимся к параметру звукоточности, претерпевшему наиболее радикальные изменения в процессе модернизации музыкального языка. Сложно сказать точно, что предшествовало непосредственно такому взрыву композиторских находок – реконструкций и деконструкций – в сфере гармонии, тональности, модальности, звука, тембра... Возможно, этому способствовал «накопительный» характер развития музыкального искусства в России, вылившийся в XIX веке в массу композиторских обретений.

Подобно тому, как русский музыкальный авангард начала XX века определил главные магистрали середины и конца столетия, деяния композиторов XIX века предвосхитили некоторые импульсы самого авангарда. Предпосылки можно обнаружить в творчестве композиторов «Могучей кучки», особенно у М. Мусоргского и Н. Римского-Корсакова. Римский-Корсаков смог лично наблюдать «плоды» традиций XIX века, активно действовать в одном направлении с новым искусством.

На практике музыка завершала, обобщала революционные манифесты живописи и литературы, примеряя на себя только что скроенные «модные одежды» пионеров смежных искусств. И, надо признать, они заметно помогли в воплощении новаций, как ни странно, невербальным, незримым способом – силами специфических средств музыкального языка.

Музыкальное искусство стремилось максимально близко подойти к синтезу, привлекая к своим новациям всё, с чем соприкасалось – слово, краску, число, графику, архитектуру, танец, мимику, жест.

Тогда творцы этой новой музыки зачастую примыкали к различным течениям, направлениям, группам, ассоциациям. Не углубляясь в процессы подобного характера, попытаемся проникнуть в суть их деяний, собрать мозаику новой музыкальной лексики и приблизиться к пониманию эстетического «статуса» изучаемого явления.

Итак, проследим, кто и каким образом творил в начале XX века в русле музыкальных инноваций, обращая внимание на своеобразие звуковысотных решений.

Алексей Станчинский прожил короткую жизнь, но то, что он создал в течение 10 лет (в период с 1904 – 1914гг.), поразило тогда многих. Одним из таковых был любимый педагог Станчинского – С.Танеев, чутко реагирующий на каждое творение молодого композитора.

Даже весьма «острый» критик Л.Сабанеев, поражённый талантом Станчинского, опубликовал статью с характерным названием «Неужели забудут?» и посвятил ему в своей книге «Modern Russian Composers» отдельную главу, где приравнял фигуру Станчинского к Скрябину, Стравинскому, Прокофьеву, и назвал молодого композитора гением.

Действительно, многое роднило Станчинского с А.Скрябиным особая форма «себялюбия», некая экзальтированность, осознание своей теургической миссии, а также стремление к достижению абсолютного совершенства. Выражал это композитор не только в своих музыкальных произведениях, но и в литературных сочинениях – стихах, прозе, чем обнаружил истинного художника Серебряного века.

Его талант имел свойство сочетать различные стили и извлекать из этого сгустка неповторяемые комбинации идей, что «предвосхитило многие, совершенно новые явления в музыке XX века, которые получили воплощение в

творчестве молодых И.Стравинского, С.Прокофьева, Н.Мяковского, Д.Шостаковича...»²⁵

Характерным в творчестве Станчинского стало «чувство линии» (Б. Асафьев), которое переросло в особую форму выражения – «новый» полифонический стиль. Не углубляясь в особенности конструктивных принципов композитора, укажем только, что они были доведены до предельной сложности. Заметим, что полифония распространялась не только на фактурные характеристики, но и структурировала звуковысотность, формируя своего рода и «ладовую полифонию». Впоследствии эти тенденции будут просматриваться у нас – в творчестве Д. Шостаковича, а на западе – у Б. Бартока.

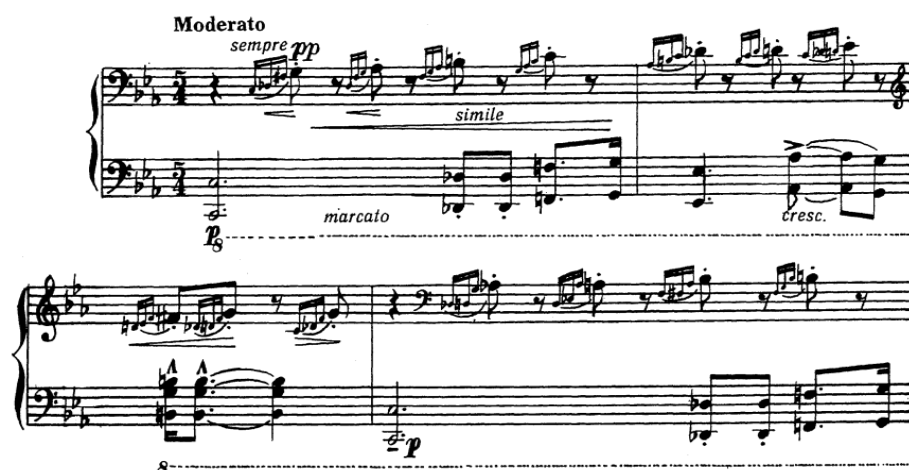
Но контрапунктические приемы отнюдь не стали единственным открытием Станчинского, хотя и подчинили себе все остальные структурные элементы музыкальной композиции. Внутри ладогармонических основ своих сочинений композитор также сумел создать идиоматический стиль. Новации определили и новые жанровые условия – так, авторскими находками стали эскизы и прелюдии-каноны.

Обратимся к музыкальным текстам Станчинского, а именно к композициям, которые максимально полно отражают зрелость его стиля. По мнению В.Логиновой, к таковым следует отнести циклы «12 эскизов» и «3 эскиза», с чем можно согласиться.

Уже первый эскиз цикла «12 эскизов» весьма необычен в звуковысотном отношении. За время двух первых тактов (первое проведение темы) происходит почти полный набор хроматического звукоряда (Рис. 1).

²⁵ Логинова В. Стремления и достижения А. Станчинского. Оренбург, 2002. С.4.

Рисунок 1.



Исключение представляют ноты «e» и «es» терцовые характеристики указанной в начале произведения тональности c-moll.

Это становится символичным, поскольку отсутствие функционально важных ступеней для определения тональности, при наличии всех остальных в диатоническом и хроматическом видах, намекает на отсутствие тональности в обычном, классическом понимании. В следующих двух тактах (второе проведение) 12-ступенная хроматическая шкала добирается недостающими звуками и разрабатывается вплоть до конца эскиза, завершаясь вновь созвучием in C, без терции (Рис. 2).

Рисунок 2.



Или, например, третий эскиз из цикла «3 эскиза». Вновь за достаточно короткий промежуток музыкального времени осуществляется набор полного 12-тонового ряда (Рис. 3).



И так же, как в первом эскизе предыдущего цикла, завершение пьесы – пустые кварто-квинтовые созвучия in C. Изучив характер работы композитора с 12-тоновой шкалой, Н. Гуляницкая отмечает, что Станчинский предвосхитил идеи П.Хиндемита, сконструировав модель хроматической тональности²⁶.

Николай Черепнин – композитор, поэтика художественных средств которого также роднит его со Скрябиным. Продолжатель традиций кучкизма (ученик Н.А.Римского-Корсакова), он органично воспринял эстетику русского авангарда. Несомненно, Черепнину был близок символизм. Свидетельство тому – сближение с Мережковским, Бальмонтом, Вяч.Ивановым и другими представителями русского символизма. «В поэзии символизма Черепнину было близко особое мироощущение творца, интерес к запредельному, приверженность идее апокалиптического христианства, стремление укрыться... за классичностью образов и красотой мира...»²⁷

Но с символизмом в творчестве Черепнина связана только «внешняя» сторона – тематика, в музыкальном же плане это, скорее, особого рода «кларизм»²⁸, нежели символизм в глубоком его понимании. Музыкальный язык

²⁶ Гуляницкая Н. Эволюция тональной системы в начале века //Русская музыка и XX век. М., 1997. С.461-498.

²⁷ Логинова В. Творческий облик Н.Н.Черепнина в контексте русского искусства начала XX века: личность и стиль. Оренбург, 2003. С.24.

²⁸ Кларизм – одно из течений в русской поэзии начала XX века, представленное небольшой группой поэтов во главе с М. Кузьминым. Значение К. в том, что, будучи отчетливым показателем разложения символизма, в недрах которого К. формировался, он является в то же время связующим звеном между символизмом и акмеизмом. [Электронный ресурс] // URL: http://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_literature/2313/%D0%9A%D0%BB%D0%B0%D1%80%D0%B8%D0%B7%D0%BC

Черепнина близок к импрессионистской манере письма, в ряде сочинений он «окутан» символистским духом и грёзами.

Более того, исследователями порой поднимается проблема музыкальных заимствований. «Черепнин далеко не самостоятелен, он только остроумно принаравливает и приспособливает для себя тот материал, который в изобилии имеется у Римского-Корсакова и французов, но делает это с большим тактом и вкусом, сохраняя каким-то чудом собственную физиономию»²⁹, считает Б. Асафьев.

В.Логинова трактует данный факт как предвосхищение Черепниным полистилистики, чем указывает на принадлежность композитора к авангарду. В настоящее время терминологически точнее выглядит определение данного явления как интертекстуальности. Сущностная характеристика интертекстуальности и не порывает с классическими традициями, и одновременно не снимает авангардного значения. Она позволяет заглянуть в будущее, поскольку к концу XX века термин приобретает значение паракатегории неонклассической эстетики.

Интересные авангардные находки можно увидеть в творчестве сына Н. Черепнина – *Александра Черепнина*, эксперименты которого касаются звуковысотной сферы. Так, известен термин «гамма Черепнина» девяти-тоновая структура, расшифровку возникновения которой сам композитор объясняет следующим образом: «Накладывая одно мажоро-минорное трезвучие на другое, я обнаружил, что из них можно образовать такой гексахорд: *до—ми-бемоль ми-бекар—соль—ля-бемоль—си{—до}*).

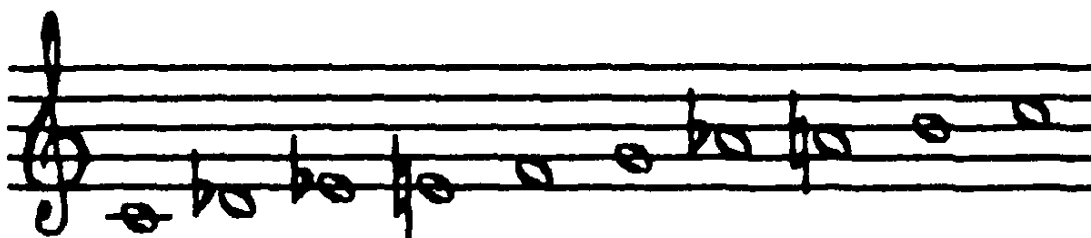
В противодвижении этот гексахорд превращается в следующий ряд звуков (сверху вниз): *до—ля—ля-бемоль—фа—ми—ре-бемоль(—до)*. Если же совместить первый гексахорд со вторым, получится синтетический девятиступенный звукоряд (снизу вверх): *до—ре-бемоль—ми-бемоль—ми-бекар*

²⁹ Асафьев Б. Русская музыка. Л., 1979. С.87.

фа соль—ля-бемоль—ля-бекар—си—до. (Основополагающим аккордом этого звукоряда является мажоро-минорное трезвучие.)

Поскольку полученный девятиступенный звукоряд в конечном счете составлен из сцепленных друг с другом однотипных тетрахордов, он может иметь лишь четыре различные (по реальному звучанию) высотные позиции и — в каждой из них — предстает в виде трех разных ладов; мы имеем, таким образом, двенадцать девятиступенных «тональностей» (девятиступенных ладов)³⁰. Наглядно это представлено так (с повторением основного тона) (Рис. 4):

Рисунок 4.



В некотором роде лад Черепнина становится предвестником некоторых ладов Мессиана.

Владимир Ребиков так же, как и многие «дети» Серебряного века, работал в русле символично-импрессионистских тенденций. Его творчество дышит поэтикой французского символизма, а в музыкальном аспекте содержит множество «дебюссизмов» — изысканность гармонических красок, сонорики, созвучий и ладового фонизма.

Не чужды были Ребикову и эксперименты по обновлению музыкально-выразительных средств. В основном, они, связанные с раскрепощением функциональных гармонических связей, преследовали цель свободного использования различных созвучий, их напластований в соответствии с замыслом того или иного произведения. Есть предположения, что именно Ребиков впервые в русской музыке использовал технику кластеров. В результате подобных

³⁰ Цит. по: Корабельникова, Л. Александр Черепнин: долгое странствие. М.: Языки русской культуры, 1999. С. 250-251.

экспериментов композитора, тоника порой становится условной – её роль выполняет избранное созвучие или аккорд.

Такие опыты очень схожи с новациями Дебюсси и Скрябина, однако же, Ребиков осуществлял свои идеи параллельно, познакомившись с творчеством этих двух композиторов несколько позже своих начинаний.

Рассмотрим подробнее цикл Ребикова «Игра звуков». Само название пьесы отражает высокую степень эстетического начала в творчестве композитора. «Игра» как эстетическая категория являет собой, по-мнению многих философов и мыслителей, саму суть творческой деятельности. Многозначность термина «игра» позволяет также многовариантность реализации.

Все три пьесы цикла решены без ключевых знаков, что заранее освобождает от тональных ассоциаций. Первая пьеса практически «белая» не содержит случайных знаков. Исключение составляет небольшой фрагмент из 7 тактов в конце пьесы, в течение которых набирается почти полный (без *cis/des*) хроматический ряд.

Но это не намеренное использование хроматики как альтернативы тональной организации, а скорее результат транспозиции ладогармонических структур пьесы в кульминационной зоне (Рис. 5)

Рисунок 5.



Сами структурные единицы – это в основном септаккорды и кварто-секундовые сочетания, которые, перемещаясь параллельно, предоставляют слушателю насладиться à la французским фонизмом.

Такой принцип сохраняется и в двух последующих пьесах цикла. Обратим лишь внимание на некоторые интересные музыкальные события. Во второй пьесе происходит столкновение двух образных сфер: первая – хроматическая и тяготеющая к минору (Рис. 6), вторая – «белая» мажорная (Рис. 7). Некая музыкальная игра «зло-добро», и тоже выраженная через игру звуков.

Рисунок 6.



Рисунок 7.



Тональный центр обеих сфер – С. Если вторая образная сфера вновь решена импрессионистически (хотя здесь она более центрирована), то первая близка опытам работы с хроматической тональностью. При явном тональном центре, Ребиков за первые восемь тактов использует все 12 полутонов (Рис. 6).

Третья пьеса цикла в результате, вновь, игры со звуками, приводит от хроматически неустойчивого начала (опять с полным набором 12 тонов в течение первых 10 тактов) к классической тональности. Причем тональности достаточно неожиданной при полном отсутствии знаков – Des-dur. (Вспомним, что именно звук des являлся недостающим в хроматическом фрагменте первой пьесы.) Таким образом, происходит своего рода замыкание цикла.

Новации Ребикова коснулись и синкретических тенденций музыкального искусства. В связи с этим, появились такие жанры, как «мелопластика» или «меломимика», а также «музыкально-психологическая драма».

В целом, творчество Ребикова скорее можно охарактеризовать как «авангард в символизме», нежели «символизм в авангарде», подчеркивая преобладающее значение второго термина в этой связке (термины Д.Сарабьянова).

Интересны музыкальные опыты авангардного характера известного художника *Михаила Матюшина*. Произведя «прорыв» авангардного толка в живописи, Матюшин выступает против академической музыки в том традиционном понимании, какое бытовало в начале XX века. Это ярко проявилось в манифестноориентированном музыкальном материале к совместному с А.Кручёных и В.Малевичем проекту «Победа над солнцем».

Нарочитая диссонантная основа, не подкреплённая музыкально-логическими взаимосвязями, декларативная примитивность этого композиторского решения – вот что можно наблюдать по дошедшим до нас фрагментам текста. Исследователь оперы Н. Енукидзе, обнаружив вышеперечисленные характеристики, объясняет это так: «Первостепенной для автора является не сама музыкальная ткань и музыкальная организация, но идея, лежащая в ее основе: принадлежность к «новой музыке» и разрыв со «старой», «кисло-сладеньким трафаретом», как определяли классическую музыку будетляне»³¹.

Такая трактовка замысла Матюшина отдаленно роднит его с формой существования московского концептуализма рубежа XX-XXI веков, склонного порой «приносить в жертву» идеям реальное воплощение.

Новаторство техники музыкальной композиции оценено и В. Мартыновым, который, будучи создателем современной сценической музыки, не мог не мыслить себя наследником отечественных традиций: «Клавир Матюшина

³¹ Енукидзе Н. «Победа над солнцем»: несколько взглядов на первую футуристическую оперу // Сто лет русского авангарда: сборник статей. М., 2013. С. 49.

свидетельствует о незаурядных композиторских способностях своего создателя, свободно пользующегося остро диссонансными аккордами, политональной и атональной гармонией, оstinатными фигурами и прочими новаторскими средствами, характерными для творчества наиболее передовых и продвинутых композиторов того времени. В этой связи интересно было бы привести параллельный анализ «Победы над солнцем» и «Весны священной», премьера которой состоялась в том же 1913-ом году в Париже». (Здесь и далее цит. по: "Михаил Матюшин. Творческий путь художника". Изд. "Музей органической культуры", Коломна, 2011)»³².

Помимо первой футуристической оперы, Матюшин был причастен и к ультрахроматическим поискам другого рода. «Слушая голоса сестер Гуро (Елены и Екатерины), я мысленно записывал их нотными знаками и заметил, что эти интонации требуют двойного хроматизма, вспоминает сам Матюшин. В 1910 году я начал записывать четвертями тона различные повышения звука в природе, а также людские голоса»³³.

Предпочитая в реализации четвертитоновых звучаний струнные инструменты (и в силу личного владения игрой на скрипке), композитор создает «Руководство к изучению четвертей тона на скрипке» (1915 год). Помимо конкретных указаний и упражнений, для более эффективного изучения своей теории Матюшин предлагает и особую нотопись в виде дополнительных крюков к привычным нотам. Не видится ли в крюковой нотации композитора реминисценция способа письма русского крюкового пения? Может быть, в этом есть связь с традициями, порвать с которыми Матюшин так стремился своими реформами?

Постепенно лидерские позиции как композитора «новой» музыки Матюшин оставляет, всецело отдавшись живописным новациям.

³² Цит по: <http://cm-21.livejournal.com/>

³³ Цит.по: Нестьев И. Из истории русского музыкального авангарда: Михаил Матюшин// Советская музыка. 1991. № 3. С. 68.

Изменения в звуковысотных структурах происходят и в творчестве *Александра Мосолова*. Период его авангардных исканий ограничивается концом 20-х – началом 30-х годов прошлого столетия. Наиболее популярными стали его фрагмент из незавершенного балета «Сталь» - «Завод. Музыка машин», как и уникальный для того времени цикл «Четыре газетных объявления».

Последнее сочинение – артефакт действительно эксклюзивного характера. Сам выбор литературного текста (реально опубликованные в газете «Известия» ВЦИК объявления) – не просто авангардный, а предвосхищающий эпоху Пост-, когда перенос обыденных и повседневных деталей в художественный контекст станет эстетически значимым явлением (во Франции в эти же годы оформилось направление «ready-made», созданное М.Дюшаном).

Музыкально-образный строй цикла в какой-то мере близок радикально-новаторским сочинениям М. Мусоргского («Детская», «Раек»). Однако музыкальный язык Мосолова, еще более острый и смелый, предрекает творения подобного рода в будущем – «Антиформалистический раёк» Д. Шостаковича, «Бюрократиаду» Р. Щедрина.

Что представляет собой звуковысотное воплощение? В целом, цикл атонален. Атонален он и в смысле отсутствия логики в выборе текстов, они лишь нарочито комичны и даже несколько абсурдны³⁴. Вокальная линия в этом смысле весьма выразительно подчеркивает подразумеваемую при чтении объявлений вслух интонационность. Инструментальная партия наполнена «спецэффектами» (глиссандо, форшлагги, ферматы, смены темпа, арпеджато, сфорцандо, неквадратная акцентировка и др.), делая еще более выпуклым ироничный текст и подтекст.

В ладогармоническом отношении, Мосолов свободно пользуется всеми двенадцатью тонами, то распределяя их в фигурациях, то (что чаще) объединяя в

³⁴ Приведем тексты всех четырех объявлений: 1. Скажите всем, что высшего качества пива покупайте и ставьте только Пэ.Эн.Артемьева. 2. Собака сбежала! Сука, английский сеттер, белая, с кофейными пятнами!.. От покупки и продажи предостерегаю... Доставившего вознагражу!.. 3. Гражданин «Зайка» Стефан Наумович, происходящий из граждан хутора Бабич Дон-округа переменяет фамилию «Зайка» на «Носенко»!.. Лиц, имеющих препятствие к перемене фамилии, просят сообщить в Краснодар! 4. Лично хожу...Крыс, мышей морить!.. Есть отзывы!.. Двадцать пять лет практики...

вертикальные структуры. Как правило, вертикали основаны на уменьшенных или увеличенных (или дважды увеличенных) созвучиях. Организация звучащего материала происходит не только за счет слов, но и благодаря внутренней музыкальной динамике и метроритмическим особенностям. Здесь вновь особую роль играет принцип оstinatности, характерный для Мосолова, да и органичный для подобного жанра.

Не анализируя цикл в подробностях, отметим, что он нуждается в тщательном музыковедческом исследовании, поскольку содержит массу интересных и нетрадиционных для начала XX века «событий» в области обновления музыкального языка.

Говоря о новациях в сфере музыкального языка нельзя не упомянуть значимую фигуру русского музыкального авангарда – *Артура Лурье*.

Раннее творчество Лурье-композитора прошло под знаком Скрябина и Дебюсси, под знаком поэтической образности и высшей музыкальной утонченности. Даже названия его произведений – «Маски», «Два эстампа», «Сумерки фавна», «Ароматы, краски, звуки», «Полёт», «Ирония», «Опьянение» и много других – явно свидетельствуют о непосредственном их влиянии. Пока это, скорее, импрессионизм с пряными нотками французского поэтического символизма, «ароматы, краски и звуки» которого «веют», в первую очередь, от изысканно-хрупких романсов Лурье на стихи Верлена, Малларме.

В то же время, во многих его фортепианных сочинениях слышатся скрябинские полётные фантазии, что выражается не только в образности произведений, но и в характерной фактуре, причудливой ритмике, насыщенной гармонии. Более того, «скрябинские» пьесы Лурье изобилуют ремарками на французском языке, отражая, как и у Скрябина, план содержания.

Вскоре, однако, Лурье оставляет импрессионистические мотивы, «преодолевает» импрессионизм, и со страстным увлечением отдаётся идее радикального обновления музыкального языка. В своей работе «К музыке высшего хроматизма» он пишет «о применении микроинтервальных (четвертитоновых) структур, о свободной «линейной» полифонии, не

подчинённой привычным функциональным связям, и даже о создании новой конструкции рояля с двойной (трёхцветной) клавиатурой. Тогда же Лурье мечтал о включении в музыкальную ткань различных бытовых шумов ... пытался обосновать новую ультрахроматическую систему ... предложил свою оригинальную нотацию четвертитоновых повышений и понижений звука».³⁵

Такие идеи пришли к Лурье, несомненно, не без влияния «Свободной музыки» Кульбина. Но, будучи причастным к руководящей должности, он официально оформил «добро» на полное раскрепощение творчества, доказательством чего стала «Декларация МУЗО». (Подобные планы дальнейшего развития музыкальной композиции очень схожи с взглядами современника А.Лурье И.Вышнеградского.) Странно, но в собственном музыкальном творчестве такие идеи почти не нашли своего претворения.

«В 1915 году, заявив громогласно о «музыке высшего хроматизма» и впервые в России опубликовав сочинение в микротонах, он словно сложил в них всю свою энергию, а затем к делу футуристической молодости более не возвращался»³⁶. Можно предположить, что характер этого новаторского всплеска Лурье напоминает основные позиции концептуализма, когда сами идеи становятся важнее реализации.

В историю русского музыкального авангарда Лурье вошел с эпатажным сочинением «Формы в воздухе»³⁷ («Formen in der Luft»), перечеркнувшим в некотором смысле его остальные композиторские опыты. Само название и посвящение произведения П.Пикассо относят данный цикл к разряду музыкально-живописных структур. А.Лурье, как известно, сочетал в себе таланты музыканта и художника, и возможно здесь он стремился музыкальными средствами выразить основные смыслы живописного конструктивизма.

Рассматривая систему, как палитру выразительных средств, обратимся прежде всего к использованной здесь звуковысотной системе. Становится

³⁵ Нестьев И. Из истории русского музыкального авангарда: Артур Лурье – комиссар по делам музыки // Советская музыка, 1991, №1. С. 77.

³⁶ Воробьев, И. Запутавшиеся в паутине рифм // Международный фестиваль искусств «От авангарда до наших дней. Продолжение 4». «Возвращение». Спб..2015. С.17.

³⁷ См. Приложение А. С. 187.

совершенно очевидным, что композитор работает с 12-тоновой шкалой, где звуки равноправны между собой. Но они не составляют ещё техник додекафонии или серийности, а являясь по сути «свободной атональностью», входят в формообразующий процесс.

Лурье не даёт весь хроматический звукоряд сразу, как это происходит в условиях ортодоксальной серии, а постепенно заполняет форму «единицами» 12-тоновости. При этом, он не всегда стремится использовать весь 12-тоновый звукоряд, и не избегает повторений тонов 12-звучной шкалы. Как только форма наполняется и завершается, она уступает пространство новой форме, «плавающей», парящей в воздухе.

Это наполнение формы звуками происходит и по горизонтали, и по вертикали. Лурье воистину создаёт музыкальную картину. Блики, пятна, мазки – такая живописная лексика вполне подходит для характеристики звуковых сочетаний. Сами звукоформы разнообразны: композитор экспериментирует с нетерцовыми построениями, не отвергая и терцовые (хотя, это, скорее, случайность, нежели система среди интервальных «вариаций»). Он то выстраивает линейную конструкцию, напоминающую мелодическую структуру, то «кладёт» на музыкальный «холст» пятна созвучий, то пуантилистически разбрасывает фрагменты хроматического звукоряда.

Особенный интерес представляет фактурно-пространственный элемент цикла, к которому мы обратимся во второй главе нашего исследования.

Продолжая линию четвертитоновых исканий (ранее уже упоминавшихся в творчестве Кульбина, Матюшина, Лурье), упомянем еще несколько имен, в начале XX века имевших достаточную известность и успех. Одно из них – *Арсений Авраамов*.

Категорично настроенный по отношению к равномерной темперации, он говорил следующее: «Освободившись от шаблона темперации, слух человеческий сделает такие успехи в тонкости мелодических восприятий, о которых мы сейчас едва можем мечтать. Поручкою за неутопичность наших мечтаний – народная песня, в интервалах которой наш «культурный» слух до сих пор не может точно

разобраться. Ужели же наше ухо грубее устроено? Не в систематическом ли искажении слуха баховским наследием причина этого? Так или иначе, покажет недалекое будущее... ибо мы живем «накануне»³⁸.

Благодаря своей новой методологии похода к звуковысотности, Авраамов максимально точно записывал собранные им лично народные песни, внедрял свою теорию в преподавательской деятельности (Ростовская консерватория). Отвергая, как и Матюшин, клавишное исполнительство³⁹, композитор приходит к идее создания уникального инструмента – смычкового полихорда.

Кроме того, Авраамов – один из создателей техники «орнаментального» звука (прием, впоследствии получивший широкое распространение в киноиндустрии), активный участник исследовательских работ в лаборатории Льва Термена. Все эти опыты во многом предвосхитили развитие отечественной электроакустической музыки.

Главным авангардным творением Авраамова стала так называемая «Симфония гудков», где основным строительным материалом явились «живые» звучания городов – гудков заводов и фабрик, сигнальные системы транспортной и военной техники, звон колоколов и прочего. Приуроченная к шестой годовщине Октябрьской революции и призванная объединить восторженные чувства горожан, симфония несла на себе некий смысл мистерии – только мистерии урбанистической! А возможно, это и предвосхищение концепции энвайронмента?

Несмотря на «вселенский» замысел, Авраамов сумел воплотить в своем сочинении и самое личное, зашифровав в московской версии симфонии имена двух своих любимых женщин – Ольги и Ребекки (Рис. 8):

³⁸ Цит. по: Корниенко М. Арсений Авраамов – открыватель новых звуковых миров [Эл.ресурс]// URL: http://www.rostcons.ru/assets/almanac/2010_2/1/kornienko.pdf

³⁹ Авраамовым было создано ходатайство с просьбой о сожжении всех роялей, дошедшее до А. Луначарского.



В 1923 году важным событием в истории русского музыкального авангарда становится появление кружка четвертитоновой музыки под руководством внука Николая Андреевича Римского-Корсакова – *Георгия Михайловича Римского-Корсакова*. Данный факт, действительно, есть почти прямое доказательство естественности и преемственности идей расщепления звука. Деконструкция тональности Н.А.Римского-Корсакова в своих поздних сочинениях была «продолжена» Г.М.Римским-Корсаковым на новом, более радикальном уровне.

О деятельности этого кружка известно не очень много, но идеи и намерения имели важное значение. Во французском издании Паскаль Критон об Иване Вышнеградском 2013 года содержится переписка Г. М. Римского-Корсакова с Вышнеградским, отражающая некоторые подробности интересов общества.⁴⁰

К сожалению, формат нашего исследования не дает возможности более подробно прочертить звуковысотный «портрет» эпохи. Так, вне зоны рассмотрения остались деяния таких композиторов, как В.Дешевов, Г.Попов, Л.Половинкин, И.Шиллингер, В.Задерацкий, Ю.Тюлин и другие, внесшие неоценимый вклад в разработку новой лексики музыкального языка русского авангарда начала XX века. И не только лексики как стилистической составляющей поэтики художественного произведения, но и «формы-содержания» в целом.

⁴⁰ См. Приложение Б. С. 220.

Намеренно за скобки общей картины были вынесены фигуры трех композиторов, сумевших создать авторский вариант звуковысотности, — Н.Рославец и его идея «синтетаккорда», Н.Обухов и его «тотальная гармония» и И.Вышнеградский со своей «pantonalité». Их идиосистемы мы попытаемся специально исследовать в нижеследующих текстах.

2.2. Авторские варианты звуковысотных решений

2.2.1. Николай Рославец – идея «синтетаккорда»

В ряду русских композиторов начала XX века Николай Рославец занимает особое место. В отличие от своих коллег-авангардистов Рославец не эмигрировал за рубеж, стойко перенося абсурдные и жесткие нападки на своё творчество. Возможно, смягчая разного рода негативные действия применительно и к личным обстоятельствам, композитор был вынужден несколько откорректировать факты своей биографии.⁴¹

Увы, всё самое важное и авангардное было создано в рамках первой трети, а то и первой четверти прошлого столетия. С начала 20-х годов на Рославца обрушивается масса крамольных бумаг, «обличающих» композитора во «всех тяжких» для того времени «грехах» – антинародности, формализме, упадничестве и пр. По этой причине, скорее всего, новации композитора были искусственно пресечены в дальнейшем развертывании и развитии – и в случае с самим Рославцем, и в случае с его последователями.

Обратимся к наследию композитора и попытаемся проанализировать его не только в контексте музыкального пространства прошедшего столетия, но и в эстетическом гипертексте XX – начала XXI веков.

«В Консерватории, в классах композиции, я всегда считался крайним «левым». И за эту «левизну» не раз терпел всяческие неприятности. Освободившись, наконец, от тисков школы и приступив к самостоятельному творчеству, я на первых порах почувствовал, что для того, чтобы сказать своё слово в музыке, я должен решительно покончить со всем тем багажом, который я

⁴¹ Об этом подробно пишет Марина Лобанова, автор монографии «Николай Андреевич Рославец и культура его времени» (глава «Путь к музыке»). СПб. : Петроглиф, 2011. 384 с.

получил от школы. Те знания и те технические навыки, которые дала мне Консерватория, оказались мне не нужными в моей практической работе, ибо они, будучи в значительной мере трафаретными и шаблонными, никак не годились для моих целей выражения моего внутреннего «я», грезившего о новых, неслыханных ещё звуковых мирах»⁴² (Рославец).

Так «грезил» начинающий композитор, представлявший перед собой необъятные творческие горизонты, мечтавший о радикально новых свершениях в музыке. Действительно ли смог он «отрешиться от старого мира», чтобы создать свой, новый?

Позже, пройдя путь созидания и утверждения авангардной системы организации звуковой материи, композитор напишет следующее: «Я классик – прошедший искусство всего нашего времени, воспринимавший всё, что создано человечеством. [...] Я всё завоевал и говорю, что *никакого разрыва* в линии развития музыкального искусства у меня нет.»⁴³

Последние слова – своего рода предвестники мыслей Д.Сарабьянова об идеях разрыва и продолжения традиций. Можно утверждать, что такая смена эстетических позиций – результат творческой эволюции, а можно считать первое высказывание и вовсе эпатажным, на деле никак себя не проявившим. Вторая точка зрения кажется нам более близкой, и вот почему.

Н.Рославец обладал некоторыми качествами, присущими творческой личности рубежа веков: во-первых, сочетал в себе полифонию различных знаний. Прекрасно ориентируясь в вопросах истории, философии, эстетики, он, по мысли исследователя Н.Басковой «следил за всеми современными течениями в искусстве, хорошо знал точные науки и прежде всего математику (у него есть даже математическое открытие в области соотношений простых чисел). Наконец, он по-настоящему любил и понимал литературу и живопись».⁴⁴

⁴² Цит.по: Баскова Н. К портрету композитора Н.Рославца//Невельский сборник. Вып.5. СПб., 2000. С.67-68.

⁴³ Цит.по: Демидова А. «Путь к новой музыке» по Николаю Рославцу // Сто лет русского авангарда : сборник статей. М. : «Московская консерватория», 2013. с.91. (курсив наш – А.Г.)

⁴⁴ Баскова Н. К портрету композитора Н.Рославца//Невельский сборник. Вып.5. СПб., 2000. С.71.

Кроме того, на формирование личности молодого музыканта оказало влияние общение с футуристами, художниками «Бубнового валета», с К.Малевичем и В.Маяковским.

Обнаружив, таким образом, ту самую синтетичность мышления, Рославец и в своем творчестве не смог осуществить настоящего «разрыва» с традицией. Традиционность наблюдается не только в содержательном плане, но и в некотором дисбалансе авангардных свершений внутри самой музыкальной композиции. Наряду с высотными инновациями, форма, ритмика, динамика, в целом, сохраняют свои академические структуры, практически не подвергаясь изменениям.

Авангард всё время сплетался с чем-то, уже известным. Это отражалось либо в программном заголовке, либо в тексте (если это была вокальная музыка), либо непосредственно в, казалось бы, авангардных элементах музыкального языка. Так, Рославец сумел органично соединить конструктивный рационализм авангарда с утонченностью и изысканностью символизма. Авангард приобрел в таком сочетании с символизмом более глубокую эстетическую окраску, что смягчило противоречия двух направлений.

А именно, в творчестве Рославца проявила себя гармония интуитивного, иррационального, бессознательного – с конструктивным и рациональным. Это позволило композитору распространить своего рода «двоичность» на всё своё творчество, причём как в широком, так и в узком смысле.

Конструктивные идеи легли в основу его реформы организации звука, что вылилось в итоге в самостоятельную систему. Н.Рославец, назвав своё теоретико-практическое открытие - *«Новая система организации звуков»*, - становился, таким образом, композитором-организатором звуковой материи.

Продолжение символистских заветов воплотилось, прежде всего, в вокальной лирике Н.Рославца – на стихи В.Брюсова, А.Блока, К.Бальмонта, И.Северянина и других.⁴⁵

⁴⁵ Например, «Грустные пейзажи» (Верлен), «Сумрак тихий» (Брюсов), «Ветер летит» (Блок), и другие.

Инновационные начинания Н.Рославца часто сравнивают с творческими системами А.Скрябина и А.Шёнберга. Особенно ярко такие параллели прозвучали уже после его смерти со стороны западных исследователей, во второй половине XX века. Так, Д.Гойовы причислил Рославца и некоторых его коллег «скрябинистам» или «постскрябинистам», тем самым прочно прикрепив данное клише. С другой стороны, «русским Шёнбергом» назвал композитора австралийский музыковед Л.Сицки⁴⁶.

Подобные заявления были сделаны и современниками Рославца. Сам композитор не приветствовал таковых сравнений, считая себя «первооткрывателем» своей системы, независимо от музыкального мышления того и другого. И действительно, А.Шёнберг сформировал свою систему додекафонии лишь в начале 20-х годов, в то время как Н.Рославец, начав эксперименты ещё в годы учёбы в консерватории, сформулировал свою теорию к 1919.

Л. Сицки устанавливает еще больший временной разрыв между становлением этих двух музыкальных концептов: «Он (Рославец – прим. А.Г.) постепенно развивал собственный язык, частично унаследованный от Скрябина. Начав использование так называемых «синтетических» аккордов в стиле Скрябина, Рославец в итоге приблизился к идее, позволившей ему сочинять вариант 12-тоновой музыки и хроматически насыщенной, и включающей в себя зеркальные структуры. Примерно к 1915 году у него уже была своя система использования 12 тонов – независимо и за десять лет до Шёнберга» (Перевод наш – А.Г.)⁴⁷.

Более того, музыкальные постулаты обоих мастеров разнятся и по сути. И.Северина, рассуждая о творчестве Рославца, пишет о «...достаточно существенных различиях в технике композиции (Н.Рославца и А.Скрябина –

⁴⁶ Несмотря на то, что еще Н. Я. Мясковский указал на ошибочность такого рода сравнения, Л. Сицки помещает данное клише в название (!) очерка о композиторе.

⁴⁷ «He gradually developed a personal language which was partially derived from Scriabin. Beginning with a Scriabinesque usage of the so-called "synthetic" chords, Roslavets eventually moved toward notions that allowed him to compose a species of 12-tone music, and chromatic saturation, also involving mirror structures. By about 1915 he had his own use of the 12 tones, different from, and ten years prior to, Schoenberg» / Sitsky, L. Music of the repressed Russian avant-garde, 1900 – 1929. London, 1994. p.40.

прим. А.Г.), благодаря чему о системе Рославца можно говорить как о самостоятельном и ярком музыкальном явлении»⁴⁸.

По отношению к открытиям Скрябина Рославец также учитывал хронологический аспект: «Если бы мне трудно было доказать, что я начал свои изыскания раньше Скрябина, то уж во всяком случае доказать факт нашей одновременной со Скрябиным изыскательской работы мне ничего не стоит: даты моих <...> сочинений говорят сами за себя».⁴⁹ (В самом деле, среди опубликованных работ – произведения, датированные ещё 1913, 1914 годами – например, Соната для скрипки и фортепиано, цикл «Три композиции»).

Обратимся к музыкальному наследию Рославца и, перед тем как проанализировать новации в области звуковысотности, постараемся выяснить, насколько тематика сочинений отражает содержание его творческих поисков.

«Имя вещи громко говорит о самой вещи, кричит о вещи. Это её знак, признак, символ, знамя, ярлык. Слово о вещи есть слава вещи, манифест о вещи; имя всегда возвещает, объявляет, гласит о вещи», писал А.Ф.Лосев.⁵⁰

Обозревая творческое наследие Рославца, можно наблюдать его связь с символистскими традициями. Это, как уже говорилось ранее, выражается в основном в вокальной лирике, а также в симфонической музыке композитора. Симфонические поэмы «Человек и море» по Ш.Бодлеру и «На конец земли», - поэма, навеянная образами Ж.Лафорта⁵¹ – к сожалению, так и не были опубликованы.⁵²

Среди произведений Н.Рославца встречаются творения, обозначенные как «композиции». Такие обозначения сочинений в известной мере освобождают композитора от какой-либо предопределённости жанра, формы, программности, давая возможность свободно творить, фантазировать и выбирать выразительные

⁴⁸ Северина И. В тени Скрябина//Музыкальная академия. 2005. №2. С.50

⁴⁹ Баскова Н. К портрету композитора Н.Рославца//Невельский сборник. Вып.5. СПб., 2000. С. 70.

⁵⁰ Лосев А. Бытие. Имя. Космос. М., 1993. С.814.

⁵¹ Правильное название поэмы, а также имя автора литературного текста, мы приводим в соответствии с Открытым письмом М.Лобановой «О наследии и научной добросовестности», опубликованном в журнале «Советская музыка», 1990 №10 после выхода в свет сборника фортепианных пьес композиторов начала XX века со вступительной статьей Ю.Холопова, содержащей массу неточностей в отношении Н.Рославца.

⁵² Неопубликованными остались многие произведения Н.Рославца, почти половина всего написанного.

средства. Очень важно заметить, что подобные композиции встречаются у Рославца не как результат эволюции и утверждения своей системы в поздний период творчества, а начиная уже с 1913 года, когда молодой композитор ещё только экспериментирует со звуковысотными структурами.

Такие же обозначения встречаются чуть позже у И.Вышнеградского, В.Дешевова и других композиторов-современников. (Подобные явления можно наблюдать и сегодня, в творчестве авангардистов рубежа XX-XXI веков – например, В.Екимовского.)

Значительную часть сочинений Рославца составляют миниатюры, что явно объединяет «скрябинистов». Среди различного рода пьес встречаются и циклы, являющиеся, на наш взгляд, данью классическим традициям. В отличие от циклов А.Станчинского, А.Лурье, циклы Рославца не имеют названия, лишены программности, обычно скрепляющей объединения подобного рода. Что же является цементирующим фактором в циклах Н.Рославца, нам предстоит выяснить чуть позже.

Необычно на фоне других миниатюр выглядит такое обозначение произведения, как «медитация». Несмотря на то, что само по себе название не ново (фортепианная «Медитация» есть у М. Мусоргского), всё же, можно расценить этот факт как явление авангардного толка. Подобные жанровые ориентации мы встречаем не только у Рославца, но и у И.Вышнеградского⁵³, В.Дешевова.

Заметим, что жанр «медитации» присутствует и в русской символистской поэзии (например, у В.Брюсова). Эта новая точка соприкосновения двух направлений – символизма и авангарда – подтверждает идею об особой близости музыкального и словесно-художественного творчества.

Итак, что же являет собой музыкальный мир Рославца – в плане содержания и в плане выражения?

⁵³ Интересным фактом является то, что и у Н.Рославца, и у И.Вышнеградского сочинения с названием «Медитация» предполагают сходный инструментальный состав – солирующая виолончель и фортепиано.

Композитор категорически отказывается от классического понимания тональности (но не от самого термина), организуя музыкальное пространство посредством «синтетаккордов» – звукокомплексов, сложенных на основе 12-тоновой шкалы. Этот гармонический комплекс как бы заменяет ему организующую роль тональности (иногда, в поздних сочинениях, например, в сонатах, Рославец выписывает синтетаккорд в начале произведения). При этом он составляет единый интонационный комплекс для всех параметров звуковысотности – вертикали, горизонтالي и «диагонали».

Сам Рославец говорит о синтетаккордах следующее: «... основные звучания, вертикально и горизонтально развёрнутые в плане 12-ступенной хроматической скалы», призваны «...взять на себя в общеконструктивном плане композиции не только внешнюю, звукоокрасочную, но и внутреннюю роль *заместителей тональности*»⁵⁴.

Синтетаккорд формирует особый музыкальный язык, который композитор определяет как «крепкую устойчивую систему нового звукозерцания и звуковосприятия, вырастающую на почве нового ощущения и восприятия мира, рождённую новой эпохой»⁵⁵ (Рославец).

Сам факт восприятия звукового пространства как мироощущения даёт право предполагать, что к Рославцу приложимо определение «пребывание в символизме-авангарде» (Д. Сарабьянов).

Но чувствуется и другое: «новое ощущение и восприятие мира» как эстетического сознания, произошедшее у Рославца, как и у многих других творцов начала XX века. При этом, как мы полагаем, композитор пережил не просто общую смену, но и более радикально свою внутреннюю, во многом опережающую общую.

Ещё один аспект, намекающий на факт символистской ориентации, это способ донесения до слушателя звучания синтетаккорда. Позволив себе сравнить

⁵⁴ Цит.по: Гладышева А. Некоторые особенности гармонии Н. Рославца // Н.Рославец и его время. Вып.3. Брянск, 1990. С.28.

⁵⁵ Цит.по: Польшаева Е. Категория “новое звукозерцание” и стилистические ориентиры Н.Рославца // Н.Рославец и его время. Вып.3. Брянск, 1990. С.10.

синтетаккорд со словом-символом в стихе, мы определим этот способ донесения как приём внушения синтетаккорда слушателю.

С.Малларме формулировал: «Назвать предмет – значит на три четверти уничтожить наслаждение от поэмы, которая создаётся из постепенного угадывания; внушить образ – вот мечта»⁵⁶. В этих словах заложена суть его теории суггестии. Вяч.Иванов, рассуждая о выражении в поэзии внутреннего, ноуменального, говорит следующее: «... нет такого языка; есть только намёки, да очарование гармонии, могущей внушить слушающему переживание, подобное тому, для выражения которого нет слов... Слово-символ делается магическим внушением, приобщающим слушателя к мистериям поэзии».⁵⁷

Действительно, Рославец как бы внушает нам своё мироощущение через многозначность символа-синтетаккорда.

И вновь, уместным будет сослаться на высказывание Вяч.Иванова относительно сути символа, которое подытожит рассуждения о символической функции синтетаккорда: «Символ только тогда истинный символ, когда он неисчерпаем и беспределен в своём значении, когда он изрекает на своём сокровенном (иератическом и магическом) языке намёка и внушения нечто неизглаголемое, неадекватное внешнему слову. Он многолик, многосмыслен и всегда тёмен в своей глубине. Он – органическое образование, как кристалл».⁵⁸

Итак, выявив признаки синтетаккорда Рославца, важно проследить за его поведением в образуемых им структурах, на время отстранившись от изначально символического значения синтетаккорда.

Наиболее стройно система синтетаккорда просматривается в сочинениях для фортепиано – скорее всего потому, что этот инструмент позволяет четко и чисто менять «гармоническую педаль» (Н.Рославец). В связи с этим, обратимся к циклу Н.Рославца «Пять прелюдий» (выбор цикла определялся и временем написания прелюдий – с 1919 по 1922 год)⁵⁹.

⁵⁶ Верлен, Малларме, Рембо. М., 1998. С.9.

⁵⁷ Критика русского символизма. Т.2. М., 2002. С.77.

⁵⁸ Там же. С.17.

⁵⁹ См. Приложение А. С. 171.

Внешне музыкально-оформительское решение миниатюр напоминает некоторые скрябинские опусы: рафинированная фактура, тонко дифференцированные ритмика и агогика. Порой слух даже определяет некое родство гармонических красок обоих композиторов.

В данном опусе, «Пять прелюдий», органично сочетаются традиции и новации. Традиционное начало воплотилось в форме – в пьесах присутствуют простые двух- и трёхчастные композиции, представленные в привычной фактуре. Авангардные же тенденции коснулись, прежде всего, музыкально-смысловой единицы сочинений Рославца – «синтетаккорда».

Приёмы расположения звукокомплексов также одновременно и традиционны, и современны. Метод транспозиции, например, применяемый Рославцем в процессе развития сочинения, был востребован как в классической музыке, так и в XX веке. (Конечно, значение этого приёма, его смысловая нагрузка, в различные эпохи была разной.) Рославец, скорее всего, трактовал транспозицию подобно Дебюсси и Скрябину. Однако Дебюсси «внушал» посредством транспозиции вполне классические аккордовые структуры, а Скрябин и Рославец – новые формации.

Анализируя метод работы Скрябина с «прометеевым» аккордом, Л. Саввина дает ему название «панаккорда» и выделяет следующие его характеристики: добавление тонов к основному шестизвучному ядру, унификация за счет аккорда вертикали и горизонтали сочинения, неповторность тонов внутри построения. Далее исследователь пишет: «Само же произведение все больше напоминает «вариации на аккорд», где эмоция находится в «пребывающем изложении»⁶⁰.

При различной трактовке и структуре комплекса в творчестве обоих композиторов, техника Н.Рославца с синтетаккордом кажется сходной со скрябинской. А именно: смена «вертикальной группы» Скрябина – смена «гармонической педали» Рославца, расширение шестизвучных аккордов за счет

⁶⁰ Саввина, Л. В. Звуковой космос Скрябина: к проблеме взаимодействия искусств // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2 : Филология и искусствоведение. 2009. № 3. <http://cyberleninka.ru/article/n/zvukovoy-kosmos-skryabina-k-probleme-vzaimodeystviya-iskusstv>

прибавления тонов, одновременное формирование горизонтали-вертикали, перестановка и транспозиция как основной метод.

Особое внимание привлекает трактовка приемов работы Рославца с синтетаккордом. Такая форма в жанре «вариаций на один аккорд» станет устойчивым артефактом второй половины XX века. И не только как целенаправленная структура, обозначенная в названии - например, фортепианные «Вариации на один аккорд» А.Шнитке⁶¹. Но и как *способ организации* (как в терминологии Рославца!) формы музыкальной композиции. Такова авторская ремарка С. Губайдулиной к концерту для баяна «Под знаком скорпиона» «вариации на 6 гексахордов»⁶². Не ассоциируются ли гексахорды Губайдулиной с синтетаккордами Рославца, формируя всю высотную составляющую сочинения?

В связи с шестизвучием, на основе которого выстраивается вся фактура композиции, можно упомянуть и сочинение «D e rive I» Пьера Булеза (отметим только эту особенность, не углубляясь в многосмысленность сочинения).

Обратимся вновь к «Пяти прелюдиям» Н.Рославца. Упомянув выше о том, что в способе донесения звучания синтетаккордов до слушателя есть суггестивный момент, отметим, что данному фактору способствуют темпы пьес – все (кроме второй) миниатюры написаны в медленных темпах. Быть может, это возможность для слушателя дольше и тщательнее внимать «внушаемым» созвучиям, успеть насладиться их фонизмом и особым колоритом.

Отличительной чертой четвёртой и пятой миниатюр цикла (а также некоторых других произведений Рославца) становится указание в музыкальном тексте смены гармонической педали, что обычно означает и смену синтетаккорда. В остальных случаях, где нет подобных ремарок, Рославец, видимо, предоставляет самостоятельно расшифровать свои музыкальные символы.

Описываемое явление – своеобразная гармоническая пульсация каждого сочинения, которая то учащается (в периоды кульминаций), то успокаивается

⁶¹ Вспомним еще один прецедент вариаций с подобной смысловой нагрузкой в начале XX века – «Семь вариаций на ноту «до»» И.Вышнеградского.

⁶² Подробный анализ данного сочинения представлен в диссертационной работе У.Мироновой «Произведения Софии Губайдулиной для баяна», М., 2008.

(обычно к концу формы). Характерно, что в этом же ритме живёт и фактурная организация пространства – то сжимаясь, то разреживаясь.

Акцентируя внимание на высотном параметре цикла и не вникая в подробное аналитическое описание невысотных составляющих, отметим, что ритмическая сторона миниатюр тоже своеобразна. Наряду с регулярностью, Рославец часто использует нерегулярное объединение длительностей. Кроме того, композитор создаёт ситуации полиритмии. Иногда он вуалирует тактовые черты (третья прелюдия, такты 8-12), смягчает метрические опоры, позволяя раскрепоститься главной структурной единице своих сочинений – синтетаккорду.

И ритм, и фактура составляют то «мобильное» в музыке Рославца, что влечёт вперёд, развивает и располагает в пространстве и времени «стабильный» элемент сочинений композитора – синтетаккорд.⁶³

Анализ стабильного фактора поможет понять логику музыкального мышления Рославца. Для этого мы воспользовались методами «Set-theory» А.Форта⁶⁴, применив их по отношению к звукокомплексам сочинений композитора. Правомерность применения данной теории к синтетаккордам Рославца обусловлена тем, что по своей сути синтетаккорд воспринимается скорее как *сет*, нежели действительно аккорд. Последовательно выписав сету всех миниатюр цикла, мы обнаружили следующее.

Рославец строит музыкальное произведение с помощью одного звукокомплекса. Все остальные варианты основного вида синтетаккорда, избранного для той или иной пьесы. Это могут быть инверсии исходного набора тонов, «обогащённые» или «обеднённые» тонами. Добавление или убавление тонов становится одним из принципов работы композитора с set-complex'ом и в других произведениях.

Такое обращение с синтетаккордом говорит о «многосмысленности» этой достаточно «стабильной» единицы музыкального сочинения. Рославец стремится

⁶³ Выявление “стабильного и мобильного” в музыке второй половины XX века – подход, предложенный Э.Денисовым к интерпретации современных композиций.

⁶⁴ “Set-theory” - это математическая теория множеств в проекции на музыкальные объекты. В американском музыкознании теория нашла отражение в трудах А. Форты, М. Бэббита, в отечественном – в работах Т. Цареградской, Н.Гуляницкой.

показать свой синтетаккорд со всех сторон, повернуть свой избранный для каждого произведения «кристалл» всеми своими гранями.

Несмотря на то, что, по мысли Рославца, синтетаккорд представляет собой звукокомплекс, *сет*, напомним, что вместе с этим значением, его функция замещения тональности не теряет своей значимости. Так случилось и в рассматриваемом нами цикле.

В пользу того, что синтетаккорд действительно берет на себя функцию замещения тональности, говорит использование одной и той же структурной единицы в начале и в конце сочинения, а иногда и транспозиций ее внутри композиции в тонах как бы субдоминантового и доминантового значений⁶⁵. В цикле так происходит во всех прелюдиях, правда, начальные и конечные структуры являются не точным повторением друг друга, а дополненным или укороченным вариантом.

Иногда ряд, из которого составлен синтетаккорд, складывается в знакомые ладовые структуры. Например, первый звукокомплекс первой прелюдии представляет собой альтерированный минорный лад с центром на звуке фа-диез. Такая центрированность внутри фа-диез минора акцентируется композитором в последних тактах прелюдии – Рославец вычленяет из последнего синтетаккорда звуки, которые образуют трезвучие указанной тональности.

Или последняя, пятая, прелюдия. Конечный вариант синтетаккорда образует в горизонтальном виде эолийский лад от до-диеза, или, с учетом повтора «тоники» и нахождения ее в позиции баса, натуральный до-диез минор. Интересно, что из всего набора Рославец вновь вычленяет к концу формы звучание до-диез минорного трезвучия с секстой. Вспомнив звукокомплекс первой прелюдии, можно предположить, что наличие тона «ля» (как своего рода терции, главного функционального тона фа-диез минора) неслучайно. Возможно, так замыкается кольцо цикла.

⁶⁵ Так, например, получилось в первой поэме из цикла «Три поэмы» 1914 года.

Таким образом, получается, что синтетаккорд организует не только высотную структуру каждой композиции и цикла, но и становится основной единицей формообразования в целом. Не лишним будет напомнить, что подобного рода явление у Рославца предвосхищает новации европейских и отечественных композиторов второй половины XX века.

При всем «расчете» композиционной ткани, звучание даже наиболее радикальных опусов Рославца не теряет эстетической значимости. Пусть действительно (по-мнению многих исследователей) эмоциональный накал уступает место созерцательному спокойствию, но всё же никак нельзя согласиться, что это математически структурированная музыка малохудожественного характера. Этот факт подчеркнут и в достаточно кратком очерке о композиторе, что указывает на важность данного аспекта: в музыке Рославца «...утонченная точность и рациональная выверенность соседствуют с некоторой фантастической причудливостью и экстатическим порывом...»⁶⁶

Высотная система Рославца не утрачивает связь с классической эстетикой, сохраняя отношения с такими ее категориями как «эстетическое», «художественный символ», «форма-содержание». Многосмысленная по своей сути и обладающая профетическими качествами, она вхожа в «некое пространство параэстетических смыслов, клубящихся вокруг классического эстетического ядра»⁶⁷...

⁶⁶ Николай Андреевич Рославец : биобиблиографический указатель /сост. О.П.Кокунько, Н.И.Бабакова. Брянск, 2000. С.5.

⁶⁷ Бычков, В. В. Постнеклассическая эстетика: к вопросу о формировании современного эстетического знания // Философский журнал. 2008. №1. www.intelros.ru

2.2.2. Н.Обухов – «тотальная гармония»

В пространстве русского музыкального авангарда начала XX века фигура Николая Обухова остается одной из самых загадочных, самых нераскрытых и непостижимых.

«...Талантливый безумец, запутавшийся в нездоровой мистике»⁶⁸, - так отзывался о нем в беседе для журнала «Рабочий и театр» Сергей Прокофьев.

«...Я вижу, что Вы хотите преобразить мир»⁶⁹, - произносит Обухову Морис Равель после первой встречи с музыкой композитора.

«Впечатление от этой музыки – потрясающее.[...]она рассекает действительность, разбивает все грани ее и выносит нас за пределы этого ясного, устойчивого, дневного мира, приобщая нас к какому-то иному бытию, таинственному, ночному, грозовому, ввергая нас в хаос религиозного исступления»⁷⁰ - описывал свои впечатления от первой поэмы на слова К.Бальмонта Борис Шлецер (статья “«Исступленный», творчество Н.Б.Обухова”)

Высказывания о Николае Обухове можно продолжать... Среди них встречаются и негативные – такие, например, как очерки русских музыкантов Г.Тимофеева, С.Розовского или А.Абазы. В своем труде «Modern Russian composers» Л. Сабанеев помещает фигуру Обухова в раздел, повествующий о «русско-парижской школе»⁷¹ и, кажется, присоединяется к своим коллегам: «Можно сказать немного слов о странном композиторе Обухове, который находится несколько за пределами художественной оценки. Возможно, мы бы не решились упомянуть его, если бы не авторитет Равеля, который открыл в нем

⁶⁸ Цит.по: Польдяева Е. Послание Николая Обухова. Берлин, 2006. С.156

⁶⁹ Эта цитата содержится в статье Марселя Орбана. Цит. по: Польдяева Е. Послание Николая Обухова. Берлин, 2006. С.55

⁷⁰ Там же. С 99.

⁷¹ Sabaneyeff, L. Modern Russian Composers . NY : International Publishers, 1927. P.235.

талант, и не благословление Кусевицкого, чьи показы обуховских сочинений на концертах в Париже наделали много шума, если не достигли успеха» (перевод наш – А.Г.)⁷².

Наиболее важными представляются нам рецензии критиков, по большей части зарубежных, которые заставляют размышлять над феноменом Обухова. Такого рода отзывы, например, писали французские авторы - A.Mangeot и Roland-Manuel.

Вызывая массу разного рода впечатлений – от полнейшего неприятия до восхищения, – личность композитора привлекала к себе внимание не только в России и Франции, но и оставила в музыкальных умах XX века мистический шлейф на несколько десятилетий вперед. И сегодня неизведанность мира Обухова будоражит исследователей - не только России, но и Европы⁷³. Выскажем свои соображения относительно обуховских инноваций, его «композиторской родословной».

Ученик Н.Черепнина, М.Штейнберга, В.Калафати, Обухов получил прекрасное консерваторское образование, впитав в себя традиции музыкального Петербурга⁷⁴. И, тем не менее, кумиром композитора стал воспитанник московской школы Александр Николаевич Скрябин.

Величие идей лидера русского музыкального авангарда начала XX века способствовало экспериментам Обухова с наиболее близкими для себя элементами музыкального языка. Для этого Обухов выбрал две главные линии: идею «тотальной гармонии» и сонорной тембрики. Уделяя в данном разделе особое внимание высотным параметрам музыкальной композиции, позволим себе

⁷² «A few words may be said about the strange composer Obukhoff who is somewhat outside the boundaries of artistic appraisal. Perhaps we should not have ventured to mention him were it not for the authority of Ravel, who discovered talent in him, and the benediction of Kusevitski, whose performances of Obukhoffs compositions at his concerts in Paris achieved a great deal of noise if not success». /Sabaneyeff, L. Modern Russian Composers. NY : International Publishers, 1927. P. 239.

⁷³ По иронии судьбы самый серьезный и единственный в своем роде труд об Обухове «Послание Николая Обухова. Реконструкция биографии» создан Е.Польдяевой – музыковедом русского зарубежья наших дней.

⁷⁴ До поступления в Петербургскую консерваторию, Обухов дважды поступал в Московскую: первый раз в 1911 году на отделение теории музыки, второй раз в 1913 году –на фортепианный факультет. Период учебы в обоих случаях не превысил половины года. Каковы причины «разрыва» с московскими традициями, неизвестно.

оставить вопрос тембровых новаций для исследования во второй главе нашего труда.

Начало 1910-х годов – период практически повсеместного активного поиска способов создания «абсолютной музыки». Все индивидуальные композиторские варианты складываются во имя достижения этой цели. И в данном контексте опыты Николая Обухова носят революционный характер, несмотря на то, что «...намерения Обухова были в основе своей творческие и артистические, в нем не было никакой воли к музыкальной революции как таковой...» (И.Вышнеградский).⁷⁵

Независимо от своих отечественных и западных коллег к 1914 году композитор приходит к созданию 12-тоновой системы без удвоений: «Я запрещаю себе всякое удвоение. Моя гармония основана на 12-ти звуках и ни один из них не должен повторяться».⁷⁶ Заметим, что Шенберг оформляет свою систему в 1920-х годах, а значит, Обухову по праву принадлежит первенство в разработке данной техники музыкального языка. И этот исторический факт замечен исследователями.

Так, Л. Сицки пишет: «Обухов замечен как русский композитор, который очень рано начал экспериментировать с разновидностью 12-тоновой организации и электронными звучаниями, первые опыты которых восходят примерно к 1914 году. Он рассматривал двенадцать тонов как нечто вроде абсолютной музыкальной системы, и по этой причине развивал такие понятия как контроль над интервалами и неповторяемость тонов» (перевод наш – А.Г.)⁷⁷.

Принцип «тотальной гармонии» возникает у Обухова не сразу. Его первые сочинения – это несколько романсов (на стихи К.Бальмонта и В.Соловьева) и фортепианных пьес – вполне тональны, по образу соответствуют поэтике символизма, а по музыкальному воплощению очень близки скрябинским опусам.

⁷⁵ Цит.по: Польдяева Е. Послание Николая Обухова. Берлин, 2006. С.28.

⁷⁶ Там же. С. 26.

⁷⁷ «Obukhov is important as a Russian composer who experimented very early with a species of 12-tone organization and electronic sounds, the first attempts going back to around 1914. He saw the twelve tones as a kind of total musical world, and therefore developed concepts such as control over intervals and nonrepeatability of notes». / Sitsky, L. Music of the repressed Russian avant-garde, 1900 – 1929. London : Greenwood Press, 1994. P. 254.

Уже там можно отметить определенные предпосылки «выхода» за пределы классического тонального мышления – массу альтераций, попытки собирания многозвучных вертикалей и другие.

Дальнейшие композиции – авангардный прорыв в сферу 12-тоновой техники. Однако, следует заметить, что «разрыва с традицией» в плане содержания не происходит. «Символизм в авангарде» - таково «положение» Обухова. Это видно из названий произведений «нового» периода – «Желанная», «Тени», «Воспаленные ласки», «Исступление» (это лишь некоторые примеры пьес из двух циклов психологических картин); «Вечное», «Откровение» и многие другие. Символический аспект присутствует и в многочисленных ремарках на французском языке (как это было у Скрябина).

Взаимосвязь символистских образов и авангардных решений – традиция, идущая от Скрябина, продолжающая себя в эстетических и конкретно-музыкальных идеях его последователей, среди которых, несомненно, и Николай Обухов. И вновь, как и в очерке о Н.Рославце, можно развернуть дискуссию вокруг авторских методов работы со звуковысотностью – сравнить с техниками Скрябина или Шенберга...

Между тем, план выражения демонстрирует четко структурированную систему композитора. В целом, ее характеризует вертикальный способ организации. В этом главное отличие от шёнбергского мышления в области 12-тонового письма. Так, чаще других музыкальных единиц в своих сочинениях Обухов пользуется аккордом. При этом, в виде аккорда возникает порой вся «тотальная гармония» - например, начало пьес «Immortel» («Бессмертный»), «Les astrales parlent» («Звезды говорят»), «La mort» («Смерть») и других (Рис. 9, 10, 11).

Рисунок 9.



Рисунок 10.



Рисунок 11.



Сразу за этим «изобретением» последовала модернизация нотного письма. Обухов дает отдельное название каждому тону 12-звучной шкалы, используя для этого тот же гимн св. Иоанну, начальные слоги строк которого послужили обозначению диатоники. *Do, lo, re, te, mi, fa, ra, sol, tu, la, bi, si* – так выглядит звукоряд Обухова. В записи меняется «внешний вид» альтераций – нотные головки всех черных клавиш представляют собой крестики.

Такая нотография становится художественным символом композитора - начиная с 1915 года, в ней выполнены практически все его опусы. И не только: в своей нотации Обухов выполнил несколько новых графических версий некоторых сочинений Баха, Шопена, Оннегера и других композиторов. Так, например, выглядит фрагмент Прелюдии до-минор Ф.Шопена (Рис. 12):

Рисунок 12.



Подобная «кодировка», однако, не радовала исполнителей, не особо приветствовавших новации в нотописи. Хотя, если быть справедливым, привыкнуть к расшифровке и быстрочтению обуховских нот вполне реально, и не так уж трудно. Этот факт Обухов всячески старался доказать, но мало кто желал менять традиционные навыки.

Убежденным последователем Обухова в направлении упрощения нотной записи стал А.Оннегер: «Я являюсь сторонником нотации Обухова, как уже писал во многих своих статьях, по следующим причинам:

1. Она устраняет все ненужные знаки, как случайные, так и выставленные при ключе.
2. Она мгновенно читается исполнителями, даже средними...»⁷⁸

Далее композитор перечисляет еще несколько веских доводов в пользу реорганизации нотного письма в обуховской версии, подчеркивая ее преимущество перед классической.

Но даже в сегодняшних условиях невероятно изменившихся партитурных полотен, для исполнения сочинений Обухова главный исследователь творчества композитора и исполнительница его музыки Н.Баркалаева осуществляла «перевод» обуховской нотации в привычные для музыкантов знаковые единицы.

⁷⁸ Цит.по: Польдяева, Е. Послание Николая Обухова. Реконструкция биографии. Берлин, 2006. С.244-245.

Важно отметить, что Обухов не был рационализатором или организатором звуковой материи, как, например, Рославец. В своем «детище» - гармонической системе - композитор, в первую очередь, видел эстетическое предназначение. Доказательством тому служит статья Обухова «Эмоции в музыке», которую Е.Польдяева трактует как «авторскую попытку вербализовать свою музыкальную поэтику»⁷⁹.

Не пытаясь пересказать суть концепции, позволим достаточно ёмкую цитату композитора: «Психология, ставшая необыкновенно сложной, включает в себе бесконечную гамму эмоций для переработки каждого из своих образов и ощущений. Музыка, которая является ее прямым и самым естественным отражением, должна таким образом преумножать число представляемых ею симультантных эмоций. И именно на гармонию (музыкальную), которая, будучи основой музыки, придает ей всю характерность и жизнь, возлагается эта задача. [...] В результате непрерывного труда [...] мне удалось сформировать гармонию, состоящую из всех двенадцати тонов нашей хроматической гаммы без удвоений, метод которой в данном случае дает звучность пронзительную и экстремальную. Так в ходе своих исследований я нашел основу, позволяющую получить гармонию исключительной ясности и чистоты[...] Результат я назвал «абсолютной гармонией»»⁸⁰.

Практически синкретический характер эмоциональной составляющей эстетики и композиторской техники глубоко исследован Н.Баркалаев в диссертационной работе, посвященной композитору⁸¹: «Оно должно быть настолько сильным, настолько всепроникающим, чтобы не оставлять никакой возможности для пассивности. Все органы чувств должны быть напряжены и задействованы, поскольку только такое восприятие побуждает к участию в сакральном акте... Обухов постоянно подчеркивает важность для собственной техники и эстетики эмоционального компонента, которому он придаёт в своей

⁷⁹ Там же. С.144.

⁸⁰ Там же. С.150-151.

⁸¹ Ею же осуществлен полный перевод данной статьи - «Эмоции в музыке» - с французского языка.

музыке не абстрактную, а совершенно конкретную роль - роль композиционного зерна его формы. Важно, что к частям своей формы, имеющим ей аналоги с фразой, периодом, группой периодов и т.д., Обухов употребляет именно это слово — «*émotion*»⁸².

То, что новации Обухова для него самого не были чем-то математически выверенным, доказывает и тот факт, что все творческие изыскания композитора проходили под знаком мистики и апокалиптической философии. Здесь он превосходит Скрябина и в степени мистификации собственной личности, и в области программных предисловий к своим произведениям⁸³, и в масштабах процесса «поиска языковых универсалий» (Т.Левая). Максимум выражения эти феномены нашли в главном творении композитора – «Книге жизни», сочинении, подобному скрябинской «Мистерии».

Центральная идея «Книги» как синтетического произведения искусства – примирение всего человечества и весть об универсальном, вселенском мире. Как пишет Й. Кремер, общий план “нового евангелия” зафиксирован на таблицах типа икон, которые в конце исполнения должны быть представлены “общине” слушателей⁸⁴.

Далее исследователь приводит интересный факт: оказывается, что завершенной является лишь одна часть сочинения, названная композитором “Предисловие к книге жизни”. Если говорить о продолжении Обуховым скрябинского пути и его вере в мистические свершения, то данное событие напрямую связано с судьбой «Мистерии», музыка к которой присутствует (да и то, в воссозданных вариантах С.Протопопова и А.Немтина) в виде «Предварительного действия».

Известный французский критик Раймон Пети, побывав на премьере Пролога к «Книге жизни» в Париже в 1926 году, делился своими впечатлениями: «Это

⁸² Баркалая Н. Эстетика и композиторская техника Николая Обухова в контексте русского и французского модернизма : автореф. дис. ... канд. иск. М., 2010. С. 31.

⁸³ Сюда же можно отнести и авторскую статью «Эмоции в музыке», и, конечно же, «Трактат о тональной, атональной и тотальной гармонии»

⁸⁴ Й.Кремер Статья о Николае Обухове из немецкого словаря «Композиторы современности». См. Приложение Б. С. 216.

были звуковые массы такого порядка, как шепот, шум, рывки, сплетающиеся по всей фактуре инструменты, «батареи», трели, повторяющиеся ноты, глиссандо, часто объединившиеся пассажи, все – лес непроходимой видимости...».⁸⁵

Об использовании в этом сочинении нестандартных приемов исполнительства, так актуальных во второй половине XX века и не устаревших и по сей день, несколько раздраженно писал и Л. Сабанеев: «В технике своего письма Обухов полагается не только на двенадцатитоновую гармонию, но и прибегает к ранее не задействованным в музыкальном искусстве звукам – свисту, чиханию, шипению, плачу и извлечению звуков из рояля кулаком. Согласно его замыслу, исполнители должны были креститься во время представления и освящать крестом публику» (Перевод наш – А.Г.)⁸⁶. (Отметим, что словосочетание *cross over* у Сабанеева – тоже своего рода предвестник термина *crossover*, символичного для многих свершений последующего времени.)

Несмотря на критический и даже несколько саркастический тон высказывания, в этой цитате можно подчеркнуть тот факт, что использование немзыкальных звучаний Обухов применил одним из первых!

В 1917 году Обухов покидает Россию, через год навсегда обосновавшись во Франции, – таков был самый распространенный путь русских эмигрантов того времени. Музыкальная жизнь Парижа в начале XX века была не менее насыщенной, чем в российских столицах – наблюдалось такое же «уплотнение этапов развития», наложение различных течений и направлений. В такое многосложное европейское пространство волна русской эмиграции в лице А. Лурье, И. Вышнеградского, Н. Обухова, а также Л. Сабанеева, Б. Шлёцера, вписывает и творческий опыт Скрябина.

Однако, как пишет С.Прокофьев, живший в это время в Париже, в своем письме П. Сувчинскому: «Эти господа Скрябина не понимают...»⁸⁷. Те же мысли

⁸⁵ Цит. по: Польшаева Е. Послание Николая Обухова. Берлин, 2006. С. 182.

⁸⁶ «In the technique of his composition, Obukhoff does not rely solely on harmonies of the twelve notes, but resorts to sounds previously unemployed in musical art, whistling, sneezing, hissing, weeping, and the extraction of tones from the piano - by the fist. According to his conception, the characters must cross themselves during the performance and make the sign of the cross over the public». / Sabaneyeff, L. Modern Russian Composers. NY : International Publishers, 1927. P.241.

⁸⁷ Музыкальная академия, 1997 №2, С.146

звучат в литературных вариантах и Шлёцера, и Сабанеева, и других музыкантов. Если скрябинские идеи пришлись не по вкусу западной публике, то что было говорить об еще более авангардных тенденциях Обухова?

В эмиграции композитор вынужден соответствовать приклеенным к нему французами ярлыкам «экзальтированной», «неистойвой», «эпатирующей», дикой, чуждой личности. С этих позиций трактовались все «зауми» музыкальных экспериментов Обухова, его манера поведения на сцене и в обществе. Таким он и оставался до последних дней своей жизни – непонятым и глубоко одиноким.

Столетие спустя в отношении Николая Обухова возникает также больше вопросов, чем ответов, но вопросы эти направлены, скорее, на выявление ценности творчества композитора, нежели на провокативные заявления. И то, что казалось аномальным в первой половине XX века, сегодня вписывается в современную музыкальную академическую культуру как естественное явление. Позволим себе предположить и большее – вписывается в рамки «нового эстетического сознания» на том этапе, на котором оно сейчас пребывает. Итак, в чем обвиняли Обухова?

Трудноисполнимые партии. Нынешнее поколение композиторов использует, казалось бы, нереальные возможности как инструментов, так и голоса. (Например, экстремальная техника Дмитрия Курляндского.)

Неприемлемая нотация. Пожалуй, заглянув в партитуры творцов последней трети прошлого века и начала нынешнего, её можно назвать одной из легчайших в интерпретации.

Заумность плана содержания. Сегодня это неплохо вписывается в рамки неонклассической эстетики музыкального искусства.

Экзальтированное поведение на сцене. Современные концепции и средства исполнения новой музыки предполагают порой весьма «странные» действия артистов: передислокация во время игры; крики, шепоты, пение, свист одновременно с исполнением на инструменте; использование инструмента необычным образом и многое-многое другое.

Слишком грандиозные, невоплощаемые в жизнь проекты. И это не шокирует сегодняшнего зрителя и исследователя, так как многое вполне допустимо внутри концептуализма и постконцептуализма.

Все это свидетельствует о том, что находясь в хронологическом поле начала XX века, Обухов воплощал в своих творениях идеи другого порядка, другого эстетического содержания, к которому люди того «типа чувствования» были еще не совсем готовы.

В заключение обратим внимание на еще одно наблюдение, сделанное в процессе ознакомления с не раз упомянутой работой Н.Баркалая: «Отличительной чертой собственной религиозной модели Обухова является сочетание космизма с антропоцентризмом, который парадоксальным образом выразился в феномене деперсонализации автора и превращении его личности в мифологический образ»⁸⁸.

Не напоминает ли подобного рода деконструкция авторского начала мысли французского философа Ролана Барта о смерти автора (эссе 1967 года)? Или размышления композитора, философа рубежа XX-XXI веков В.Мартынова о конце времени композитора (работа 2002 года)?

Возникает ощущение, что Обухов представил некий «чип» нового эстетического статуса, опережающий смену сознания как минимум на полвека. Хочется надеяться, что деяния Николая Обухова будут по достоинству оценены и уверенно вписаны в русскую музыкальную «книгу жизни» последнего столетия.

⁸⁸ Баркалая Н. Эстетика и композиторская техника Николая Обухова в контексте русского и французского модернизма : автореф. дис. ... канд. иск. М., 2010. С.16

2.2.3. И.Вышнеградский - «pantonalité»

Яркой фигурой русского музыкального авангарда начала XX века стал И. Вышнеградский. Он мало творил в условиях России – в начале 20-х годов композитор эмигрирует в Европу (Германия и Франция). Однако же, формирование теоретических установок и создание первых опусов Вышнеградского происходит именно в «русский период» в недрах музыкального авангарда первых десятилетий XX века.

Несмотря на радикальность авангардного явления как такового, как уже говорилось, *русский* музыкальный авангард претворил в жизнь, скорее, «идею продолжения традиций», нежели «идею разрыва» (термины Д.Сарабьянова). В этом смысле, Вышнеградский считал себя прямым продолжателем скрябинских замыслов⁸⁹. Ему были близки и философско-эстетические воззрения кумира, и его звуковые поиски.

Влияние Скрябина композитор ощущал на протяжении всей жизни, его идеи служили для Вышнеградского мерилom и собственного творчества. Ощущая особенную близость скрябинским концепциям, Вышнеградский не боялся высказывать свое глубокое отношение к кумиру и в почтенном возрасте, состоявшись как творческая личность.

Так, в 1963 году композитор, которому на тот момент исполнилось 70 лет, пишет своему другу, соратнику по микрохроматическим изысканиям, Г. Римскому-Корсакову: «...Скрябин, с которым, я чувствую, я родственно связан. (Это не значит, что я себя с ним сравниваю. Он был величайшим гением и открыл музыке новую эпоху. Мою задачу я вижу в том, чтобы разрабатывать и углублять его наследие в меру своих сил, понимания и способностей. Он для меня как бы

⁸⁹ По этому «признаку» немецкий музыковед Детлеф Гойовы помещает И.Вышнеградского в группу композиторов-«скрябинистов» вместе с Н.Рославцем, А.Лурье, Е.Гольшевым и др.

путеводная звезда, и я счастлив, когда мне немного удастся приблизиться к идеалу, который он для меня воплощает.)»⁹⁰

Как и Скрябин, Вышнеградский глубоко проникся синестетической сущностью искусства и ощущением, что композитор – это Творец, Демиург: “А когда создал бы День Бытия, когда выстроено было бы совершенное здание с совершенным залом в центре и со всеми приспособлениями для зрительных, обонятельных и температурных ощущений, со скрытым помещением для нового оркестра, хора и малого оркестра исполнителей... во главе с великим магом – синтетическим творцом в качестве дирижёра, - тогда пришёл бы я сам, единый и нераздельный, кроткий и любящий, Провозвестник Единой Истины и провозвестил бы миру Великое Всё и Ничто. И в этот миг мир был бы совершенным”⁹¹.

И в контексте такого понимания своего предназначения Вышнеградский создает «День Бытия» - «продолжение» скрябинской «Мистерии». Эта своего рода оратория для чтеца, симфонического оркестра и смешанного хора, на слова самого композитора (наряду с “L’Eternel Etranger” - «Пять эпизодов из жизни артиста») является самым длинным произведением во всем каталоге творчества (60 минут). Необычен и подзаголовок, данный композитором – «Исповедь жизни перед жизнью»... Символично, что премьерное исполнение «Дня бытия» состоялось незадолго до смерти Вышнеградского⁹².

Это сочинение является кульминационным по отношению к скрябинской эстетике и последним, написанным в привычной полутоновой шкале.

В целом, путь творческих поисков проходил у композитора как путь постепенного усложнения и обогащения художественных средств. В основе его исканий лежит всё более глубокое осмысление философских и эстетических идей, нити которых шли от учений русских мыслителей “серебряного века”, частично сплетаясь с индийской философией, и синтезировались в духовном мире

⁹⁰ Вышнеградский И. Пирамида жизни. М. : Композитор, 2001. С.75.

⁹¹ Там же. С.94.

⁹² «День Бытия» был начат в 1916 году, а премьера состоялась в 1978, за год до смерти композитора.

Вышнеградского (в этом также видится параллель с духовными исканиями А.Скрябина).

Особенно созвучными творческому *credo* композитора стали идеи символизма. Они слышатся уже в наименованиях сочинений - “День Бытия”, “Траурная песнь”, “Дифирамб”, “Космос”, “Пространственные полифонии” и прочие. В традициях символизма видится потребность Вышнеградского в теоретизации своих достижений и новаций. В русле символической концепции определяется и отношение к создателю художественного произведения – осознание себя Творцом, Демиургом – результат стремления “подчинить искусство тем целям и задачам, которые ему внеположены и которыми оно наделяется извне”⁹³.

Символистские тенденции проникают и внутрь музыкальных замыслов Вышнеградского. Так, композитор находит способы отразить в своих произведениях значимые фигуры-символы: круг, спираль, крест, квадрат...

Конструкция четырёхугольника была особо близка Вышнеградскому⁹⁴. Он как бы обожествляет четырёхугольные формы, пытаясь воплотить их в своих музыкальных “проектах” - как с помощью нотографических приёмов, так и с помощью различных параметров музыкального языка.

Четырёхугольник – квадрат – не раз становился символом искусства XX века, при том, что чаще всего присутствовал на границе новаций, в авангарде. Самый яркий пример – «Чёрный квадрат» К.Малевича в живописи. Магический квадрат с текстом «*sator arepo tenet opera rotos*» явился источником вдохновения для А. Веберна.

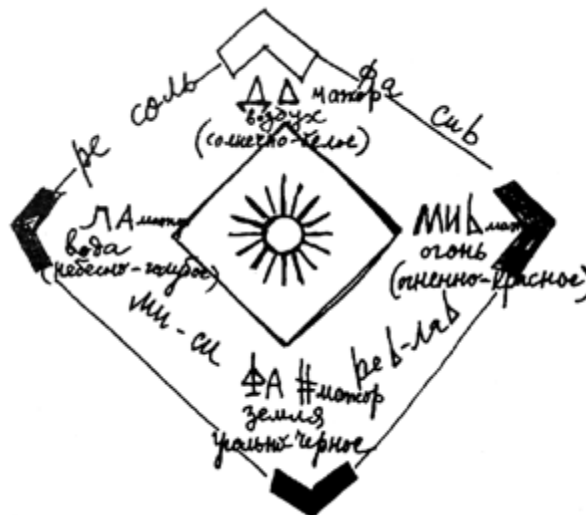
Не осталась без внимания и философская сущность четырехугольной формы. Так, М. Хайдеггер выстроил нечто близкое стихийной системе Вышнеградского. Теория этого философа связана, если можно так сказать, с четырехугольным Бытием человека, где опорными точками фигуры являются Земля, Небо, Смертное и Божественное.

⁹³ Сарабьянов Д. Символизм в авангарде. Некоторые аспекты проблемы. / Символизм в авангарде. М., 2003. С. 6.

⁹⁴ Идеей воплощения в музыке магического квадрата восхищался О.Мессиян.

Вышнеградский с четырьмя углами отождествляет четыре стихии – Вода, Воздух, Огонь и Земля – каждая из которых связывается композитором с определенным цвето-звуком, или даже цвето-тональностью. Особенно наглядно это происходит в безусловно одном из важнейших сочинений композитора - «Дне Бытия» (или «Дне Брамь»). Так выглядит авторский рисунок-комментарий к композиции (Рис. 13):

Рисунок 13.



Примечательно, что интервальное отстояние воды, огня, воздуха и земли, в их музыкальных символах, композитор исчисляет по кварто-квинтовым соотношениям.

Любопытен в данном аспекте и цикл «Четыре фрагмента для фортепиано»⁹⁵. Уже в самом названии сочинения присутствует символическое число четыре. Обозначение пьес как *фрагментов* вводится, по-видимому, впервые Вышнеградским. Сущность подобного наименования видится в присвоении композитором этим музыкальным фрагментам значения первоэлементов, стихий, которые, в свою очередь, составляют нечто единое. С другой стороны, пьесы настолько миниатюрны (от 4 до 19 тактов), что такого рода название – фрагменты – оправдывает, в какой-то степени и масштаб композиций.

⁹⁵ См. Приложение А. С. 182.

В Первом фрагменте, подобно варианту в «Дне Бытия», кварто-квинтовыми «перегородками» разделены музыкальные «ромбы» - это особого рода нотографический эффект, получившийся за счет расходящихся и сходящихся гамм. Скорее всего, не случаен и тон *до*, вокруг которого разворачиваются музыкальные события пьесы. Это «солнечно-белый» (термин Вышнеградского) символ воздуха для композитора, символ небесной Божественности.

Настолько же символично чистое и белое движение звуков вверх в противовес их бемолюно-затемненному спуску. Вышнеградский использует все 12 звуков, с центром «С» (набирая их за максимально сжатый период времени!), но это не равноправные члены хроматической тональности, а скорее подчиненные друг другу альтерационные линии.

С другой стороны, налицо одновременное сочетание двух модусов: натурального мажора и фригийского минора (что еще раз подчеркивает идею о некоем противопоставлении света и тьмы). В таком случае, возможна трактовка миниатюры как образца полиладовой структуры.

Второй фрагмент, насыщенный уменьшенными гармониями, являет собой некий образ «Enigme». Хрупкость пьесы роднит ее с образной сферой миниатюр Скрябина. Этой ассоциации способствует и опора на тритон. Кроме того, способ организации звуковысотного материала также напоминает «диссонантную тональность» Скрябина. В этом фрагменте 12 тонов обладают гораздо большей свободой.

Еще более сильная эмансипация каждого тона 12-звучной шкалы происходит в Третьем фрагменте. Но, максимально снимая влияние звуков друг на друга и смягчая их ладогармоническую взаимосвязь, Вышнеградский соединяет весь звуковысотный материал в сонорные комплексы. Достигает композитор «многоэтажных» звуковых конструкций с помощью последовательных залиговок каждого звука, взятых по принципу арпеджато.

В целом, можно отметить нарастание приемов работы со звуковысотностью от первого к последнему фрагментам. Так, здесь объединились опора на уменьшенные созвучия Второго фрагмента с разнонаправленностью пассажных

линий Первого. В результате, в начале пьесы можно увидеть интересный нотографический эффект – пару треугольников, сходящихся вершинами по типу , будто «разорванные» ромбы Первого фрагмента. Но центр этой симметрии – не один звук, а полутон, а потому, «размыкание» подобного рода позволяет говорить о приближении конструкции к символу бесконечности. Визуально это еще подкрепляется закругленными линиями лиг.

Четвёртый фрагмент объединяет в себе практически все приёмы, репрезентированные в цикле. Это касается и параметров музыкального языка, и принципов музыкального развития.

Вкупе с реализацией содержательной драматургии, композитор осуществляет принцип постепенного “накопления” формы цикла: Первый фрагмент занимает всего 4 такта, Второй – 8, Третий – 13 и Четвёртый – 19 тактов. Таким образом, выстраивается неточная арифметическая прогрессия, которая ассоциируется с “пирамидальной” формой. Такая форма, как известно, станет символом всего творческого и жизненного пути Вышнеградского.

Всё это отражает «многозначность» (термин Д.Сарабьянова) творческих решений композитора, многомерность его мышления и художественно-эстетическую цельность воплощаемого образа.

Надо отметить, что цикл «Четыре фрагмента» сам композитор считал переходным произведением, знаковым в обретении нового направления творческой идеи. Известно, что, написанный хронологически после «Дня Бытия», цикл существует в двух вариантах – традиционном и четвертитоновом. В четвертитоновом решении можно опять усмотреть «магическое» значение числа четыре. Подобно тому, как усложняется музыкальный язык от Первого к Четвертому фрагменту, должны были постепенно «включаться» в музыкальную ткань и четвертитоны.

Сам композитор пояснял свою идею так: «Первая [пьеса] написана полутонами, во второй встречается одна четверть тона, в третьей их несколько, а

четвертая просто кишит четвертями тона»⁹⁶. Таким образом, цикл стал «мостом» к одной из ведущих новаций Вышнеградского – четвертитоновой технике, и далее – к уникальному явлению русского музыкального авангарда начала XX века – «*pansonorité*».

“...один из наиболее крупных теоретиков и пионеров новой звуковой системы”⁹⁷, – так говорил о композиторе Борис Шлёцер, обобщая вклад Вышнеградского в систему развития музыкального искусства.

Сама идея “пансонорности”, вселенского звукового континуума, как известно, была потенциально присуща Скрябину. Н.Катонова в своей работе «Космизм Вышнеградского» пишет: «...взгляд Скрябина был направлен в “ультрахроматическую бездну”. Стремясь выразить в своей музыке совершенство космической гармонии, Вышнеградский “шагнул” в эту “бездну”, избрав ультрахроматическую шкалу звучности полем для утверждения собственного музыкального языка и провозгласив всезвучие единственным законом, по которому должна развиваться музыкальная культура в дальнейшем»⁹⁸.

И если у Скрябина эта идея скорее концептуальна, чем реальна, то у Вышнеградского она приобретает действительное воплощение через “раскрепощение звука и ритма” (Вышнеградский).

Математическая основа данного процесса – это волновая природа звука и звуковых соотношений. Система, дающая естественнонаучное определение любой интервалики, а также параметров консонантности и диссонантности, была живо воспринята и “проработана” композитором.

Следуя логике раскрепощения звука, Вышнеградский формирует систему микроинтервалики, которая раскрывает, согласно его представлениям, необозримые горизонты для художественного творчества. Дальнейшее развитие этой идеи приводит композитора к осознанию цикличной (или пространственной) гармонии – по принципу “равноотстояния звуковых ячеек”. Она соединяет в себе

⁹⁶ Вышнеградский И. Пирамида жизни. М.: Композитор, 2001. С.95.

⁹⁷ Цит.по: Вышнеградский И. Пирамида жизни. М., 2001. С.197.

⁹⁸ Катонова Н. Космизм Вышнеградского. [Электронный ресурс]//URL:<http://xreferat.ru/63/266-1-kosmizm-ivana-vyshnegradskogo.html>

черты атональности и тональности: сама структура автономна, атональна, а возможность “модуляции” из одной позиции в другую, даёт основание для определения “ладовой” транспозиции.

Опыты по применению микрохроматических теорий были известны еще со времен Пифагора, однако, «зона действия» микрохроматики ограничивалась исторически складывающимися ладовыми системами. Глубоко исследовал эту проблему И.Никольцев: «Вплоть до XX века микрохроматика связана с развитием строя и лада <...> Однако соотношение таких температур с микрохроматикой было в целом весьма опосредованное: их звуковое богатство ещё не воспринималось как таковое и служило лишь цели воссоздания «чистых» (нефальшивых на слух) звуковых соотношений многоголосия в пределах распространённых тогда ладовых систем»⁹⁹.

В творчестве Вышнеградского смысл микрохроматики приобретает другое назначение: «Изобретение ладовых структур, новых аккордов, в т. ч. определённой структуры — всё направлено на получение особых, небывалых звуковых эффектов. Особенно далеко в этом плане зашёл Вышнеградский. Развивая идею бесконечности звукового мира (в частности, в плоскости бесчисленного множества звуков, располагающегося в доступных человеческому слуху пределах — от «инфра» до «ультра»), космоса звука — «всезвучия» (pansonorité), являющегося одновременно музыковедческой и философской категорией — Вышнеградский осознал, быть может, самую перспективную и важную возможность микрохроматики — построение новых звуковых пространств-миров»¹⁰⁰.

В этом высказывании вновь подчеркивается эстетический сверхзамысел композитора, тогда как логика и структуризация музыкального выражения лишь подчинены концепции. Эстетику и новаторство достижений Вышнеградского подчеркивал и Л. Сабанеев, еще в 1927 году: «Вышнеградский фанатично предан

⁹⁹ Никольцев И. Микрохроматика в системе современного музыкального мышления. Автореферат на соискание ученой степени кандидата искусствоведения. М., 2013. С.7

¹⁰⁰ Там же. С.23.

своему делу и посвящает ему всё свое упорство и страсть неопфита. Я должен признать, что его четвертитоновые композиции нравятся мне больше в сравнении с аналогичными экспериментами Алоиза Хабы в Венгрии. Вышнеградский обладает большей музыкальностью, большей изобретательностью, большей изысканностью: его гармонии – не просто новое связующее звено от старых академических звучаний – он с энтузиазмом ищет какие-то определенные вещи, новые ощущения... многие найденные им гармонии очень эффектны, искусны и изобретательны... Вышнеградский утверждает, что окончательно повернул свое музыкальное мышление в этот новый мир» (перевод наш – А.Г.)¹⁰¹.

Обретение и утверждение подобной теории столкнуло Вышнеградского с определёнными трудностями в её претворении. Его не устраивает ни ограниченность современной ему нотации, ни ограниченность инструментария, ни ограничения исполнителей. Как донести свои мысли и ощущения слушателю?

“Композитор, вместо одного посредника между собой и внешним миром, имеет двух: исполнителя и инструмент. К этому присоединяется ещё третий посредник – нотная запись... мысль композитора раньше чем достичь внешнего мира, должна проделать сложный путь: сначала пройти сквозь тело композитора и закрепиться в нотной записи; затем, пройдя сквозь тело исполнителя (иногда многих), коснуться его психики.

В этой психике она неизбежно претерпевает деформации, после чего она вновь проходит сквозь тело исполнителя, касается музыкального инструмента и, лишь пройдя сквозь него, достигает внешнего мира, пройдя сквозь уши слушающих и коснувшись их психики”¹⁰².

¹⁰¹ «Vyshnegradsky is fanatically devoted to this business, and brings to it the persistence and passion of the neophyte. I must admit that his quarter-tonal compositions are to me in comparably more satisfying than the analogous experiments by Alois Haba in Hungary. Vyshnegradsky has more musicality, more invention, more refinement: his harmonies are not merely new passing notes between old academical resonances – he devotes himself con amore to the quest of some specific thing, he seeks for new sensations... many of the harmonies discovered by him are very effective, very subtle and ingenious... Vyshnegradsky affirms that he has entirely retuned his musical thought to this new world». Цит.по: Sitsky, L. Music of the repressed Russian avant-garde, 1900 – 1929. London : Greenwood Press, 1994. P.250.

¹⁰² Вышнеградский И. Раскрепощение звука. Раскрепощение ритма. // Музыкальная академия, 1992 №2. С.139.

Эти проблемы ведут композитора как к созданию новой нотации с использованием микроальтерации, так и к тяжёлым поискам исполнителей, нуждающихся в усовершенствованных инструментах.

И Вышнеградский действительно формирует систему микроальтерационных обозначений¹⁰³; он действительно редко исполняется и озабочен проблемой четвертитонового рояля, а также машинного механизма, облегчающего реализацию новационных методов¹⁰⁴.

Осуществляя свои воистину космические замыслы, композитор был убеждён, что живёт в пророческую эпоху. И сегодня можно смело сказать, что его предчувствие было верным. Он и его коллеги «по цеху» смогли предвосхитить не только развитие музыкальных тенденций середины XX века, но и, возможно, заглянуть дальше – в начало XXI-го.

«Моей целью всегда было освободить звук»¹⁰⁵, - возвещал знаменитый Эдгар Варез, один из основоположников электронной музыки. «Освобождение звука» было одним из творческих направлений и Я. Ксенакиса. Знали ли они о подобных мечтах о раскрепощении звука русского авангардиста Ивана Вышнеградского? – Скорее всего, не могли не знать...

¹⁰³ См. Приложение Б. С. 204.

¹⁰⁴ Инструмент с перфорированной лентой, способный воспроизводить любые ритмические и звуковысотные отношения.

¹⁰⁵ Шохман, Г. Эдгар Варез – апостол музыкального радикализма // Советская музыка, 1988, №11. С. 120.

ГЛАВА 3.

МУЗЫКАЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ: НЕВЫСОТНЫЕ ПАРАМЕТРЫ

3.1. Общая характеристика невысотных параметров музыкального произведения в начале XX века

Композиторы-авангардисты начала XX века интенсивно преобразовывали музыкальный язык. Особенно это коснулось звуковысотной сферы, где, наряду с общими тенденциями времени, были созданы авторские концепции. Исходя из наиболее значимых фигур в решении этой задачи, Первая глава данного исследования подразделялась на части. Каждая из индивидуально найденных звуковысотных концепций требовала также и новых условий существования в музыкальном произведении: нового метроритмического воплощения, новых звучаний и даже нового «дизайна».

Так как в области «невысотных» параметров русскими авангардистами начала XX века в основном не было создано законченных, теоретизированных «идиосистем», считаем возможным изменить метод презентации исследовательского текста. Во Второй главе критериями членения текста станут непосредственные составляющие «невысотных параметров» - ритм, тембр, динамика и артикуляция. Нами принимается во внимание и пространственность, введенная в комплекс параметров при рассмотрении музыкальной композиции.

Осуществляя дифференциацию музыкального текста на «высотные» и «невысотные» компоненты и подтверждая правомерность подобного рода подхода к структуре исследовательского текста, прокомментируем терминологический аппарат.

Понятия «высотные» и «невысотные» параметры музыкальной композиции возникли в научных работах Н.С.Гуляницкой¹⁰⁶. С ее «легкой руки» эти термины настолько прочно укрепились в музыковедческой практике, что давно уже не заключаются в кавычки и используются как некая данность.

Пример применения данных терминов как устоявшихся понятий мы находим в исследованиях таких авторитетных ученых как В.Медушевский, Ю.Холопов, А.Соколов¹⁰⁷ и других.

Свободное использование данных определений мы видим и в ряде диссертаций, содержащих параметрический анализ композиций, – в работах Л.Саввиной, Н.Девуцкой и других. В труде «Серийный феномен: истоки и эволюция: на примере музыки А.Веберна и ранних сочинений П.Булеза» Девуцкой, например, значит: «... их *высотные параметры* (здесь и далее курсив наш – А.Г.) являются в каком-то смысле самодостаточными. [...] В той или иной мере, они соотнесены и согласованы с другими компонентами музыкального языка: ритмом, тембром, фразировкой, формой, жанром и т.д. Показателем такого рода соотнесённости могут служить эпизоды экстраполяции структурных качеств серийной методологии на *невысотные параметры сочинений*»¹⁰⁸.

Самостоятельными определениями обозначенные термины становятся и в различных современных словарях, посвященных обновленной лексике музыки XX века. Вот, например, толкование «невысотных» компонентов Д.Шульгиным: «*Невысотные компоненты* — компоненты музыкальной ткани, её различные средства, природа которых никак не связана с высотным параметром (напр., ритмические и динамические элементы) или его значение в её становлении

¹⁰⁶ В частности, в работе «Гармония и методы рационализации в музыке 1950-х годов» (1982 г.), а также в труде «Введение в современную гармонию» (1984 г.)

¹⁰⁷ Термины можно обнаружить, обратившись к известным трудам ученых – «Интонационно-фабульная природа музыкальной формы» В.Медушевского, «Музыкально-теоретические системы» Ю.Холопова, «Музыкальная композиция XX века» А.Соколова.

¹⁰⁸ Девуцкая, Н. В. Серийный феномен: истоки и эволюция : на примере музыки А. Веберна и ранних сочинений П. Булеза : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Девуцкая Наталья Владимировна; [Место защиты: Сарат. гос. консерватория им. Л.В. Собинова]. Воронеж, 2009. С. 5.

оказывается минимальным (напр., вокальные и инструментальные тембры); то же, что *Невысотные параметры*»¹⁰⁹.

Нужно отметить, правда, что в упомянутом словаре Д.Шульгина логика сочетаний терминов, на наш взгляд, несколько нарушена: так, в словаре нет определения высотных компонентов.

В некотором синтетическом варианте (поскольку здесь тоже нет отдельной статьи о высотных компонентах) мы находим определение тех и других параметров в словаре А. Алексеевой: «*Невысотные параметры* – соответствуют свойствам звука за исключением высоты и в отличие от высотных характеризуются метром, ритмом, темпом, тембром, артикуляцией звука, его пространственной локализацией, динамикой и др.»¹¹⁰

Как видно из приведенных цитат, понятия высотности и невысотности занимают уверенное положение в музыковедческом обиходе. Если ранее использовали только определение «звукоточность» и почти не обозначали отдельно комплекс других параметров музыкальной композиции, то в XX веке в связи с обособлением ритма, тембра и пр., потребовался обобщающий, парный звукоточности, термин. В результате, звукоточность лишилась первой части слова («звук»), приобретши взамен пару и образовав дихотомию «высотность-невысотность».

«Легализовав» таким образом использование терминов «высотные» и «невысотные» параметры музыкальной композиции, или, следуя подходящей для нашего случая лексике А.Соколова, «договорившись о терминах»¹¹¹, приступаем к дальнейшему повествованию.

Композиторы русского авангарда начала XX века не могли не осознавать эстетической сущности композиции в ее единстве. Как будто чувствуя небольшой временной период для воплощения своих идей, в первую очередь они

¹⁰⁹ Шульгин, Д. И. Словарь музыковедческих терминов и понятий. Приложение к учебнику «Современная гармония». 1-я книга. Теоретический курс. / Д. И. Шульгин. – М., 2010 [Электронный ресурс] //URL: <http://refdb.ru/look/2594929-p9.html>

¹¹⁰ Алексеева А. Термины музыки XX века // Harmony. Международный музыкальный культурологический журнал [Электронный ресурс] // URL: <http://harmony.musigi-dunya.az/RUS/archivereader.asp?s=15636&txid=58>

¹¹¹ Соколов А. Введение в музыкальную композицию XX века. М.: Композитор, 2007.

устремились в область высотности, поскольку необходимость ее «перестройки» заключалась не только в «усталости» тональной системы, но и вела к «перезагрузке» эстетического сознания и музыкального мышления наикратчайшим путем.

И всё же, невысотность тоже влекла новыми возможностями и возможностями для нового. Попытки творцов русского авангарда начала XX века расширить потенциал ритма, тембра, динамики и других параметров вели к одному из главных завоеваний второй половины прошлого столетия - автономизации невысотных структур.

В процессе поиска в иерархии невысотных составляющих музыкальной композиции *ритм* занял первенствующую позицию. Ритмические новации последовали практически параллельно с высотными, но теоретически (за небольшими исключениями) оформиться в систему так и не успели. «Заявки» на революцию в этой области были сделаны, главным образом, И.Стравинским, Й.Шиллингером, И.Вышнеградским, Е.Голышевым.

Однако судьба этих систем сложилась у всех по-разному. Стравинский и Вышнеградский сумели вернуться к своим изысканиям, но уже за пределами России и наравне с возникшими в это время западными идеями пересоздания ритма. Голышев оставил единственное сочинение, которое, тем не менее, содержит массу интересных находок. Но о системе в данном случае говорить, конечно, неуместно.

Огромным научным корпусом выглядит четко структурированная ритмическая система Шиллингера. Обращение к текстам композитора выявило строгий, даже несколько сухой, естественнонаучный подход к ритму как технологии. Математическая основа разработок Шиллингера снабдила теорию неоспоримой логикой, но вместе с тем, на наш взгляд, лишила ее эстетической одухотворенности (в отличие от Вышнеградского, например).

И, несмотря на то, что труд Шиллингера стал основой его новой методологии композиции, имевшей громкую славу в США (среди учеников Шиллингера были Дж.Грешвин, Г.Миллер), дальнейшее развитие остановилось.

Е. Иванова, обозначившая метод работы композитора как «музыкальная инженерия», отмечает: «Являясь примером музыкального техницизма, «Система» Шиллингера получила широкое практическое применение, но все же не стала вехой в развитии теории музыки. Ей была суждена участь своеобразного эволюционного тупика»¹¹².

Следующий невысотный параметр, практически сразу привлечший внимание композиторов русского авангарда начала XX века на фоне работы с высотностью – *тембр*. К нему обращались, так или иначе, все авангардисты, интуитивно ощущая огромные возможности для выражения своих новых идей, новых стремлений, новых эстетических запросов.

Уже Скрябин остро ощущал необходимость в обновлении тембровых характеристик и явно предсказывал «новые» тембры. Композиторы-авангардисты, продолжившие скрябинские поиски, сумели на практике найти некоторые выходы за пределы привычных тембров, пробуя разные пути.

Один из них - чутко прислушаться и по-новому сочетать уже известные тембры, – этот путь был предпринят Н. Рославцем, И. Вышнеградским. Другой - осуществить расщепление звукового поля (И. Вышнеградский, А. Лурье). Возможным было прибегнуть к помощи научно-акустических разработок или появлению новых инструментов (И. Вышнеградский, А. Авраамов, А. Лурье, Й. Шиллингер), а порой и самостоятельно изобрести проект создания последних (И. Вышнеградский, Н. Обухов).

Помимо скрябинистов, к тембровым поискам в начале XX века обращался, например, С. Прокофьев. (Вынесение С. Прокофьева за скобки скрябинистов будем считать условным. Так, в беседе с Иваном Глебовичем Соколовым о русском музыкальном авангарде начала XX века композитор и пианист отметил, что Прокофьев, возможно, гораздо более яркий последователь Скрябина, нежели другие.) Достаточно вспомнить интересные звукоэффекты прокофьевского

¹¹² Иванова, Е. М. Шиллингер о музыкальном ритме [Эл. ресурс]// URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/iosif-shillinger-o-muzykalnom-ritme>

оркестра или «бракованные» тембры при звукозаписи музыки к кинофильму «Александр Невский».

Начало XX века стало в России «золотым веком» введения в различные инструментальные составы академической музыки саксофона. В звучание нового тембра вслушивались Н. Римский-Корсаков, А. Глазунов, позже С.Рахманинов.

Вслед за ведущими параметрами обновлялись и ранее считавшиеся второстепенными – такие, как, например, *динамика и артикуляция*. С их помощью стало возможным не только показать более выпукло изменившиеся звуки и ритмы, но и простроить самостоятельные драматургические линии. В более широком смысле динамика и артикуляция проявили себя по-новому и на уровне структурирования форм композиции.

Можно предположить, что этому способствовала деконструкция ладофункциональных связей в начале XX века, которые до того главным образом несли на себе функцию формообразования. В результате, в роли «скульпторов» музыкальной композиции выступили параметры невысотных характеристик.

На пути к обновлению и обособлению динамики и артикуляции в первых рядах оказались Е.Голышев, Й.Шиллингер, Л.Половинкин, Н.Рославец, Л.Сабанеев, и особенно – А.Лурье.

Еще один параметр невысотного характера вошел в музыкальную практику (именно как параметр) сравнительно недавно. Термин «*espace*» (а точнее «*l'espace*», во множественном числе) впервые предложил Пьер Булез¹¹³.

Пространство (в паре с категорией времени) приобрело в философии и эстетике XX века особый смысл, и как следствие, нашло отражение в искусстве, даже, казалось бы, в исключительно временном – музыке. И первые шаги к завоеванию нового параметра были сделаны в начале XX века русскими авангардистами – И.Вышнеградским, А.Лурье и другими.

В целом, в данной области музыкального языка «невыговоренность» авангарда проявилась в большей степени, нежели в рамках высотной сферы,

¹¹³ См. : Гуляницкая, Н. С. О современной композиторской музыкологии // Слово композитора (по материалам второй половины XX века). Сб.трудов. Вып. 145/ РАМ им.Гнесиных. М., 2001. С. 4-14.

отсюда – множество невысотных авторских концепций второй половины XX века, да и начала века XXI.

В нижеследующих текстах, выбирая последовательно каждый интересующий нас параметр невысотной характеристики, попытаемся обобщить некоторые инновации.

3.2. О новациях в сфере невысотных параметров

3.2.1. Ритм

Выходя за рамки тональной организации или даже за границы темперации, звук в музыке начала XX века стремился повлечь за собой и свою ритмическую структуру. Отметим вновь, что сфера интересов для деконструкции и переосмысления у композиторов русского музыкального авангарда представляла собой всё же тонально-гармонический амбиент музыкальной композиции. Ритмика в музыке Скрябина и «скрябинистов», конечно не могла оставаться традиционной, но кардинально обновить два таких мощных параметра как звуковысотность и ритм одновременно не получилось.

Значительные метаморфозы, предельная индивидуализация произошли в ритмической сфере начиная с середины столетия, но интересные находки были сделаны композиторами русского музыкального авангарда в первое тридцатилетие XX века.

При анализе ритмических конструкций и концепций всегда встает вопрос о том, внутри какой категории существует ритм. Последователем временной природы ритма является В.Ценова, автор работы «Время ритма или ритм времени: о Новейшей музыке XX века». Ее убеждения таковы: «Музыка создает свое время. Оно может быть измерено и материализуется в звуковых структурах – ритме [...] Время и ритм фактически оказываются гранями одного понятия "потока", "течения" ...»¹¹⁴

Адептом вне-временного существования ритма являлся А. Лосев: «... *ритм есть выражение чистого числа в аспекте его чисто числового же подвижного*

¹¹⁴ Ценова В. ВРЕМЯ РИТМА или РИТМ ВРЕМЕНИ: о Новейшей музыке XX века. [Электронный ресурс]//URL: <http://www.21israel-music.com/Rhythm.htm>

покоя. Значит, ритм не есть временная категория. Одну и ту же ритмическую фигуру можно исполнить в разное время и с разным темпом. Ритм гораздо отвлеченнее чистого времени. Он есть именно не время, а *числовая структура* времени (в нашем понимании числа), данная в аспекте своего подвижного покоя»¹¹⁵.

Промежуточную позицию в обозначенном вопросе занимает точка зрения О.Мессиана. Опираясь на исследование Т.Цареградской «Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана», можно сказать, что ритм являлся для композитора едва ли не ведущим параметром, даже в сопоставлении со звуковысотностью. Изучением ритмических истоков, овладением определенного рода «риторикой» ритма, Мессиян занимался более чем основательно. И выявлению сущности ритма придавал большое значение.

Об этом в труде самого композитора, а также и теоретика, свидетельствует солидный список определений ритма различных философов и музыкантов разных эпох. Какое из них оказалось для Мессиана наиболее близким? ««Классическим» он называет определение ритма, принадлежащее Венсану д'Энди: «Порядок и пропорция в Пространстве и во Времени»»¹¹⁶.

Примечателен взгляд на соотношение времени и пространства Т. Адорно. В процессе философского осознания нового музыкального контекста XX века, мыслитель писал о том, что Стравинский и его последователи противопоставили континуальности времени – «время-пространство»¹¹⁷. В первой трети прошлого столетия зародилась концепция, в первую очередь, в трудах П. Флоренского, о характеристике времени как еще одного измерения пространства.

Выделение времени в четвертую координату придало нашим размышлениям о ритме следующее направление: ритм, выражая «числовую структуру времени» (А. Лосев), реализуясь во временной континуальности,

¹¹⁵ Лосев, А. Ф. Музыка как предмет логики [Электронный ресурс] // URL: <http://glierinstitute.org/ukr/study-materials/4/losev.pdf>

¹¹⁶ Цареградская, Т. В. Время и ритм в творчестве Оливье Мессиана / Т.В.Цареградская. М. : Классика-XXI, 2002. С.114

¹¹⁷ См.: Адорно, Т. Философия новой музыки. Пер. с нем. / Перевод Б. Скуратова. Вст. ст. - К. Чухрукидзе. М.: Логос, 2001. 352 с.

формирует и структурные характеристики пространства. (Этот аспект ритмической организации будет рассмотрен в разделе настоящей работы, посвященному исследованию пространственности в музыкальной композиции.)

Так или иначе, суждения о ритме – несмотря на разногласия и сомнения, размышления и поиски – имеют общий знаменатель. Подтверждением этой мысли являются непосредственные результаты ритмических разработок композиторов-авангардистов, предпринятых в начале XX века.

И существенным для изменения ритмической составляющей музыкального произведения становится в начале прошлого столетия новое ощущение композитором обеих категорий (времени и пространства). Не случайно характеристики, которые применяются в отношении времени и пространства, – континуальность, плотность, разреженность, сжатость и многие другие эпитеты – одинаково подходят для описания и того, и другого.

Возможной причиной становится та самая «уплотненность этапов развития», которая касается практически всех сфер человеческого бытия. А искусство – это тот ареал бытия, который наиболее чутко и остро реагирует на смену, а порой даже только на предчувствие смены, устоявшихся парадигм.

Рассмотрим отношение к ритму в творчестве конкретных представителей русского музыкального авангарда начала XX века. Первое имя, возникающее в связи с революционными изменениями в области ритмики – это имя *Игоря Стравинского*. Исследований, посвященных вопросу ритма в музыке композитора, немало. Основная суть метаморфоз выражена обобщением «нерегулярно-акцентная ритмика», что стало уже устойчивым клише в отношении Стравинского.

Истоки такой нерегулярной акцентуации видятся исследователями в своеобразном «вживлении» в музыкальную ткань фольклорных «моделей». Используя такого рода ритмику, Стравинскому удается расшатать привычные метрические сетки и в дальнейшем приходится следовать логике акцентов. В связи с этим возникает постоянная смена метров с различным делением на

ритмическую единицу. Один из наиболее показательных примеров данной техники – партитура «Весны священной».

А. Римский-Корсаков в своем отзыве на балеты Стравинского замечает следующее: «Ритмика-метрика Стравинского, как я уже имел случай отметить, представляет совершенно особое, весьма дифференцированное свойство его дарования. "Весна священная" доводит эту сторону почти *ad absurdum* [до нелепости (лат.)]. Частые ломания метра доходят здесь до видимости какой-то истерики или судороги. Всякая возможность целостного представления отдельных, более или менее законченных частей произведения подчас оказывается исключенной. Я позволяю себе усомниться в том, чтобы "великая судорога" жертвенной пляски – по заданию, пожалуй, главный момент действия, — когда-либо существовала как целое в сознании самого композитора»¹¹⁸.

Сегодняшнее слушательское сознание уже не так критично к восприятию такого рода ритмо-структур, подобные образования определяются им в контексте заданности художественного образа. Это нечто вроде лингвистического приема *pars pro toto*, когда через фрагмент общего мы можем то самое общее идентифицировать.

Еще один метро-ритмический прием, возникающий у Стравинского в тесной связи с нерегулярной акцентностью и формирующийся вновь в условиях «Весны священной», – прием остинатности. Остинатность – фактор, который позволяет скрепить, организовать расшатанную и с трудом поддающуюся метру сетку.

Порой прием остината имеет эффект обратного действия. Так, например, в третьей части «Симфонии псалмов», в условиях строгой трехдольности, Стравинский применяет в оркестре (на фоне опять же хорового остината) прием переакцентировки внутри остинатной ячейки, который несколько вуалирует метрические доли (Рис. 14).

¹¹⁸ Римский-Корсаков, А. Н. Балеты Игоря Стравинского, 1915 год. [Электронный ресурс] // URL: http://andron.sitcity.ru/ltxt_3101202117.phtml?p_ident=ltxt_3101202117.p_3101213120

Рисунок 14.



Прием оstinato становится «визитной карточкой» *Александра Мосолова*. В этом значении его сочинение «Завод» можно по праву считать энциклопедией оstinатной техники. Оstinato существует в этом произведении на всех уровнях: и в партии практически каждого инструмента/группы, и как целостное явление. При этом, повторяющиеся звенья могут переходить от одного инструмента к другому, перекрашиваясь в другой «тембровый цвет».

Само расположение оstinатных ячеек внутри четырехдольной сетки неравномерно, что создает как бы акцентную «занятость» каждой сильной и слабой доли.

Необычное применение приема нашел Мосолов в пьесе «Гражданин Заика...» из цикла «Четыре газетных объявления» - размещение оstinato поперек метрической структуры. Такой способ выстраивания метроритмической драматургии можно увидеть и в других сочинениях композитора. Иногда Мосолов вводит разнообразие в оstinатные фигуры путем внутренней переорганизации пульса. Пример этому мы можем найти в Сонате №2: смена четыре на три (Рис. 15, 16):

Рисунок 15.

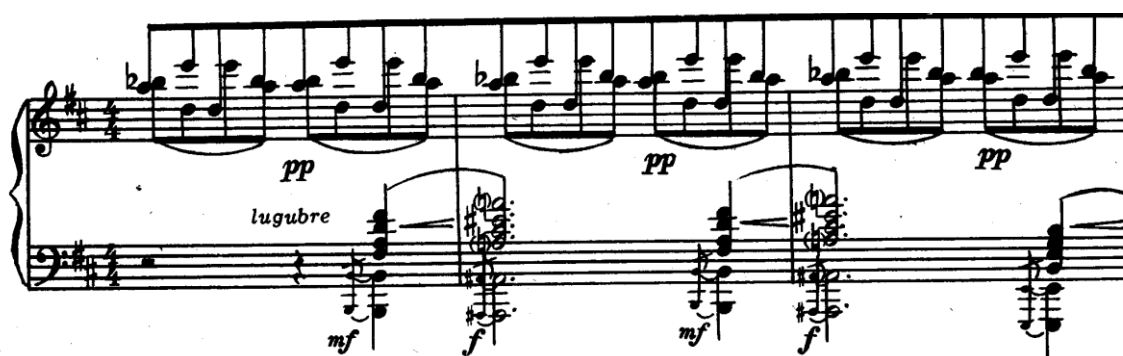


Рисунок 16.



В целом, ритмика Мосолова не выходит за рамки «экспериментов» с остинатной техникой.

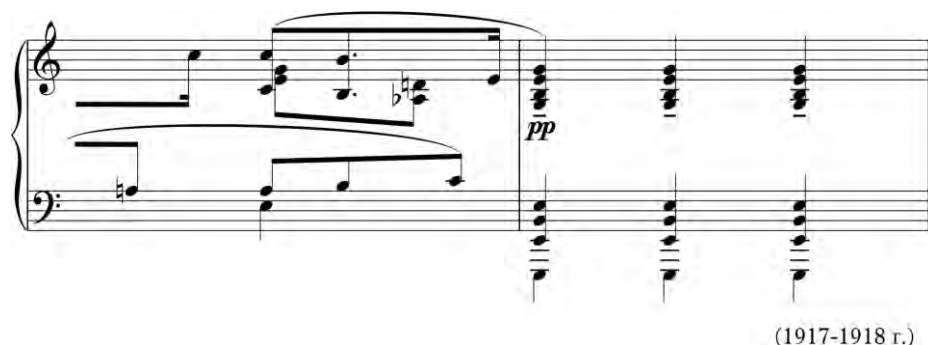
Интересным способом «освободил» метр в своей ранней композиторской работе Александр Шенин (1890-1944), сегодня почти не известный композитор, ученик Р. Глиэра, Б. Яворского. Показателен в данном аспекте фортепианный цикл «Семь прелюдий» ор.3, написанный молодым автором в 1917-18 годах.

Несмотря на наличие тактовых черт, все семь пьес лишены обозначений метра. Тактовые черты помогают ощутить пульс неровного ритмического «дыхания» каждой миниатюры – от четверти с одной тридцатьвторой до десяти четвертей (если условно обозначить счетную единицу как четвертную) в одном построении. Вне метра композитору удастся свободно сочетать различного рода полиритмические и полиметрические структуры.

Кроме того, темпы всех пьес варьируются в зоне «умеренно-медленно», что придает циклу характер размышлений... и не только.... Финальный мотив позволяет употребить по отношению к циклу термин «нарратив». Заключительная

тональность ми-бемоль минор и характерный мелодический оборот отсылают к Прелюдии ми-бемоль минор из оп.16 А.Скрябина (Рис. 17):

Рисунок 17.



Важно отметить, что эта последняя фраза предваряется разделом с именованием *Cadenza*, после чего финальное построение приобретает значение некоего приношения. И кажется, что, несмотря на посвящение цикла Н. В. Большевцевой, сочинение носит характер *in memoriam*. После столь явного «слова» для слушателя становятся понятными и предыдущие «намеки» Шеншина на другие прелюдии Скрябина (так, например, наблюдается сходство начала Пятой пьесы композитора, ми минор, с прелюдией ми минор из оп.11 Скрябина).

Возможно, сказалось неминуемое для многих начинающих композиторов того времени влияние великого гения, возможно, любовью к его творениям пылала та, которой посвящен цикл.

Обобщая метроритмическую часть сочинения, отметим, что попытка «освободить» метр всё же оказалась достаточно смелой. Правда, Шеншин оставил авангардные намерения рано, реализовав себя в музыке для театра.

Ритмическую изысканность в своем творчестве проявляет *Артур Лурье*. Казалось бы, композитор работает с вполне уже привычными неквадратными объединениями длительностей, переменностью метра. Но эстетически рафинированное оформление таких образований привлекает внимание. Иногда ритмические фигуры распределены между нотными станами, причем не всегда двумя, иногда как бы вплетены друг в друга, одна фигура внутри другой.

Огромную роль в ритмических «капризах» Лурье играют паузы. На наш взгляд, именно они делают ритмическую партитуру творчества композитора

такой индивидуальной и «дышащей». Паузы же позволяют перевести музыкальное время сочинений Лурье в музыкальное пространство. Но этот вопрос мы оставим для отдельного дискурса в одном из следующих разделов нашей работы.

Вполне привычные ритмические структуры использует и *Николай Обухов*, но расположение их во времени тесно связано с гармоническими новациями и схоже с ощущением нерегулярной акцентности Стравинского. Вот что пишет об этом сам композитор: «Моя гармония также имеет большой резонанс в области ритма. Стремление соответствовать своеобразию эмоций в психологии, делает его абсолютно несовместимым с традиционными тактовыми чертами и размерами. Обозначения моего ритма основаны на иной системе, в которой мощную поддержку ритмической точности оказывают удары метронома»¹¹⁹.

Если звуковысотные поиски Обухова вели к острым и напряженным звучаниям – для максимальной активизации человеческих эмоций через слух, то ритмические новации стремились к тому, чтобы пробудить эмоциональный потенциал через почти осязаемые телесные ощущения. Недаром все известные методики по воспитанию и развитию чувства ритма, а также направленные на эстетическое воспитание, основаны на проживании музыки через движения тела. И первые попытки создания таких учений выпали на начало XX века! Сошлемся на деятельность Жака Далькроза и его ритмогимнастическую революцию 1905 года.

Новые ощущения ударности, акцента, формируют особую метрическую драматургию произведений Обухова. Например, в трехстраничной пьесе для фортепиано «Мир примирившимся» наблюдается то сжатие, то расширение «акцентной чувствительности». Разреженность и покой соответствуют крайним частям разделов пьесы, учащение пульсации происходит внутри каждого раздела: $[4/4 - 4/8 - 1/16 - 2/2]$; $[4/4 - 1/4 - 2/4]$; $[12/8 - 2/16 - 3/4]$.

¹¹⁹ Польдяева, Е. Послание Николая Обухова. Берлин, 2006. С. 151.

«Нарушить» привычную метрику призваны и многочисленные темповые обозначения, которые в пьесе меняются с удивительной частотой (порой по два раза за один такт) и происходят в широком диапазоне (от *Allegro* до *Lento*).

Ограниченность нотных материалов композитора не дает наиболее полно проанализировать «иную систему» ритмической организации. Поэтому ограничимся сказанным.

Еще больше «не повезло» с изданием сочинений интересному композитору русского музыкального авангарда начала XX века *Ефиму Голышеву*. Единственное произведение, имеющее реальное графическое воплощение – это Трио¹²⁰, в котором, однако, содержится важное предвосхищение новаций будущего.

Во-первых, - особая, серийная 12-тоновость: Голышев так же, как и Обухов, упраздняет обычные диезы, бемоли, бекары, автономизируя каждый тон введением «крестовой» записи (условно говоря, заменяя этими крестиками знаки альтерации). Для облегчения восприятия и анализа, как композитор сам указывает в предисловии к сочинению, смены 12-тоновых звукокомплексов обозначены в нотах цифрами (подобно цифрам в партитуре). Внутри каждой цифры тоны не повторяются!

Во-вторых, - чрезвычайно интересно метроритмическое решение Трио. Само обозначение метра Голышев выставляет одной цифрой – в зависимости от количества долей – 3, 1, 2, 4, 4, таковы размеры пяти частей сочинения. Счетной единицей выступает четверть, обозначение которой композитор и выпускает при выставлении метра. Это действительно становится не важным для слушателя (а возможно и для самого композитора), кажется, что метрическое деление делалось только для исполнителей. На слух ощущение метра практически отсутствует (этому способствуют и необычно заливованные длительности).

Ритмика очень тонка – обилие мелких длительностей, причудливые заливовки, неперечеркнутые форшлагги. Такое ритмическое дыхание наблюдается

¹²⁰ См. Приложение А С. 195.

не только в медленных частях пьесы, где исполнение изысканных деталей удобно, но и в быстрых разделах, требующих особенной виртуозности в воспроизведении ритмического рисунка.

Но самое важное обнаруживается при детальном рассмотрении следования длительностей внутри звукокомплексов: оказывается, что существует взаимосвязь ритмической «драматургии» и звуковысотной серии. В более развернутых по времени звуковых сетах чаще всего выстраиваются ритмические ряды (!), а это уже попытка подвергнуть серийной логике не только высотный параметр. В качестве примера приведем два начальных ритмических последования последней части Трио – Adagio (Рис. 18, цифры означают зоны звукокомплекса):

Рисунок 18.



Двенадцать длительностей, не повторяющих друг друга – настоящее предвосхищение композиторской техники второй половины XX века.

В противовес ритмическим сериям, в местах сжатия звукокомплексов (гармоническая пульсация которых составляет всего один такт) партии всех трех инструментов образуют ритмический унисон.

Общее взаимодействие очень условного метра и почти самостоятельной ритмики очень схожи с сущностными понятиями «синторитмики» - сочетания аддитивной и парциальной техник – характерной для сочинений второй половины XX века.

Таким образом, Трио Ефима Голышева являет собой попытку осуществить одну из первых идей многопараметровой композиции (про остальные параметры упомянем в следующих разделах исследования).

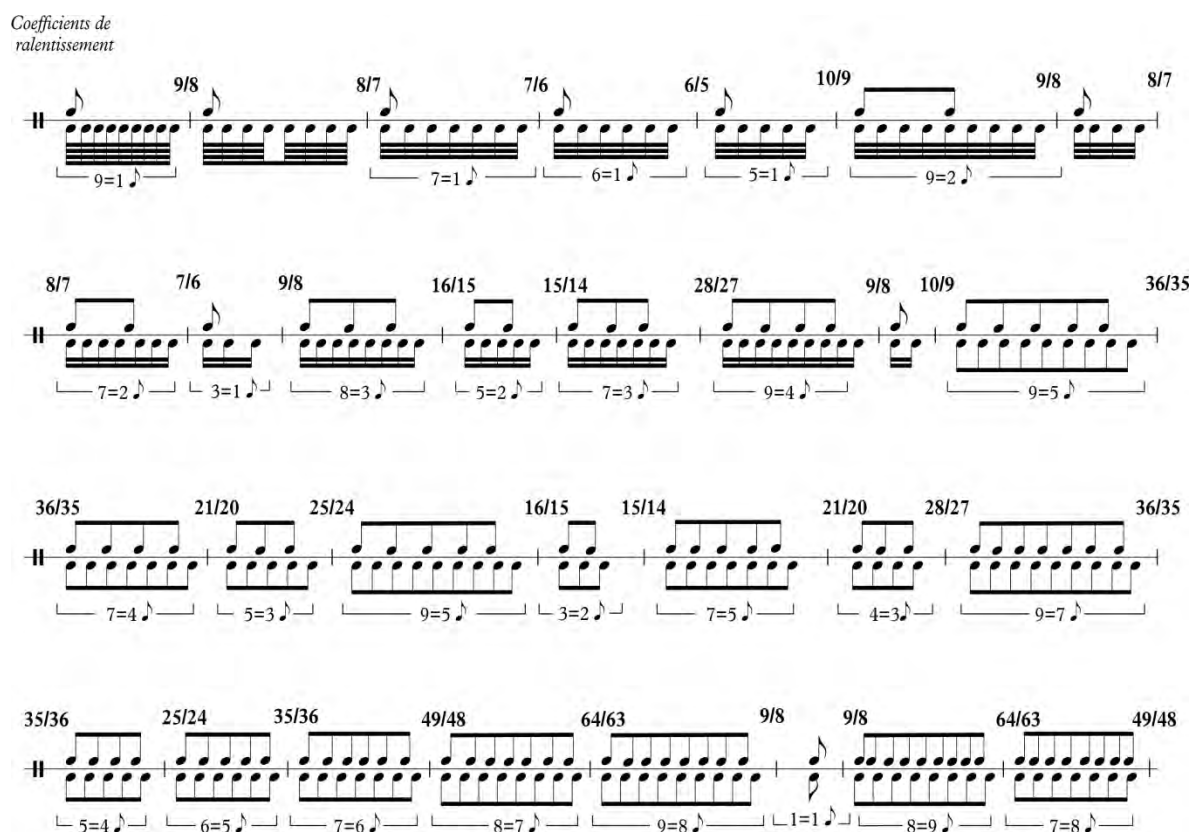
Серьезно к проблеме ритма подходит *Иван Вышнеградский*. Помимо теоретического труда «Раскрепощение звука», он создает и «Раскрепощение

ритма». Стремление создать не только новое звуковое пространство, но и многомерный ритмический континуум, Вышнеградский оформляет в виде системы «ритмического ультрахроматизма». Теория эта основана на очень точном расчете процессов ритмического ускорения.

Как верно замечает Е. Польдяева, система Вышнеградского схожа с ритмическими разработками О.Мессиана в области ритма с добавленными длительностями¹²¹.

Приведем фрагмент расчетной таблицы композитора (Рис. 19, в таблице представлен путь от мелких длительностей к крупным, поэтому «метки» ритмических решений обозначены Вышнеградским как «Coefficients de ralentissement» («коэффициенты замедления»)):

Рисунок 19.



Применять эту технику композитор начинает с момента первых разработок – уже в сочинениях 1918-1919 годов. Например, в «Медитации на две темы из «Дня Бытия»» для виолончели и фортепиано.

¹²¹ Вышнеградский И. А. Пирамида жизни. М.: Композитор, 2001. С. 201.

Поскольку Вышнеградский досконально просчитывает в своей теории деления ритмических единиц, их такое же тщательно выверенное исполнение является для композитора необходимым условием. Потому, он сетует на посредничество играющего произведение музыканта между композитором и слушателем.

Мечты свои Вышнеградский устремляет к следующему: «...поставить между творцом и внешним миром единого посредника, свободного от исторических и физиологических случайностей, гибкого и послушного велению творца. И таковым является лишь музыкальная машина»¹²². (Не есть ли это своего рода *симулякр* исполнителя?)

Ту же идею высказывает позже Пьер Булез: «Если мы хотим воплотить понятие тотальной свободы ритма, *что* мы можем сделать как не обратиться к машине»¹²³?

Отчасти, правда для несколько других целей, такая машина была изобретена. Это очередной шедевр отечественного изобретателя Льва Термена – ритмикон (1931 год). «Машина» позволяла преобразовывать ноты в ритм, а также наоборот – ритмический рисунок в ноты.¹²⁴ Идея создания ритмикона была подсказана Термену Г. Коуэллом, который сочинил для этого «инструмента» несколько композиций.

Математически-конструктивистские методы работы композиторов русского музыкального авангарда начала XX века с метроритмом были направлены на поиски альтернативы классической системе. Но не просто потому, что нужно было придумать что-то «отличное от...». А потому, что того требовала, во-первых, обновленная звуковысотность, а во-вторых, эстетические запросы творцов, их «новое эстетическое сознание» плюс высочайшие модусы эмоционально-психологических состояний (не только испытываемых лично, но и

¹²² Там же. С. 143.

¹²³ Булез, П. Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи. М. : Логос-Альтера, Ессено, 2004. С. 16.

¹²⁴ На рубеже XX-XXI веков такого рода трансформация стала возможной, благодаря изобретению специальных компьютерных программ.

вызываемых у слушателей) выходили за рамки метро- и ритмо-формулы равномерной классико-романтической основы.

Хотя ритмический параметр в начале XX века не возымел развития, аналогичного звуковысотному, главные «заделы» на его аperiodичность, нерегулярность, автономность, существование в аметрическом пространстве и другие дефиниции были созданы. Главное же, что это были не «сухие» изыскания исключительно теоретического толка, а эстетически необходимые для композиторов новации. В связи с этим, применение нонклассических паракатегорий эстетики – деконструкция, артефакт, симулякр, абсурд - применимы к творческим концептам в области ритмики авангардистов начала XX века и «авангардистов» второй его половины.

Эстетический генезис музыкальных «расчетов» исследуемого нами в данном параграфе параметра лег в основу многих ярких и индивидуально значимых творческих концепций будущего столетия, как в западной, так и в отечественной музыке. Среди них и последовательно-четко разработанные ритмические метаморфозы О.Мессиана и П.Булеза, экстремальные условия существования ритма у К.Штокхаузена и Я.Ксенакиса, «ритмы форм» и числовые законы С.Губайдулиной, математическая философия Э.Денисова и многие другие.

3.2.2. Тембр

Индивидуализация тембровой структуры музыкальной композиции второй половины XX века так же постепенно прорастала из тех новационных импульсов в этой сфере, которые предложили в своем творчестве композиторы начала столетия.

По-новому слышали звучание «новой системы организации звуков», «тотальной гармонии» и «pantonalite» создатели этих звуковысотных идиосистем. Выразительную особенность тембра они чувствовали очень тонко, но поиски в этой области на тот момент не вышли за границы «подчинения» высотным запросам.

В целом, вынесение тембра как параметра музыкальной композиции за скобки звуковысотности достаточно условно. Во многом тембр – это именно звуковысотный параметр, если учесть, что структурная единица тембра – это обертон. Совершенно уверен в этом был, например, Штокхаузен, творец звукотембров. Так же мыслил гораздо ранее и И.Вышнеградский, в единстве ощущая свои новационные термины «pantonalité» и «pansonorité».

Такой же точки зрения придерживался и А.Шёнберг, создатель Klangfarbenmelodie : «...отличие, которое по привычке устанавливается между тембром и звуковысотностью, не может быть безоговорочно принято. Лишь благодаря тембру, одним из измерений которого является относительная звуковысотность, звук способен проявить себя»¹²⁵.

Подобного рода мысль прозвучала у Л.Сабанеева при изучении позднего творчества А.Скрябина. Рассуждая о состоянии тональной системы в начале века, Н.Гуляницкая подробно останавливается на исследованиях Сабанеева и приводит

¹²⁵ Теория современной композиции. М. : Музыка, 2007. С. 238.

в связи с этим его важное высказывание: «Уже основной «консонанс» Скрябина из шести гармонических нот – почти стоит на границе «тембра», ибо составлен из обертонов, создающих тембр. А колокольные гармонии последних сонат уже вполне входят в ту новую область, промежуточную между гармонией и тембром, область форм музыкального воплощения, которые можно условно назвать *гармонии-тембрами*. Эту область впервые открывает Скрябин»¹²⁶.

Наблюдением о предслышании Скрябиным новых тембров поделился Николай Корндорф в письме к Ивану Соколову от 1998 года: «Соната Скрябина¹²⁷ - не совсем фортепианная музыка. У меня складывается такое впечатление от многих скрябинских поздних вещей. И не для фортепиано, и не для оркестровых инструментов, и не для оркестра в целом, а для каких-то иных тембров»¹²⁸.

При такой высокой степени слияния тембра с другими параметрами музыкального языка, его эмансипация к середине XX века становится символом не раз упомянутой нами «уплотненности». Возможно, получилось так, что максимально раскрепощенные, расщепленные звуковысотность, ритм, гармония как бы «преодолели» рамки своих прежних возможностей и соединились в тембровом поле. Каждый из обозначенных параметров стал одновременно дифференцированное и вместе с тем объемнее, весомее, гуще, плотнее в целом. Наложение таких уплотненных зон и определило основные характеристики тембрового компонента.

Обратимся к творчеству последователей и просто коллег Скрябина, пытавшихся намеренно или невольно найти новые соноры для своих творческих замыслов, проложить путь к автономизации тембра.

Трепетно высказывается о тембре *Арсений Авраамов*, предвосхитивший в этой области массу событий в развитии электронной музыки. В связи с этим

¹²⁶ Цит. по: Гуляницкая, Н.С. Эволюция тональной системы в начале века // Русская музыка и XX век. М., 1997. С. 484.

¹²⁷ Речь идет о Восьмой сонате А.Скрябина, инструментовку которой Н. Корндорф осуществил в 1992 году по заказу Шенберг-ансамбля (Голландия). Для этого же коллектива Ф. Караевым была сделана инструментовка Девятой сонаты. (примечание Ю.Пантелеевой)

¹²⁸ Пантелеева, Ю. Н. Н.Корндорф и его слово о музыке: «эпистолярный Корндорф» // Слово композитора: мысли о музыке. Сб.статей и материалов. М.: РАМ им.Гнесиных, 2011. С.96.

позволим себе объемную цитату самого автора, в полной мере отражающую великие замыслы композитора:

«Тембр — душа музыкального звука. Творить отвлеченные гармонические схемы и затем «оркестровать» их — уже в сущности, не творчество,— на таком пути можно дойти до полного разложения музыкально - творческого процесса на цепь сочинительских экспериментов: выдумать мелодическую последовательность тонов, облечь ее, затем, в какой-либо ритм, гармонизовать полученную мелодию, наконец, приняться за раскрашивание ее, пользуясь готовою исторически - данною палитрой... В акте истинного творчества каждый звук рождается уже до конца воплощенным, — какою же мукою должны быть для творца поиски средств, грубо-приблизительных хотя бы, когда он чувствует безнадежность этих поисков и не имеет средств зафиксировать на бумаге живущий в душе звуковой призрак?

Вслушайтесь в интонации человеческой речи, сравните ее безграничную способность к эволюции тембра с самым совершенным, что мы имеем в музыке — виолончелью и скрипкою: как бедны их возможности, как убийственно - однообразна вся «камерная музыка» полутора столетий до сегодня включительно!

А что, если уже сегодня возможно превратить выдержанный аккорд флейтового тембра на протяжении десятка секунд (абсолютно неощутимо для слухового анализа) в мощное медное tutti, и еще через три секунды привести его столь же неощутимо к спокойному и ясному тембру clarinetto?

Такой опыт легко произвести при помощи весьма несложного прибора, представляющего из себя систему камертонов, установленных на поверхности резонирующего ящика и приводимых в звучание электромагнитными токами с особыми приспособлениями для включения и выключения из цепи тех или иных из них по желанию. Включив в цепь три камертона, дающих, например, основное трезвучие и вводя последовательно в восходящем порядке четные обертоны основных тонов, затем в нисходящем — нечетные, я трансформирую исходный флейтовый тембр аккорда в трубный, роговой, — выключая затем в нисходящем порядке четные тоны, привожу его к характерной кларнетной краске...

Скажу больше: зная способ фиксации сложнейших звуковых комплексов (фонограф), подвергнув анализу строение кривой, по коей движется игла резонирующей мембраны, я могу синтетически воссоздать любой, самый фантастический тембр, придав этой кривой должные падения и амплитуду»¹²⁹.

Осмеливаясь комментировать слова А.Авраамова, заметим, что действительно, процессы инструментовки или гармонизации мелодии остаются в прошлом, равно как часто и сама мелодия. «Уплотнение этапов развития» характеризует и сферу нового слышания композиторами звучащего пространства. Синтетического слышания, многомерного, многопараметрового. И тембр здесь играет одну из ведущих ролей как некий собирательный образ синтезированного звучания (в этой связи вспоминаются гештальты К.Штокхаузена).

Недаром в определениях тембра присутствуют не только характеристики физического, акустического свойства – частоты и форманты, но и (повторимся) звуковысотного – обертоны. Кроме того, тембр «организует» вокруг себя определенное пространство, определенную динамику, определенные звучащие материалы. Интересно, что слышание тембра порождает осязательные его ощущения – бархатный, мягкий и т.п.

Все это предчувствовали и предслышали композиторы начала XX века, развивая свои новые высотные слышания и только наметив путь к тембру как ведущему элементу новой звучности, настоящие эксперименты с которым мы будем наблюдать в музыке послевоенного периода.

Идеи же А. Авраамова о взаимопроникновениях тембров, тембровых переходах-модуляциях в будущем найдут выход в создании специальных синтезаторов звука и компьютерных программ, способных действительно в считанные секунды преобразовать тембр одного инструмента в другой¹³⁰

Свой вклад в изучение тембра внес и *Артур Лурье*. Рафинированный эстет, кумирами которого были самые утонченные творцы новых звучаний К.Дебюсси и

¹²⁹ Авраамов, А. Грядущая музыкальная наука и новая эра истории музыки // «Музыкальный Современник», №6, февраль 1916 (фрагмент) <http://asmir.info/lib/avraamov1.htm>

¹³⁰ Одной из таких программ – Metasynth – посвящена дипломная работа А.Исмаиловой (РАМ им.Гнесиных, 2004). Научный руководитель – В.С.Ульянич, ныне возглавляющий кафедру компьютерной музыки.

А.Скрябин, воспринимал аккордовые структуры в том же ключе - как воплощение тембровых задач. Звукоокраски, гармонии-тембры – терминология, звучавшая и в отношении его сочинений. Повышенный интерес к тембру связан у Лурье еще и с профессионально-художественным восприятием цвета и звука - он был талантливым художником и литератором. Отсюда его особенное восприятие краски и интонации.

Исследуя романсы А.Лурье на слова А.Пушкина, Лариса Казанская приводит следующие слова композитора: «В поисках новой музыкальной выразительности Лурье всегда помнил, что "звуковая интонация есть первооснова музыкального языка. Структура музыкальной фразы определяется интонацией и физическим (пластическим) жестом. Синтезы гармонии, мелодии и ритма равняются тембрам. Гармонии-тембры, влекущиеся к световым рефлексам звучания - путь к синтезу мелодии и гармонии. Мелос - абсолютная необходимость. Без него нет ничего в музыке. Мелодия - гармония - ритм - вот ипостаси единой реальности"»¹³¹.

И этой «единой реальностью» станет тембр. Не случайно, именно в этой области композитору принадлежат серьезные исследования, в которых он опирался не только на интуитивные предсказания будущих новых соноров, но и на новейшие методы изучения звука.

Так, разрабатывая концепцию «музыки интерференций» (наложения волн) и «внутренней перспективы» (наперекор линейности выстроенной на основе атональных вертикальных структур – «синтез-примитивов»), композитор обогатил тот творческий резерв, из которого потом разовьется «виртуальное тембровое пространство». Интересно, что метод наложения волн лежит в основе эффекта Доплера (опять же, примененного и к звуку, и к свету/цвету!) Это явление обратило на себя внимание не только ученых-физиков и астрономов, но и композиторов: в 1997 году появилась Композиция №75 – «Эффект Доплера» - В.Екимовского.

¹³¹ Л.Казанская Артур Лурье : «Пушкин – наша печка» [Электронный ресурс] //URL: <http://www.21israel-music.com/Lourie.htm>

Значительный вклад в расширение тембровых возможностей в начале XX века внесла не только музыкальная наука, но и физико-технические разработки. Поиски новых звучаний (еще раз хочется отметить, что эти поиски были обусловлены творческой необходимостью) и привели к творческим открытиям, например: терменвокса, представленного Львом Терменом в начале 20-х годов; синтезатора – вариофона, сконструированного Евгением Шолпо в 1929 году.

Из всех композиторов-авангардистов наибольший вклад в эмансипацию тембрики от других параметров музыкальной композиции внес *Николай Обухов*.

К 1917 году он проявляет себя в качестве изобретателя новых инструментов, призванных воплотить новую сонорику своих творческих замыслов. «Кристалл» и «Эфир» – неосуществленные проекты композитора, но очень подробно проработанные на уровне провозглашения самой идеи (что сближает Н.Обухова с эстетикой московских концептуалистов конца XX века):

«Первый (Кристалл – прим.А.Г.) должен быть клавишным инструментом, разновидностью челесты, молоточки которого ударяют по стеклянным сферам; второй – духовой инструмент особого вида: колесо с лопастями, свободно вращающимися в воздухе, будет воспроизводить звук, приближающийся к жужжанию» (Б.Шлёцер).¹³²

Оба инструмента стали предшественниками реально сконструированного Обуховым в 1929 году электроакустического инструмента “Croix sonore” – «Звучащего креста». «Природа инструмента – моноподическая, тембр – нечто среднее между голосом, органом и виолончелью»¹³³, - так описывает детище Обухова Е.Польдяева, обобщая немногочисленную информацию (в том числе и визуальную – фотографии), оставшуюся от современников композитора.

Характер инструмента и, соответственно, приемы игры напоминали уже существовавший на тот момент терменвокс, но, тем не менее, именно создание «звучащего креста» стало для Обухова точкой отсчета новой славы и признания.

¹³² Польдяева, Е. Послание Николая Обухова. Берлин, 2006. С. 47

¹³³ Там же. С. 191

С этого момента, из тридцати одного опуса двадцать один включает в исполнительский состав новое изобретение.

Необычные сонористические эффекты обнаружила Марина Лобанова, анализируя симфоническую поэму *Николая Рославца* «В часы новолуния». Определяя это произведение как новаторское в области тембрового пространства, исследователь пишет следующее: «В симфонической поэме Рославца стерта грань между фактурой, гармонией и тематизмом – в результате возникает единая темброкрасочная среда, в которой все изменения тембра сказываются на тематизме, а основными факторами формообразования становятся изменения плотности, сплетения линий и пятен, тембровые модуляции. [...]

В значительной мере эксперимент 1912-1913 годов сравним с сонористическими композициями 1960-х, сформировавшими самостоятельное направление в музыке второй половины XX века, а к симфонической поэме Рославца вполне применимы описания музыкальной статики «неопрессионизма», получившие законченное концептуальное выражение в «микрополифонии» Лигети»¹³⁴.

Такого рода наблюдения прозвучали очень ярко в отношении Рославца, известного всем исключительно как изобретателя «новой системы организации звука». Факт несомненного присутствия в творчестве композитора тембровых новаций открывает возможности для новых исследований.

Интересный вывод в отношении работы Рославца с тембром сделала в своей диссертационной работе и Т.Черныш. Анализируя его камерно-инструментальные сочинения, исследователь пишет следующее: «Попытки экспериментов в области тембра просматриваются в "Ноктюрне" Рославца, когда даже тембр становится предметом сочинения, а не воспринимается как определенная данность. Эксперименты с инструментальным составом квинтета сейчас видятся прообразом понимания того, что "...обертоника, характер звукоизвлечения, тембровые модуляции, рисунок звуковой аттасс'и, и даже иногда график

¹³⁴ Лобанова, М. Н. Николай Андреевич Рославец и культура его времени. М. : Петроглиф, 2011. С.225.

интенсивности простых *crescendo* и *diminuendo* столь же "интонационны", как и звуковысотность".¹³⁵ Таким образом, каждый компонент музыкальной ткани теперь наделяется собственным смыслом и как бы "живет автономной жизнью"»¹³⁶.

Здесь уже совершенно однозначно присутствуют отсылки на автономизацию параметров музыкального языка, в частности, тембра.

Еще одно высказывание, совсем недавнее - 2015 года – размышления И.Воробьева о третьем фортепианном трио Рославца: «Для Рославца важно найти единый тембровый знаменатель между двумя струнными инструментами – скрипкой, виолончелью – и роялем. Сонорность, сближение звукового поля, импрессионистичность растворяют фактуру в пространстве. Отныне нет рельефа и фона – они слиты воедино. Звук и его потенциал становятся источником для экспериментов композитора»¹³⁷

Можно предположить, что ощущения значимости тембрового компонента у Рославца определяли его стремления поместить свои высотные достижения в пространство новой сонорики.

Казалось бы, почти порвавший на определенном этапе творчества с революционными открытиями в музыке, но, тем не менее, продолжавший сочинять, *Михаил Матюшин* явился создателем необычного сонорного «оформления». Интересные тембровые находки увидел И. Нестьев в последних сочинениях композитора: «Среди последних сочинений Матюшина – музыка к спектаклю «Осенний сон» (по пьесе Е.Гуро)... к этой пьесе он сочинил несколько дополнительных номеров, в которых применил непривычные тембровые эффекты (гудение струны, протянутой через всю комнату, «стеклянные» или «шершавые» тембры ударных)»¹³⁸

¹³⁵Т. Черныш использует цитату из книги: Тертерян Р. Авет Тертерян. Беседы, исследования, высказывания. Ереван, 1989.С.12

¹³⁶ Черныш Т. Творчество Н. Рославца в контексте развития отечественной музыки XX века : Дисс. ... канд. иск. Магнитогорск, 2000.С.125.

¹³⁷ Воробьев, И. Запутавшиеся в паутине рифм // Международный фестиваль искусств «От авангарда до наших дней. Продолжение 4». «Возвращение». Спб..2015. С.14.

¹³⁸ Нестьев, И. Из истории русского музыкального авангарда: Михаил Матюшин//Советская музыка, 1991, №3. С.7.

Это уже не просто тембровые эффекты, а нечто, напоминающее перформанс, когда на глазах у слушателя необычным образом извлекается новое качество звука.

Известно, что поиски сонорных красок были не чужды *Ивану Вышнеградскому*. Стремление к созданию «звукового континуума» - «*ransonorité*» - уже являет собой пример творческой деятельности в данной области. Тембр, трактуемый композитором как «всезвучие», приобретает для Вышнеградского роль «посредника» к абсолютной гармонии, к космическому сознанию творца.

Иногда расщепление звучащего пространства становится главной художественной идеей сочинений композитора: «Конструктивная идея вариации, обнаженная до схематизма, заключается в постепенном расширении сонорного поля звука с (о третьей вариации цикла «Семь вариаций на ноту До» - прим. А. Г.)»¹³⁹.

Кроме ультрахроматических соноров, внимание Вышнеградского привлекали и звучания новых инструментов, способных приблизить его к космическому сознанию (позволим себе попытку трактовать его с позиций сегодняшнего дня как «новое эстетическое сознание» по отношению к композитору). Так, например, композитор был очарован Волнами Мартено, для которых создал несколько сочинений.

Удивительно, но при восприятии музыкальных сочинений разных поколений – композиторов начала XX века и начала XXI века – зарождается ощущение некоторого «смятения», настолько со-звучны и со-временны опусы художников. Достаточно послушать, например, опусы Вышнеградского с использованием Волн Мартено и, с другой стороны, музыку Ираиды Юсуповой с близким ее мироощущению терменвоксом.

Подводя некоторые итоги и обобщая достижения композиторов русского музыкального авангарда начала XX века в области тембра, подчеркнем, что

¹³⁹ Вышнеградский И. Пирамида жизни. М., 2001. С. 161.

многие из них ощущали его синергетическую природу, которая, в свою очередь, была способна выразить эстетические запросы творцов новых звучностей.

А.Скрябин, Н.Рославец, А.Лурье, А.Авраамов, Н.Обухов, И.Вышнеградский и другие подготовили восприятие данного параметра музыкального языка, с одной стороны, как некоего *гипертекста*, позволяющего выйти за рамки «классического» понимания настоящего элемента музыкальной ткани через его «всеединство».

А с другой стороны, посредством своих творческих препаратов в отношении тембрового компонента, вплотную подвели его к сущностным характеристикам *артефакта* - совокупности физических свойств с символическим содержанием (что очень напоминает парность «план выражения» / «план содержания») – которые до предела проявят себя в сочинениях второй половины XX века, и по сей день.

3.2.3. Динамика и артикуляция

Исследование «устройства» звука в XX веке достигло в определенном смысле апогея. Результаты этих исследований позволили по-новому взглянуть на каждый элемент звука, сделать каждый из них самостоятельным, автономным (и в то же время связанным с другими параметрами). Такого рода действия со звуком постепенно приобрели характер некоей игры по расщеплению звукоэлементов, после чего началась новая игра – компонование микрочастей различных параметров в «новый» звук. Вторая половина XX века – это не просто многопараметровость композиции, не просто микро- и макроструктуры, но и сочинение самого материала – звука. И не последнюю роль в этом процессе сыграли динамика и артикуляция.

Музыкальный авангард начала XX века чутко отнесся не только к высотной или ритмической стороне звука, не только предслышал тембровые градации, но и немалое значение придавал интенсивности и характеру новых звучаний. Именно эти показатели – интенсивность и характер звучания – определяют основной функционал динамико-артикуляционного аппарата.

Динамические обозначения в музыкальных текстах редко когда носят полемический характер для исследователей. По-другому обстоит дело с артикуляцией. В базовых работах, посвященных этому параметру музыкальной композиции, главный акцент обычно ставится на сопоставлении понятий «артикуляция» и «штрих». Важный вклад в развитие этой области внесли музыканты-исполнители, оформившие свои теории в научные разработки –

А. Ширинский, Е. Либерман, Т. Докшицер, И. Браудо, Ф. Липс, М. Имханицкий и многие другие¹⁴⁰.

Не вдаваясь в различного рода толкования, предложенные исследователями, подчеркнем общность их вывода: штрих есть лишь одна из форм проявления артикуляции, ее «деталь» (М.Имханицкий). Однако же, деталь немаловажная, что доказывают научные дискуссии вышеозначенных музыкантов. По наблюдению И. Браудо, именно штрих является точкой пересечения, взаимодействия динамики и артикуляции. По этой причине, оба параметра рассматриваются в единстве.

Добавим, что к другим формам артикуляции можно отнести и специфические приемы звукоизвлечения, доступные определенным инструментам (*frullato*, *spiccato*, *sul ponticello* и другие), многочисленные ремарки, относящиеся к характеру исполнения. В какой-то степени сюда же можно привлечь и особенности мелизматических приемов, а также педализацию.

Обозначив некоторые теоретические аспекты, обратимся к сочинениям композиторов русского авангарда начала XX века с прицелом на анализ динамико-артикуляционных параметров.

На первый взгляд, достаточно традиционно работает с динамикой и артикуляцией *Н. Рославец*. Несмотря на то, что фактурно многие его сочинения членятся на несколько уровней, почти всегда их громкостная интенсивность определяется как единая в каждый промежуток времени. И композитор придает этому особенное значение, проставляя не общую динамику на весь вертикальный срез, а маркируя каждый выделенный пласт. Возможно, это связано с его высотной техникой – синтетаккорд должен одинаково точно прослушиваться со всех своих звуковых граней.

Однако же, тенденция к изменению в сфере анализируемых параметров всё же намечается. Сам факт внимания к каждому фрагменту общей структуры уже представляет собой новаторский подход. Отметим, что приемы такого рода

¹⁴⁰ Баянисты наиболее остро ставили проблему приемов звукоизвлечения, поскольку варьировать динамику структурных пластов сочинения на инструменте практически невозможно, выделить ту или иную линию на общем фоне звучания можно лишь прибегнув к помощи артикуляции.

наблюдаются уже в самых ранних сочинениях Рославца. Это, например, *Quasi roepte* или Прелюдия памяти А. Абазы, датированные 1915 годом.

Еще один фактор, привлекающий внимание – динамическая шкала, которую использует композитор в своих сочинениях авангардного периода (до середины 20-х годов). Она простирается от *ppp* до *fff*. При этом промежуток между *p* и *f* заполнен только одним динамическим обозначением – *mf*. Громкостная установка *mp* отсутствует во всех музыкальных текстах Рославца.

Такой вариант членения динамической прямой мы находим у О. Мессиана, но в сочинениях середины XX века. Т. Афанасенко, анализируя «Четыре ритмических этюда» и «Каталог птиц» отмечает: «Мессиян изъясил из ряда знак *mp*, видимо, чтобы не усложнять процесс дифференциации нахождением весьма условной меры между полупьяно и полуфорте»¹⁴¹. Возможно, это совпадает и с намерениями Рославца.

Еще одно предвестие будущих динамических метаморфоз мы находим в струнном квартете композитора, где обнаруживаются указания менять громкость внутри одного звука. Этому способствует природа инструментов, которую Рославец знал не понаслышке (вспомним, что композитор был профессиональным скрипачом). Рославец подчеркивает такой прием и артикуляционно, предлагая начать звучание на *сфорцандо* и изменить его до *пианиссимо*. Такая артикуляционно-динамическая плотность – артефакт поствоенных достижений.

Важность способов извлечения звука в камерных сочинениях Рославца подчеркивает И. Воробьев, рассуждая о единственном опубликованном трио для скрипки, виолончели и фортепиано (№3, 1921 год): «Интонационная сфера тесно спаяна с артикуляционной, прочтение одного и того же отрывка с разными штриховыми нюансами приводит к полярным эффектам»¹⁴²

¹⁴¹ Афанасенко, Т. Артикуляционно-динамические проблемы интерпретации произведений О. Мессиана (на примере циклов «Четыре ритмических этюда» и «Каталог птиц») [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.21israel-music.com/Messiaen_interpretation.htm

¹⁴² Воробьев, И. Запутавшиеся в паутине рифм // Международный фестиваль искусств «От авангарда до наших дней. Продолжение 4». «Возвращение». Спб..2015. С.14.

Более рафинированный вариант артикуляционно-динамической шкалы можно наблюдать в сочинениях *Л. Сабанеева*. Рассмотрим для примера два эскиза из цикла «Пять эскизов» для фортепиано, написанного предположительно в 1920 году (ор.14).

В Первом эскизе громкостный диапазон варьируется от *pppp* до *ff*. При этом вновь избегается оттенок между форте и пиано. Лишь в конце композиции вместо привычных меццо-форте и меццо-пиано появляются *riu p* и *meno f*, что предполагает более дифференцированное отношение к степени громкости звучания. Такие обозначения, на наш взгляд более точно выражающие сущность предполагаемой звуковой интенсивности в противовес универсальности слова *mezzo*, композитор использует и в других своих сочинениях.

Исполнителю нужно тонко продумать звуковое значение каждого элемента динамики, поскольку в тексте мы видим частую смену (иногда на каждую восьмую длительность) как противоположных объектов, так и смежных по нюансу (Рис. 20, 21).

Рисунок 20.

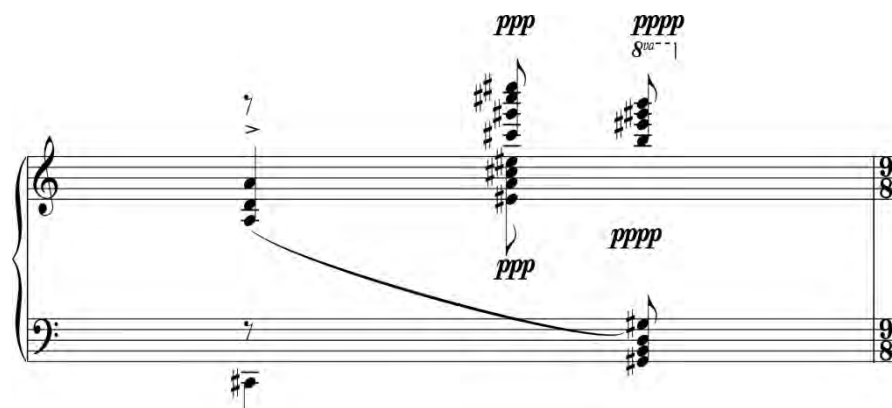


Рисунок 21.



Но самое интересное наблюдается в способах взаимодействия динамики и артикуляции, которые порой у Сабанеева не усиливают друга, а действуют разнонаправленно! Например, когда на пианиссимо над звуками стоят акценты.

Необычно начинается Второй эскиз – при полном отсутствии динамических указаний. Их заменяют артикуляционные настройки в виде ремарок *risoluto*, *marcatissimo*, *disperato* в дополнение с акцентами и редкими sforцандо. Сделать выбор в пользу динамики помогает и ритм – обилие пунктиров и «рваных» шестнадцатых.

В целом, подход Сабанеева к динамико-артикуляционному решению своих композиций выглядит новаторским и эстетически оправданным, как в области новых терминов, так и при создании глубокой образной сферы.

Необычный образец взаимодействия указанных параметров мы находим в творчестве *А. Станчинского*, в Первой пьесе из цикла «Двенадцать эскизов». На фоне пульсирующей линии восьмых с длинными форшлагами из трех нот, равномерно прерываемых восьмыми паузами, выступает длинная по фразе мелодия, утяжеленная октавным удвоением. Характер «фона» и «объекта» подчеркнут, кроме ритма, всеми выразительными средствами музыкального языка – регистрами (фон занимает средний и верхний, мелодия – нижний), артикуляцией (фоновые восьмые – легкое стаккато, мелодия – легато и маркато), и, наконец, динамикой (фон – пианиссимо, мелодия свободно «дышит» от пиано до фортиссимо).

Получается, что «фон» приобретает в некотором роде лейт-динамику и лейт-артикуляцию. Они константны и тогда, когда в среднем разделе пьесы партии правой и левой рук меняются местами. При смене регистров, Станчинский применяет тонкий полифонический ход – мелодия звучит в обращении: первоначально ее движение было направлено снизу вверх, в этом фрагменте сверху вниз. Более того, свобода мелодии выражается и в артикуляционной смене: маркированная поступь начального появления сменяется ремаркой кантабиле. Можно услышать за этим мужское и женское начала, показанные

композитором как две противоположности. Как и усмотреть пульсацию времени в линии сопровождения.

Деконструкция устоявшихся образов «фона» и «объекта» происходит в последних тактах, когда мелодия обрывается динамически неровными фигурациями сопровождения (на крещендо и диминуэндо от пиано до форте) в партиях обеих рук. Пульс фигураций учащается за счет ускорения темпа, завершение происходит на сфорцандо-фортиссимо пустыми нетерцовыми созвучиями. Имея в виду апокалиптичность мышления Станчинского, а также учитывая уже предложенный нами вариант интерпретации музыкального текста, можно предположить, что конец символизирует некую агонию (времени, жизни) и, в итоге, смерть...

Не чужды были новации в сфере динамики *Л. Половинкину*. В его цикле «24 постлюдии» можно найти примеры нестандартных решений в области выбранного параметра. «По случаю» отметим новаторство и в жанровой сфере: по всей видимости, жанр постлюдии впервые проявил себя именно в творчестве Половинкина. Может быть, уже тогда можно было обозначить это как «opus posth»...? В современной музыке жанр постлюдии встречается у ряда композиторов - В. Сильвестрова, И. Юсуповой, А. Батагова и др.

Тональный путь цикла движется в обратном направлении по отношению к прелюдийным циклам знаменитых предшественников: начиная с ля-минорной постлюдии, неустойчивой гармонически, текучей и беспокойной – через бемольные тональности к диэзным – завершая жизнеутверждающей, подчеркнуто устойчивой (последние семь тактов почти по-бетховенски повторяется структура D-T) До-мажорной. Цикл очень интересен для подробного анализа, но в данном разделе мы обратим внимание лишь на некоторые особенности динамико-артикуляционной выразительности.

В целом охарактеризуем отношения с данными параметрами как традиционные. Автор лишь в отдельных случаях дифференцирует динамическое пространство, обособляя важность линейных структур. Так, например, происходит в Постлюдии № 16.

Начало пьесы представляет собой гомофонно-гармонический тип фактуры (он выделен и самим Половинкиным ремаркой *accompagnare* в партии левой руки, в то время как в верхнем регистре однополосная мелодия). И если в классико-романтической музыке на фоне единой динамической интенсивности исполнитель как само собой разумеющееся делал мелодию более выпуклой по сравнению с «аккомпанементом», то в данной постлюдии композитор при очень прозрачной текстуре динамически выделяет каждый ее элемент (Рис. 22, 23).

Рисунок 22.



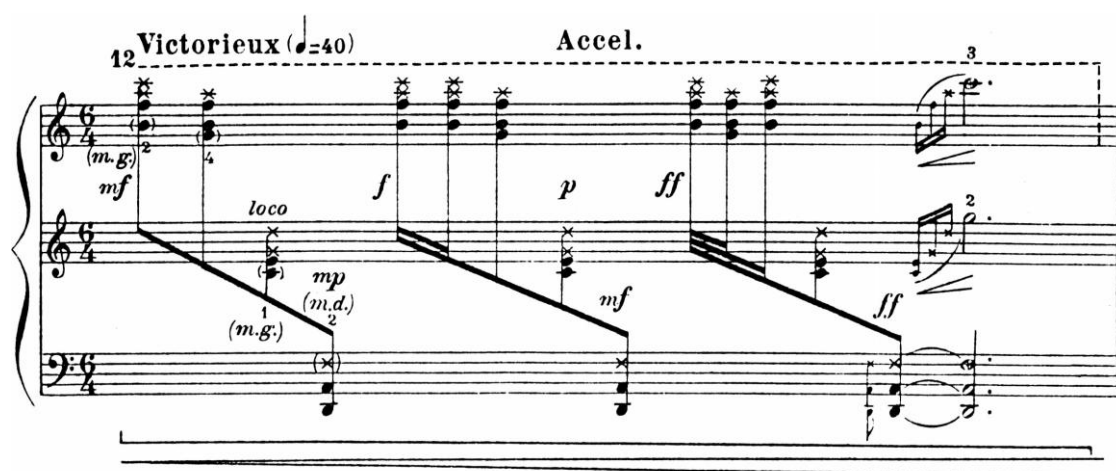
Рисунок 23.



Новационные методы работы с динамикой и артикуляцией предлагает *Н. Обухов*. Стратифицируя фактурные пласты, композитор так же стратифицирует и их звучание. Пример такого воплощения мы видим в пьесе для фортепиано «Le temple est mesuré l'esprit est incarné»¹⁴³.

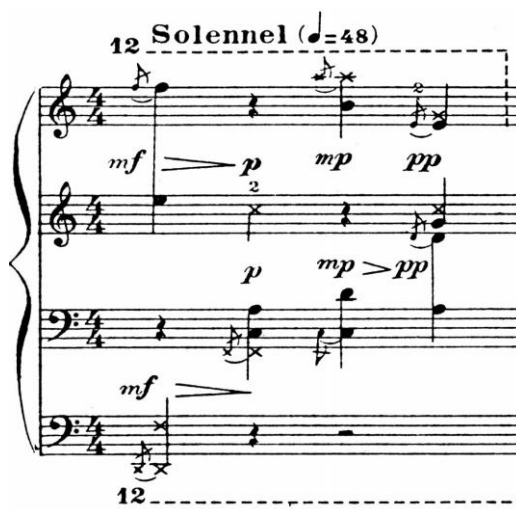
Обратим внимание на два фрагмента сочинения в этом аспекте. Первый из них (Рис. 24):

¹⁴³ Последняя пьеса из цикла «Четыре пьесы для фортепиано» : Contemplation - Les Astrales Parient - Cendres - Le Temple est mesure L'Esprit est incarne.



Как видно, каждому из трех уровней фактуры предписана своя динамическая «история». В среднем пласте указание динамики при первом появлении замещает артикуляционное значение. *Loco* в переводе с французского – паровоз, локомотив. В русле общей ремарки *Victorieux* можно понимать исполнительскую суть термина как напористо и решительно. Интересно, что при дифференцированном звучании фактуры, Обухов проставляет и общее динамическое крещендо под партитурой.

Второй фрагмент связан с динамизацией каждого звука в отдельности (Рис. 25):



«Вилочки» предполагают изменение интенсивности звучания от звука к звуку. Если учесть, что композиция создана для фортепиано, возникает вопрос, каким образом реализовать данные указания Обухова? Может быть, таков запрос на «чувствительность» исполнителя? Не стоит забывать, что психоэмоциональный аспект личности для композитора имел высокую степень значимости. Авторское исполнение композиций также всегда было окрашено удивительными эмоциональными модусами.

Абсолютно нестандартный подход ко всем параметрам музыкальной композиции обнаруживает в своем единственном сохранившемся Струнном трио *Е. Голышев*. Динамика и артикуляция как бы вынесены «за скобки» сочинения! Из артикуляционных обозначений в тексте остаются только фразировочные лиги, а динамические обозначения выходят на уровень названий частей Трио. *Mezzo-Forte – Fortissimo – Piano – Pianissimo* – таковы названия первых четырех разделов, пятый (заключительный) решается автором вне динамических указаний и именуется по темпу части – *Adagio*.

Ни одной ремарки в тексте, ни одного крещендо или диминуэндо, акцента или характерных штриховых обозначений для струнных (в отличие от насыщенных партитур Рославца, например). Единственное действие композитора, осуществляемое «в согласии» с тихой динамикой (в третьей и четвертой частях цикла), - привлечение засудиленного тембра.

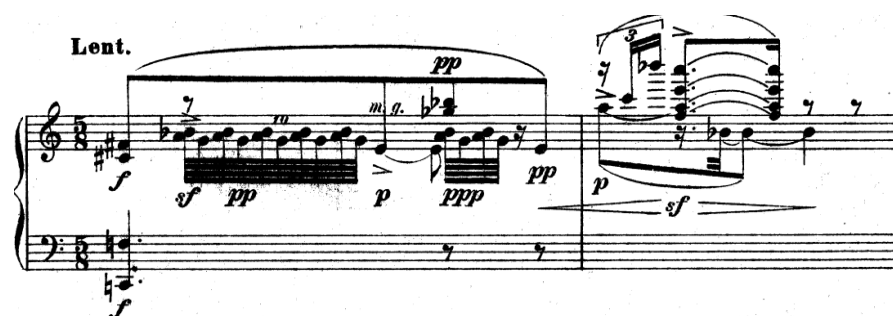
Как объяснить суть такого более чем минималистичного подхода к выбору динамико-артикуляционных возможностей? Вряд ли эмоциональной аскетичностью. В вынесении Голышевым динамического параметра за пределы музыкальной фактуры видится параллель с композициями второй половины XX века – «*Pianissimo*» А. Шнитке или «*Crescendo e diminuendo*» Э. Денисова, а также многими другими, связанными со стратификацией интенсивностей и динамик. А может быть это зона *alea* для исполнителей?

Новаторские принципы реализации динамико-артикуляционного аспекта ярко воплощены в авангардных фортепианных циклах «Синтезы» и «Формы в воздухе» А. Лурье. Динамическая дискретность у композитора достигает

наибольшей степени в сравнении с коллегами. Каждый сегмент музыкальной ткани располагает собственным значением интенсивности звучания. Каждая фактурная линия сопровождается своим динамическим рядом. Выстраивается некоторого рода динамическая полифония (Рис. 26).

Артикуляционные параметры неразрывно сопровождают динамические нюансы, то следуя громкостной логике, то оппозиционируя ей: порой в звучности пиано возникают акценты или ремарка *aigu* (пронзительно, резко).

Рисунок 26.



Если в «Синтезах» динамика и артикуляция соединяются, «синтезируются» с дифференцированностью высотности и ритма, то в «Формах в воздухе», возможно, им предназначена дополнительная функция. Действуя внутри и на стыках обособленных структур, наделяя каждый из их пластов индивидуальными характеристиками своих значений, указанные параметры, можно сказать, придают объем этим формам, скульптурируя грани высотно-ритмических построений.

В целом же, композиторское мышление А. Лурье ранее многих других музыкантов представило новый тип динамико-артикуляционной техники, получившей дальнейшее развитие в эпоху «пост».

Говоря о заявленных в данном разделе параметрах композиции применительно к творчеству И. Вышнеградского, можно предположить, что, в поисках истинной свободы музыкального искусства, творец звукового континуума желал новых измерений и для динамики с артикуляцией.

Так, разрабатывая концепцию создания машинного механизма для реализации раскрепощенного звука и ритма, Вышнеградский говорил о том, что в задачи сконструированного аппарата входил бы выбор высоты, длительности и

силы. Последнее значение сопоставимо с динамикой, которая, по мысли композитора ставится в один ряд с «главными героями» музыкального текста. А значит, в «сочинении» новых звучаний динамике отводилась немаловажная роль.

Что касается артикуляции, то, применительно к живому исполнению музыки Вышнеградского, она была призвана, скорее, для четкой ритмической стратификации, нежели для высотной. Недаром любимым для композитора станет электроакустический механизм «Волны Мартено», который по своей природе лишен четкой артикуляции высотности. Именно этой характеристикой инструмент удовлетворял творческим запросам Вышнеградского о звуковом пространстве.

Обозревая новации русского музыкального авангарда в области динамики и артикуляции, выскажем мысль о том, что композиторами начала XX века был совершен некий «поворот винта», открывающий возможности различных приемов работы с указанными параметрами.

3.2.4. Пространственность

В статусе научно-теоретического оформления термин пространства или пространственности предстал лишь к началу XX века – главным образом, в трудах П.Флоренского, Н.Бердяева, Д.Лихачева, чуть позже М.Бахтина, на западе М.Хайдеггера и др. Исследованная вначале в изобразительном искусстве, литературоведении, категория пространства как специфическая единица музыкальной терминологии вошла в музыковедческую практику сравнительно недавно.

К пространству как параметру музыкальной композиции действительно следует отнестись с большим вниманием. Рискнем предположить, что из всех элементов языка, пространственность – наиболее многомерное и многосмысленное явление.

Она (пространственность) может проявлять себя на всех уровнях творческого процесса и творческого результата: она одновременно и первична – на этапе предслышания композитором, и конечна – на этапе приобретения финальной формы. В процессе сочинения пространственность может регулировать выбор, сочетание и «поведение» музыкальных средств выразительности, или, наоборот, - регулироваться ими.

Пространственность музыкальной композиции может быть наделена также и разными структурными характеристиками – *экстрамузыкальными* и *интрамузыкальными* (Ю.Пантелеева¹⁴⁴). Комментируя экстрамузыкальные свойства, Ю. Пантелеева приводит «несколько основных способов реализации многомерного пространственно-временного континуума:

¹⁴⁴ Пантелеева, Ю. Н. О пространственных композициях : от САН-МАРКО до ИРКАМа // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования. Сб.науч.трудов ОТИИ. Вып.10 /Гл.ред.Б.П.Хавторин, сост. И науч.ред. В. А. Логинова. Оренбург, 2011. С.86-90.

- специфическая (статическая или динамическая) диспозиция звуковых источников в пространстве;
- технологические устройства (live tape music или фонограмма, сделанная заранее; компьютерные системы, средства амплификации звука);
- архитектурные пространства, часто уникальные, непосредственно связанные с определенным музыкальным произведением»¹⁴⁵.

К интрамузыкальным качествам исследователь причисляет «богатые ресурсы, заключенные в самой текстуре музыкального произведения»¹⁴⁶.

Исходя из представленных положений, проанализируем некоторые творческие установки, а также музыкальные тексты композиторов русского музыкального авангарда начала XX века с прицелом на выявление в них эксплицитных и имплицитных характеристик пространства.

Примеры иного ощущения пространства в музыке мы можем найти в музыкальных и вербальных текстах А. Скрябина. Из сочинений в этом аспекте наиболее примечательным является «Прометей», сюда же можно отнести и неосуществленный замысел композитора – «Мистерию». Примечательно, что знаковым сочинением итальянского композитора второй половины XX века - Л.Ноно - являлась его многократно перерабатываемая опера «Прометей». Это сочинение, в котором пространственности отводилась главная роль! Более того, для исполнения оперы композитор спроектировал специальное помещение в церкви Св.Лаврентия (Венеция).

И. Соколов в одном из своих интервью привел слова Скрябина 1913 года, касающиеся его замысла «Мистерии». Особое предслышание Скрябина предполагало наличие в сочинении хоров, которые будут...молчать! И. Соколов добавляет: «Это как бы Кейдж такой»¹⁴⁷. Возможно, Скрябин имел в виду молчание не только ради прислушивания к звукам окружающего пространства, но и призывал внять голосу подсознания, пространства внутреннего...

¹⁴⁵ Там же. С.86

¹⁴⁶ Там же. С. 86

¹⁴⁷ Русский музыкальный авангард сквозь столетие: начало XX – XXI веков. Интервью с И.Соколовым. См. Приложение В. С. 259.

Стремление к завоеванию пространства приобрело значение *Idée fixe* в творчестве *И.Вышнеградского*. В самом общем смысле это отразилось в его замыслах по «раскрепощению звука» и «раскрепощению ритма». Можно добавить, что в некотором роде композитор осуществил попытку и «раскрепощения» тембра, ведь «*ransonorité*» - не что иное, как тембро-пространство. Авторская высотность, индивидуализированные ритмика и тембрика, а также временной компонент, составляют все четыре измерения музыкального пространства Вышнеградского.

Подтверждением «плана выражения» становится и «план содержания»: об этом говорят названия сочинений позднего периода творчества, когда композитор систематизирует свои новации в теоретические описания: *Polyphonies Spatiales* (Пространственные полифонии), *Études sur le densités et les volumes* (Этюды на плотности и объемы), *Transparences* (дословно «Прозрачности», обычно имеется в виду прозрачность воздуха).

Идея ультрахроматизма родилась у композитора именно на основе совершенно другого ощущения пространства. В момент, когда создавались «Четыре фрагмента для фортепиано» - цикл, анализируемый в Первой главе настоящего исследования и представляющий собой переходное сочинение от полутоновой к четвертитоновой музыке – Вышнеградский писал: «Чувство, что в музыкальном пространстве «все жидко»»¹⁴⁸.

Новое музыкальное пространство композитор не только слышал, но и видел. Хроматические этюды, существующие в звуковом и художественном виде (хроматические рисунки) – синтезе – яркое тому подтверждение. Принцип создания звуковых картин, их исполнительское считывание представлены в работе М. Элленбергер «К световой мозаике»¹⁴⁹.

Пространственность иного уровня выражена у Вышнеградского в еще одной новационной разработке – «циклической гармонии». Сам композитор так и

¹⁴⁸ Вышнеградский, И. Пирамида жизни /сост. и ред. А. Л. Бретаницкая, публ. Е. Г. Польдяева. М.: Композитор, 2001. С.95.

¹⁴⁹ См.: Приложение Б. С. 254.

определял ее: пространственная! Внутри этой «системы музыкального мышления» (И. Вышнеградский), как мыслилось – альтернативной системе тональной, образуются равномерно и неравномерно плотные гармонические ячейки. С их помощью и конструируется новое пространство музыкальной композиции.

«Хрестоматийный» пример применения «циклической гармонии» – «Этюд на магический квадрат», ор.40. Выбор фигуры, как можно предположить, не случаен. Магический квадрат и сам по себе образование, активное в направлении формирования пространственных структур.

Чтобы создать особую пространственность в своих музыкальных текстах Вышнеградский применяет и нотографические приемы (как, например, ромбы в Первом фрагменте из цикла «Четыре фрагмента»).

Таким образом, пространственность проявила себя в творчестве Вышнеградского как параметр, организующий не только высотность, ритмику, тембрику, а также их целокупность в музыкальных композициях, но и как категория, регулирующая весь процесс творческого мышления композитора. Космос, бесконечность, всезвучие, всё, ничто... - слова, очень часто встречающиеся в дневниковых записях Вышнеградского, композитора, ощущавшего новые возможности музыкального искусства и обладавшего иным эстетическим видением.

Свой вариант пространственности представил *Н. Рославец*. Это многомерный эфир, сотканный из мономатериала – синтетаккорда. В самом деле, конструкция самого синтетаккорда является, по сути, воплощением “многосмысленности”. Расцвечивая монолит музыкальной “постройки” бликами своих граней, он то рассыпается в фактуре, по-разному распределяясь в пространстве, то сжимается в гармонический столп... Таким образом, синтетаккорд организует время и пространство композиций Рославца, являясь единым символом его художественных замыслов.

Очень точно охарактеризовала это явление Н. Гуляницкая: «Работа с одним-единственным звукокомплексом (своего рода «звукомножеством», то есть «set») –

это мобильный процесс распределения и перераспределения звуков во времени и пространстве; это – непрерывное становление и разрушение фактурных конфигураций; это – взаимодействие горизонталей и вертикалей, мелодических и аккордовых образований, и т.д.»¹⁵⁰

В этом случае Рославцу не обязательно прибегать к нотографии или визуальной стратификации текста, хотя примеры расположения звучащего материала на трех нотных станах обнаружить можно. Пространственность сочинений композитора имеет явно интрамузыкальную природу, и сокрыта, главным образом, в высотной системе организации звуков. Синтетаккорд, таким образом, представляется неким образованием, являющим то по отдельности, то в одновременности параметры музыкальной композиции.

Для А. Лурье пространственность стала сферой особого творческого интереса. Его фортепианные сочинения - презентация разных форм и приемов работы с настоящим параметром. В «Маленькой сюите in F» композитор формирует единое музыкальное пространство через один звук, заявленный в названии. Все пьесы цикла исполняются подряд, но Лурье маркирует переход от части к части не привычным способом – через *attacca*, а с помощью термина *segue*, что означает плавное перетекание. Звук «фа», которым заканчивается каждая пьеса, действительно «перетекает» из конца одной в начало другой музыкальной части. Приведем пример такого приема при смене Второй и Третьей пьес (Рис. 27):

Рисунок 27.



¹⁵⁰ Гуляницкая, Н. С. Эволюция тональной системы в начале века // Русская музыка и XX век. С. 493.

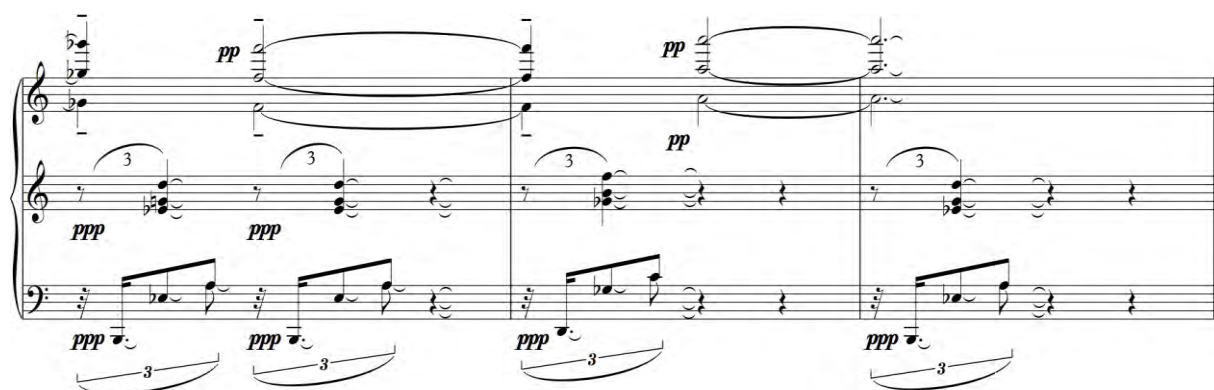
Таким образом, вся сюита представляется как целостное пространство «in F». Создается ощущение, что внутри одного звука вдруг возникают маленькие, жанрово окрашенные (прелюдия, марш, вальс) картинки. В таком контексте цикл воспринимается как некий коллаж. При этом, Лурье как бы и не ограничивает его длину, протянув лигу от заключительной «фа» цикла за границы двойной черты...

Пространство самого музыкального материала представляет собой некоторого рода образец «новой простоты» для композитора. Цикл 1926 года, написанный после на шумевших «Синтезов» и «Форм в воздухе», отличается сочетанием минимально новационных средств музыкального языка – в стиле детских пьес.

Иным способом Лурье работает с пространством в сочинении «Колдовство». Отказавшись от двустрочной записи, композитор пользуется трех- и четырехуровневой вертикалью из нотных станов. Распределение по уровням происходит, в основном, по тесситурному показателю. В результате, кроме того, что удастся охватить практически весь возможный диапазон фортепиано, достаточно плотное на слух звучащее пространство как бы «дешифруется» в разреженном пространстве нотной записи.

В создании пространственных ощущений, Лурье привлекает усиливающие возможности остальных параметров музыкальной композиции – тонко градуированную динамику, индивидуально выписанную для каждого уровня музыкального текста и придающую тем самым объем; причудливую ритмику, способствующую сгущению-разрежению пространства по горизонтали; уже упомянутую высотность, регулирующую плотность по вертикали и пр.

Отличительным качеством пространственного почерка Лурье становится особое отношение к паузам. Они наделены не только функцией членения звуковых пространств, но чаще сами введены в это пространство для выполнения противоположной роли – связки и продолжения звучания. Значимость последнего в анализируемой пьесе «Колдовство» композитор подчеркивает артикуляционным способом (Рис. 28):



Выстраивая заключительную часть на неоднократно повторяющихся структурах подобного рода, Лурье как будто «околдовывает» слушателя, погружая его в один и тот же звуковой континуум. Растворяясь в нем, мы как будто еще слышим это звучащее пространство после завершения пьесы. Открытый текст?

Кульминационным сочинением композитора «в пространственной технике» стал фортепианный цикл «Формы в воздухе»¹⁵¹. Если Вышнеградский «освобождал» высотность и ритм, то Лурье «освобождает» пространственность. Один из способов такого раскрепощения – в исключении метрической организации пространства. Аметричность каждый раз предполагает индивидуальную пульсацию композиции, что придает и новый облик извлекаемым «формам».

Другой способ достичь ощущения пространства Лурье видит в свободном избрании одновременно звучащих его слоев. В разные моменты пьес можно наблюдать то фрагмент одного нотного стана, возникшего в общей партитуре, то террасу из четырех или пяти уровней вертикали. Благодаря не ограниченному никакими рамками (кроме внутреннего представления Лурье) выбору одномоментных сочетаний, в пространстве всего цикла возникают – в нотографическом виде – почти не имеющие геометрических ассоциаций фигуры.

¹⁵¹ См. Приложение А. С. 187.

Различные по своим вертикально-горизонтальным характеристикам, они представляют собой асимметричные комплексы, имеющие произвольно-искривленные абрисы форм.

Как и в других сочинениях композитора, объем этим комплексам придает так же тонко дифференцированное пространство динамико-артикуляционного компонента: каждый пласт наделен собственной интенсивностью звучания. Меняя динамическое «освещение» - то исходя из ритмической плотности, то учитывая высотные условия – каждая форма приобретает свой вариант многомерности.

Порой между формами нет четких границ, они как бы перетекают одна в другую, скрепляясь либо через общие звуки, либо через общие пласты вертикального расслоения. А иногда, наоборот, разделены в пространстве пустотой белого листа – как бы пространством второго плана, на котором происходит «парение» звучащих облаков. Еще одно параллельное пространство создается паузами, об особенной роли которых уже было сказано выше.

Паузы (часто с ферматами) порой являются неким орнаментом, обрамляющим ту или иную «форму в воздухе». Благодаря паузам в самом начале сочинения (это первые знаки в цикле после скрипичного ключа) создается эффект так называемой пространственной иллюзии – когда возникает ощущение, что композиция как бы выхватывается из какого-то более большого пространства, представляя собой его фрагмент. Этот же эффект «действует» и на внутреннем уровне цикла, применительно к каждой «форме».

На протяжении пьес высотность и ритмика тоже изменяются под «действием» пространственного параметра. Высотность – то получает возможность огромного тесситурного заполнения пространства, то сжимается до почти кластерных созвучий в среднем регистре. Ритмика, располагая широким спектром деления (от целой до тридцать-вторых) – предлагает массу различных ритмосочетаний, индивидуализирующих облик «форм», а также то увеличивает, то сокращает их континуальность. Таким образом пространственность цикла наделяется характеристикой неоднородности.

Все пьесы цикла заканчиваются целыми длительностями – возможно, символами бесконечности, объемности, дления... В каждой пьесе эта длительность «занимает» свой тесситурный уровень: Первая – средний, Вторая – высокий, Третья – низкий. Эта особенность позволяет говорить о ней как о скрепляющем цикл фактор.

Характеризуя общее значение цикла в музыкальной истории, можно отметить, что «Формы в воздухе» более других сочинений Лурье смогли предвосхитить музыкальное пространство будущего. И в области свободной 12-тоновости, и в области аметрически решенных композиций, и в области «музыки тишины»...

Важный вывод в процессе анализа сочинения Лурье сделали авторы издания «Музыка XX века: от авангарда к постмодерну» М. Высоцкая и Г. Григорьева: «форма пьес будто бы не задана изначально, но создается в процессе звукотворчества...пространственно-стереофонический параметр композиции выступает в качестве ее конструктивного, организующего начала, и в этом – еще один взгляд в будущее музыки»¹⁵²

Завершая очерк о пространственных новациях А. Лурье, отметим, что параметр пространственности становится для композитора, возможно, предметом эстетического удовольствия, с которым он выстраивает отношения в виде некоей *игры*.

В целом, поиски новых пространственно-временных возможностей увлекали многих композиторов русского музыкального авангарда начала XX века. Примеры нестандартных композиционных решений в области этого параметра можно обнаружить в творческом наследии А. Мосолова, Н. Обухова, Л. Сабанеева, И. Шиллингера и др.

Пространственные находки начала прошлого столетия расширили «горизонт ожидания» для воплощения творческих замыслов нового времени, композиторы-авангардисты попытались – и более чем успешно – выразить через

¹⁵² Высоцкая М., Григорьева Г. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну : Учебное пособие. М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. С.63.

пространственный параметр свои «предслышания» иного художественного «типа чувствования».

ГЛАВА 4.

РУССКИЙ МУЗЫКАЛЬНЫЙ АВАНГАРД НАЧАЛА XX ВЕКА В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ НАЧАЛА XXI ВЕКА – ВЗГЛЯД С ПОЗИЦИЙ СОВРЕМЕННОЙ ЭСТЕТИКИ

4.1. Русский музыкальный авангард начала XX века и эстетическая наука XX – начала XXI веков

Русский музыкальный авангард начала XX века смог «провидеть», предугадать, «предслышать» развитие музыки на гораздо более далекий период времени – не только на полвека, но даже до сегодняшнего дня. Не сокрыта ли в творчестве композиторов-авангардистов начала XX века та частица, из которой на пороге нового, XXI, тысячелетия, начнёт расти и формироваться новый тип музыкального мышления? Этим вопросом задаются многие современные музыканты.

"Новое сакральное пространство, - говорит В.Мартынов, - это попытка противостоять распаду современного мира путем создания нового культурного синтеза. Оно осуществляется на перекрестке различных культур и традиций, сочетание которых образует множество новых культурных контекстов, объединяющихся в единый многомерный текст»¹⁵³.

Эта мысль не чужда и музыкантам русского авангарда начала XX века, – тоже своеобразного «перекрестка различных культур и традиций». Каждый из них, создавая авторский вариант «культурного синтеза», являлся музыкантом, мыслителем, философом, литератором, etc. И сегодняшние творцы – это глубокие

¹⁵³Мартынов В. Из выступления на Музыковедческой гостиной в декабре 1998 года. Цит. по: Катунян М. «Новое сакральное пространство» Владимира Мартынова[Электронный ресурс]/URL:http://www.sinergia-lib.ru/index.php?page=martynov_v_i

и разносторонне одаренные личности: Владимир Мартынов, Ираида Юсупова, Иван Соколов, Антон Батагов, Павел Карманов и другие. В их музыке можно найти параллели с творчеством музыкантов начала XX века.

Так, например, вариант использования аккорда как «конструктивной» основы произведения – известный прием у Скрябина или Рославца – в особенном контексте можно обнаружить в пьесе В.Тарнопольского «Кассандра». «В частности, тема-аккорд, как уже отмечалось, одновременно является и звукорядом, и центральным элементом системы...»¹⁵⁴. Пьеса представляет собой, по сути, вариации на один аккорд, что вызывает ассоциации с уже упомянутыми представителями русского музыкального авангарда начала XX века, а также с Шёнбергом. Параллелями со второй половиной XX века можно связать опыт подобного рода и со Шнитке, и с Денисовым, и с Губайдулиной, на западе – с Булезом...

Далее - область поиска новых тембров. В начале века это, несомненно, были Н. Обухов, А. Авраамов и И. Вышнеградский. Сегодня – Эдуард Артемьев, Вячеслав Артемов, Ираида Юсупова, В. Ульянич и другие.

Поэтично высказывается о тембровом «пристрастии» И. Юсуповой Г. Заднепровская: «Устойчивая творческая ретро-доминанта, фокусирование внимания на эпохе начала XX века имеет целью по-новому взглянуть и оценить феномены уникальных достижений научной мысли этой эпохи. И черно-белый немой кинематограф, и «первобытные» электромузыкальные инструменты с их, казалось бы, примитивной механикой и весьма ограниченными техническими возможностями сейчас воспринимаются как некие иконические символы, несущие отпечаток модальности своего времени. Одним из таких символов и стал для Ираиды Юсуповой легендарный терменвокс, кочующий из одного её опуса в другой, словно объединяя их своим бесконечным дыханием и ни с чем не сравнимым тембром»¹⁵⁵.

¹⁵⁴Савенко С. Владимир Тарнопольский: восхождение к зрелости//сб.статей «Музыка России», вып.1. М., 2004. С.13

¹⁵⁵Николаева Е.Медиаопера: между прошлым и будущим [Электронный ресурс] //URL: <http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-29630.html>

Среди молодых авторов, ощущающих себя причастными к интенсивным электроакустическим поискам, можно назвать Н. Попова, А. Наджарова, А. Хубеева и других.

Творческие арки от музыки композиторов начала XX века к произведениям композиторов начала XXI столетия выстраиваются на основе общности понимания теми и другими самой сущности искусства. Так, Д.А. Пригов, писал: «Вспомним, кстати, значение в русской культуре всякого рода проектантских и профетических идей, авторы которых одним своим заявлением, наименованием идеи считали цель уже воплощенной»¹⁵⁶. И действительно, такой путь избрали для себя многие представители русского музыкального авангарда начала XX века, «пытаясь внедриться в жизнь если не реальным, то концептуально-магическим способом»¹⁵⁷.

Сравнивая установки концептуалистов начала XXI века и творческие задачи композиторов русского музыкального авангарда начала XX века, приведем высказывание А.Р.Апресяна: «Концептуализм - направление, объединяющее процесс творчества и процесс его исследования. Поэтому концептуалистское произведение не самодостаточный предмет или событие для эстетического переживания, а попытка художника <...> по-своему сформулировать само понятие "искусство" <...> Концептуалисты своим творчеством меняют условия осуществления художественного опыта и силами искусства стремятся интегрировать теорию и практику, творчество, рефлексию и критику» [11].

Не вызывают ли у читателя подобные постулаты ассоциации со «словом» русских композиторов-авангардистов начала прошлого столетия? Не возникают ли имена Скрябина, Вышнеградского, Обухова, Лурье в этой же связи?

Предвосхищение будущих путей развития музыкального искусства возникло у творцов начала XX века на основе другого «типа чувствования» (Л.Сабанеев), иного философско-эстетического ощущения искусства. Они смогли наметить, и более чем успешно, переход от классической эстетики к

¹⁵⁶ПриговД. Что надо знать о постконцептуализме [Электронный ресурс] //URL:<http://azbuka.gif.ru>

¹⁵⁷Там же.

нонклассической эстетике, определившей и круг образов, и способы их музыкального воплощения. Опираясь на эстетическую терминологию В.Бычкова (определения классических категорий и нонклассических паракатегорий), очертим лишь некоторые арки, перекинутые от одного типа эстетического сознания к другому.

В творчестве композиторов русского авангарда начала XX века в наибольшей степени, нашли выражение такие классические категории как трагическое, прекрасное, возвышенное, игра¹⁵⁸.

Трагическое проявилось у всех, прежде всего, в общем ощущении апокалиптичности эпохи. Каждый чувствовал свое предназначение и значимость своего творчества в данном контексте. Кто-то, как, например, Скрябин, Обухов и Вышнеградский – особенно остро. И это были не просто ощущения конца, а вера в спасительную миссию силой своего искусства. Именно в их музыкальном наследии появляются такие «говорящие» сочинения, как «Трагическая поэма», «Поэма экстаза», «Прометей», незавершенная «Мистерия» (А.Скрябин), «Исступление», «Мистерия», «Смерть», «Небытие», «Книга жизни» (Н.Обухов), «Траурная песнь», «Скорбная песнь и этюд», «Космос», «День Бытия» (И.Вышнеградский).

Более того, практически все композиторы, которые пытались создать «новую» музыку, воспринимали начало прошлого столетия как «конец музыки». (Не является ли своеобразным ответом на это высказывание В.Мартынова в начале века нынешнего о «конце композиторов»?)

Быть может, поэтому *комическое* как эстетическое воззрение не вписывалось в «сущностное ядро» творений многих фигур русского музыкального авангарда. А вот близкая к трагическому и комическому одновременно – *ирония* – была в чем-то созвучна эпохе начала XX века. Хотя и мало где присутствовала в чистом виде. Скорее, в синтезе с *трагическим*, она уже приобретает черты нонклассического *абсурда*, который наблюдаются, например,

¹⁵⁸ Для удобства чтения, мы посчитали возможным выделять классические категории и нонклассические паракатегории эстетики курсивом.

у Матюшина («Победа над солнцем»), Шостаковича («Нос»), а где-то и в про- советских или урбанистических сочинениях А. Мосолова, Н. Рославца.

Связь с такими классическими категориями эстетики как *прекрасное* и *возвышенное*, не исчезла и в процессе революционных «технологических» решений композиторов русского авангарда. Подтверждение тому – не только хрупко-нежный звуковой облик некоторых композиций Ребикова, Черепнина, Скрябина, Рославца, Лурье и других, но и те манифесты, которые именно в аспекте эстетики сохраняли свою прекрасно-возвышенную функцию.

Еще одна классическая категория – *игра*, - которая проявилась на многих уровнях бытия русского музыкального авангарда начала XX века. С одной стороны, - это игра с новыми средствами музыкального языка – своего рода археологический поиск *артефактов* для создания «новой» музыки, что вновь перекликается с неклассическим будущим. С другой стороны, - это игра с сознанием слушателя. Именно в этой точке, на наш взгляд, происходит «переход» классической *игры* в неклассический *лабиринт*. Слушатель начала XX века так и не смог по-настоящему разобраться в сложных «правилах игры» композиторов-авангардистов, головоломка лабиринта опередила эстетическое сознание на несколько лет вперед.

Еще одна сторона взаимодействия с лабиринтом оказалась очень личной для каждого художника начала прошлого столетия. Это тот нелегкий жизненный лабиринт, где приходилось преодолевать его сложные развязки. В результате – либо эмиграция (Обухов, Вышнеградский, Лурье...), либо репрессии (В. Задерацкий, А. Мосолов, отчасти Н. Рославец)... Но всегда, в любом варианте, они знали, что единственный выход из лабиринта – это тот самый собственный музыкальный язык, и, более того, собственный стиль, позволяющий выразить сложное и очень индивидуальное мироощущение творца.

Какие еще смены эстетического мышления почувствовали и смогли обозначить пунктирной линией в своем творчестве композиторы русского музыкального авангарда?

Уже упоминалось о некотором предвосхищении *эклектичности* В.Ребиковым, о роли А.Мосолова в процессе введения *повседневности* в амбиент искусства. В будущем эклектика станет заметным художественным приемом А.Шнитке, а повседневность войдет в музыку не только «по образцу» Мосолова (например, у Щедрина), но и путем перенесения, например, Д.Курляндским физического времени в контекст искусства.

В начале XX века началось «освоение» и такой нонклассической паракатегории как *случайность*. Можно привести в пример уникальную систему Й.Шиллингера, заложившую основу алеаторики (на основе случайной ротации заранее сформированного набора ладовых и ритмических ячеек).

Тогда же впервые можно было бы применить такой термин как *интертекст*. В той же опере М. Матюшина «Победа над солнцем», по-мнению Н.Енукидзе, содержатся отсылки на фольклорные балаганные действия, а также на древние солярные мифы. Что касается солярности, то символы Солнца и Огня пронизывают многие сочинения композиторов русского музыкального авангарда, начиная со Скрябина.

Завершить обзор эстетических принципов, проглядывающих в будущее, представляется логичным такой паракатегорией, которая являет себя в наследии практически всех «архитекторов» нового музыкального пространства. Это *деконструкция*. Пусть на практике, в целом, «разрыва с традицией» (Д.Сарабьянов) не произошло, но концепции каждого композитора русского авангарда предполагали отказ, и даже разрушение классических основ музыки. Будь то план содержания или план выражения.

Отдельно следует выделить предвосхищение творцами начала XX века совершенно нового раздела эстетики – *виртуалистики*! В первую очередь, это отразилось в мистериальных замыслах Скрябина, Обухова, Вышнеградского. Ведь в сущности, каждый из них ставил целью: во-первых, привлечение к слушанию, наблюдению и даже участию в исполнении произведения чуть ли не всего человечества; во-вторых, создание определенных, новых «виртуальных» условий для исполнения новой музыки для обновления человечества; в-третьих,

перемещение участников действия за счет своих арт-проектов в иную духовно-эстетическую реальность.

Сюда же можно отнести и опыт создания особых условий концертных исполнений. Так, например, В.Логинова, исследуя творчество В.Ребикова, говорит о том, что композитор любил играть в залах с приглушенным светом, в полной тишине. К такому приему будут прибегать в современном музыкальном пространстве С.Рихтер, а позднее А.Батагов.

Кроме того, в определенной степени «виртуальную» реальность предполагали и все, устремленные в будущее направления в искусстве начала XX века – футуристы, авангардисты – будетляне.

Виртуалистика проявилась и в языковых новациях деятелей русского авангарда, в первую очередь, связанных с разработкой такого параметра музыкальной композиции, как *пространственность*, а именно: И.Вышнеградского, предвосхитившего компьютерные технологии и спектральный анализ; А.Лурье, провозглашавшего звуко-пространственные лозунги, реализованные на рубеже XX-XXI столетий в компьютерных программах по обработке звука; А.Аврамова, стоявшего у истоков электронной музыки.

Всё вышесказанное – лишь первое приближение к осознанию процессов прошедшего столетия с позиций «нового эстетического сознания». А значит впереди – новое восприятие замыслов и музыкальных воплощений композиторов-авангардистов первых десятилетий XX века.

4.2. Русский музыкальный авангард начала XX века в культурном пространстве начала XXI века

В силу созвучности эстетических и музыкальных принципов, русский музыкальный авангард начала XX века оказался востребован и в начале века XXI. Деяния предшественников сегодня по-новому оценены, услышаны и поняты.

Большим достижением музыкальной науки можно считать масштабные (и по объему, и по содержанию) работы последнего десятилетия, посвященные условной «точке отсчета» радикальных метаморфоз композиторского мышления и языка. Учащается и «пульс» лекционно-семинарских событий, конференций и фестивально-концертной жизни.

Так, Н.Рославцу посвящена серия фестивалей (под руководством М. Белодубровского), с 1986 года проходивших в Брянске; а с 2006 года и в Москве, звучат премьеры его произведений (например, в 2002 году была исполнена Вторая симфония). В области исследований, реконструируются биографические сведения и рукописи, находятся интерпретаторы творческих изысканий композитора. Помимо статей, имя Н.Рославца упоминается практически во всех диссертациях, связанных с началом XX века, имеются и моно-исследования (не раз упомянутые в нашем исследовании диссертация Т.Черныш «Творчество Н.Рославца в контексте развития отечественной музыки XX века», монография Марины Лобановой «Николай Андреевич Рославец и культура его времени»).

И.Вышнеградский является кумиром современной французской композиторской школы. Наряду со Скрябиным, его считают главным вдохновителем новой французской музыки. Об этом на международных конференциях не раз упоминали Марк Андре (ученик Клода Баллифа, близкого друга Вышнеградского), Жан Люк Эрве, Филипп Леру.

В память Вышнеградскому во Франции создана ассоциация его имени (с 2005 года действует сайт ассоциации - <http://www.ivan-wyschnegradsky.fr/en/>), где бережно собираются неизданные или только что написанные тексты о композиторе¹⁵⁹, а также пропагандируется музыка композитора.

На сайте ассоциации видно, насколько интересна музыка Вышнеградского в последние годы. С 2012 года была реализована серия концертов, лекций, конференций во Франции, Канаде, Германии, Австралии, Финляндии, Японии, Израиле, России.

Общество с такой же миссией в отношении к творчеству А.Лурье основано в г.Базеле (Швейцария). В его архивах находится базовая часть неопубликованных материалов композитора и европейская фонотека сочинений. Почти все разрешенные данные выложены на сайте общества, ознакомиться с которыми можно по ссылке <http://www.lourie.ch/society/about-us/>.

Там же можно посмотреть и афишу концертов, включающих исполнение сочинений композитора. Уже в 2016 году состоялось три концерта, включающих семь композиций Лурье.

Творчеству Н.Обухова посвящен монументальный и в своем роде уникальный проект Н.Баркалая (г.Москва). Помимо написания диссертационной работы (защищенной с успехом на кафедре Московской государственной консерватории и параллельно в Университете «Париж 8»), талантливая пианистка осуществила дешифровку в обычную нотацию добытых ею же редких рукописей композитора и организовала исполнение этих сочинений. Результатом такого труда стал выпуск диска с записью исполненных композиций.

Благодаря Н. Баркалая, в России побывали с лекциями ведущие французские музыковеды, специалисты в области современной музыки и исследователи творчества Обухова Жан-Мишель Бардез и Паскаль Критон¹⁶⁰. Сочинения Обухова прозвучали в рамках программы «Дни Николая Обухова» в Москве в 2007 году, а также в проекте «Франкофония» в 2010 году.

¹⁵⁹ Переводы фрагментов некоторых находятся в Приложении Б.

¹⁶⁰ П.Критон является автором работ, касающихся и творчества И.Вышнеградского.

Именем Обухова назван конкурс музыкантов во Франции, а также учреждена премия имени композитора за лучшее сочинение, написанное в новой нотации.

Событием стал выход в 2015 году первого русскоязычного издания об И. Шиллингере «Две жизни Иосифа Шиллингера. Жизнь первая: Россия. Жизнь вторая: Америка» (автор идеи и составитель А. Бретаницкая). Это действительно уникальный труд, обобщающий множество граней сложной и видной фигуры русского авангарда.

Сегодня обрела вторую жизнь и опера М.Матюшина «Победа над солнцем». Это уникальное в своем роде произведение, опера-в-авангарде, - одно из первых провозвестников музыкально-эстетического абсурда и зауми. На рубеже XX – XXI веков она привлекала внимание многих режиссеров. Результатом стали премьеры в 1983 году (Германия, Берлин), в 1988 году (Россия, Ленинград), в 1993 году (Австрия, Вена), в 1999 и 2009 годах (Англия, Лондон). Последняя версия оперы была осуществлена в честь 100-летия со дня первой постановки, в 2013 году силами театра Стаса Намина. А в мае 2015 года в Москве состоялась презентация диска с «Победой над солнцем».

В новое музыкальное пространство поместили оперу музыканты Санкт-Петербурга: коллектив композиторов северной столицы отрефлексировал абсурдные тексты А. Крученых начала XX века с позиций нового эстетического сознания и как бы «пересоздал» оперу. При этом, в некоторых фрагментах, сохранив музыку М. Матюшина.

Многое из сочинений Вышнеградского, Обухова, Лурье, Рославца и других представителей русского музыкального авангарда (в течение 25 лет!) звучит в Санкт-Петербурге, благодаря основанному И.Воробьевым и И.Рогалевым международному фестивалю «От авангарда до наших дней». При этом программа фестиваля включает в себя не только сочинения, звучавшие ранее, но и премьерные исполнения. Так, в 2015 году впервые в России жители и гости северной столицы смогли услышать Пролог к «Книге жизни» Н. Обухова, «Industrialisazione» для хора и оркестра А. Животова, «Concerto spirituale» для

фортепиано, хора и оркестра А. Лурье и симфонический плакат Вс. Задерацкого «Завод».

Что очень важно – в рамках вышеозначенного фестиваля музыка композиторов русского музыкального авангарда начала XX века всегда звучит в едином пространстве с новейшей музыкой начала XXI столетия. 2016 год завершает 25-серийную историю фестиваля. Некоторые его страницы можно перелистать, обратившись к информации, выложенной на сайте проекта: www.avangarfest.ru.

Если обратиться к московским событиям, то перед нами предстанет целая серия проектов, включающих отечественную музыку начала XX века. Особенно многочисленны мероприятия, приуроченные к датам векового разрыва, примерно с 2010 года. Назовем лишь самые последние: лекции «Русский и советский авангард» из цикла лекций-концертов «XX века: точка отсчета. История современной музыки в лекциях и концертах», концерт «Композиторы русского авангарда 1920-х» в рамках выставки «Музыкальная династия Крейн и К» и другие.

В трудах, посвященных композиторам русского музыкального авангарда начала XX века, часто можно встретить выражение «музыкальные эксперименты». Так говорили о русском варианте двенадцатитоновости (Н.Рославец, Е.Голышев, Н.Обухов), об усовершенствовании и изобретении новой нотации (И.Вышнеградский, Н.Обухов, М.Матюшин) и новых инструментов (И.Вышнеградский, Н.Обухов, А.Авраамов), о микрохроматике (И.Вышнеградский, А.Авраамов, А.Лурье)... В течение века «эксперименты» прочно вошли в практику и сегодня вполне уверенно звучат в общем континууме новой эпохи.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Русский музыкальный авангард начала XX века – феномен, удивительный по силе своей творческой энергетики. В нашем исследовании мы попытались осознать это явление с позиций современной эстетики. И в результате, пришли к следующим выводам.

То, что высокие идеи и смелые музыкальные новации композиторов-авангардистов предвосхитили музыкальные «события» второй половины XX века, есть уже непреложный факт. Приведем слова одного из самых авторитетных ученых, занимавшихся исследованием русского авангарда начала века – академика Д. Сарабьянова: «Опыт искусства середины и второй половины XX столетия показывает, что авангардисты 1910 – 1920-х годов *почти всё открыли и предрекли*. Пусть они не дали множества развитых систем, не углубили многие из своих начинаний. Но если собрать вместе и большие их открытия, и малые новшества, догадки и наметки, то ими практически будут исчерпаны изобретательские возможности искусства всего XX века»¹⁶¹. (Курсив наш – А. Г.)

Рассмотрев основные параметры музыкальной композиции в творчестве представителей авангарда начала прошлого столетия, мы можем согласиться с высказыванием ученого. Но все означенное относится не только к сфере специфичных для музыкального искусства позиций, но и к области эстетического пространства: русский музыкальный авангард стал «зоной» формирования неклассического типа мышления.

Новации русского музыкального авангарда начала XX века – смелые, радикальные, коснулись всех параметров музыкальной композиции. Каждый

¹⁶¹ Сарабьянов, Д. В. К ограничению понятия авангард // Сто лет русского авангард : сборник статей. М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. С.18.

представитель означенного направления, одновременно отталкивался от традиций и непременно отрицал их.

Прерванное развитие идей авангардистов прошлого столетия сообщило всему явлению характер недосказанности. Наблюдения за процессами реконструкций и деконструкций этого явления сегодня говорит о востребованности деяний начала XX века – даже в формате отрицания. Какие новации начала XX века положили начало «ризоматичности» музыкальной культуры второй половины столетия, а также начала XXI?

Самым важным достижением в области *высотного параметра* музыкальной композиции стала свобода в использовании всех двенадцати звуков. Способы работы с двенадцатью тонами варьировались от свободной атональности – до серийности. В зависимости от характерных особенностей использования тонов, возникали авторские высотные системы – «Тотальная гармония» Н. Обухова, «Новая система организации звуков» (техника синтетаккордов) Н. Рославца.

Взгляд на высотность устремился и далее – занимая пространство между полутонами. Ультрахроматика предстала как особая теория в творчестве И. Вышнеградского – «*pantonalité*», а также предвосхитила звуковые технологии в области электроакустической музыки. У руля последней стояли А. Авраамов и А. Лурье.

Стремясь «преодолеть» классические структуры, *ритмический параметр* приобрел новационное значение. Первым шагом на пути к обособлению ритма стало постепенное высвобождение его из «оков» строгой метрики. Как известно, аметричность – характерное явление русской духовной музыки (следование за ритмом текста) – разрабатывалась и в сочинениях композиторов Нового направления, и, в большей или меньшей степени, в творчестве всех представителей русского авангарда.

Помимо этого, были намечены магистрали автономизации ритмического компонента музыкальной ткани. Ближе всего к решению означенной задачи

подошли И. Вышнеградский с концепцией «Расщепления ритма» и Е. Голышев с попыткой его сериализации.

Тембровые запросы композиторов-авангардистов были призваны по-новому окрасить найденные высотные структуры. Использовались не только сонористические эффекты привычных музыкальных инструментов (Н. Рославец). Происходил и процесс «выслушивания» окружающей среды (А. Авраамов). Еще одним решением стало создание авторских инструментов на электроакустической основе (Н. Обухов, а также Л. Термен).

Динамико-артикуляционный параметр проявил себя в творчестве авторов начала XX века в нескольких смыслах. С одной стороны, с его помощью удалось подчеркнуть, выделить и придать другое измерение остальным параметрам музыкальной композиции. С другой стороны, обнаружилось стремление к автономизации данного компонента – с помощью вынесения за пределы текста (Е. Голышев) или составления динамико-артикуляционных линий (А. Лурье, Л. Сабанеев, А. Шеншин и др.).

Заслугой авангардистов прошлого столетия стало акцентирование *пространственности* как самостоятельного параметра. Цикл А. Лурье «Формы в воздухе» без преувеличения стал настоящей точкой отсчета этого процесса.

Наметились приемы работы с пространственностью – стратификация пространственных образований, наделение каждого пласта индивидуальной «легендой» - собственным комплексом музыкально-выразительных средств, особенная нотография.

Самое важное, что все открытия русского музыкального авангарда начала XX века были инициированы потребностью композиторов выразить «иное» - то, что «подсказывало» им новое эстетическое чувство.

Осуществляя подход к интерпретации явления русского музыкального авангарда начала XX века с точки зрения реципиента начала XXI века и завершая свое исследование, наметим те пути, углубиться в которые в рамках работы не представилось возможным.

В первую очередь важно упомянуть о том, что тематика настоящего исследования предполагает включение в пространство изучения творческого наследия и многих других фигур русского музыкального авангарда начала XX века. Немало новаций можно обнаружить, если внимательно рассмотреть музыкальное наследие таких его представителей, как, например, Г. Попов, В. Дешевов, В. Половинкин, М. Гнесин, Г. Римский-Корсаков и многих других.

Указания на некоторые особенности творческих установок наиболее известных композиторов можно обнаружить в обзорных трудах того времени (Л. Сабанеев «Современные русские композиторы») и конца XX столетия (Л. Сицки «Музыка репрессированного русского авангарда 1910-1920-х годов»).

Несмотря на достаточно пристальное изучение различных аспектов творчества С. Прокофьева и Д. Шостаковича, полезно было бы рассмотреть начало их творческих путей (примерно до 1930-х годов) в отношении авангардных событий, а также взглянуть на них с позиций нового эстетического сознания. Эту линию исследования предложил Иван Соколов, чей взгляд на обозначенную проблему является более чем авторитетным¹⁶².

Расширение объектива настоящего исследования видится и в большем охвате творчества композиторов-современников, где возможно найти эстетические и языковые взаимосвязи с искусством русского музыкального авангарда прошлого – эксплицитного и имплицитного характера.

Вышеозначенные пути предполагают и обогащение материальной базы для развития предлагаемой темы. Есть надежда, что архивы деятелей начала прошлого века станут более открытыми и доступными.

Всё это составляет круг проблем, требующих отдельных исследовательских работ, а значит: *процесс изучения русского музыкального авангарда начала XX века до сих пор не утратил своей актуальности и остается для искусствоведов в статусе открытой структуры.*

¹⁶² Интервью с И.Соколовым можно прочесть в Приложении В. С. 261.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *А. Н. Скрябин в пространствах культуры XX века* : Сб. статей. – М. : Издательство «Композитор», 2008. – 368 с.
2. *Авангард 1910 – 1920-х годов. Взаимодействие искусств.* – М. : Государственный институт искусствознания, 1998.
3. *Аверинцев, С. С. Судьбы европейской культурной традиции в эпоху перехода от Античности к Средневековью* / С.С.Аверинцев // Из истории культуры средних веков и Возрождения. - М.: Издательский дом «Наука», 1976. С. 17-64
4. *Аверинцев, С. С. Поэтика ранневизантийской литературы* / С.С.Аверинцев. – СПб.: Азбука-классика, 2004. – 476 с.
5. *Адорно, Т. Философия новой музыки.* / Т.Адорно. М.: Логос, 2001. – 352с.
6. *Адэр, Л. О. Микротоновая музыка в Европе и в России в 1900-1920-е годы* : автореферат дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Адэр Лидия Олеговна. – СПб., 2013. – 18 с.
7. *Акопян, Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста* / Л. О. Акопян. – М. : Практика, 1995. – 256 с.
8. *Акопян, Л. О. Музыка XX века : энциклопедический словарь* / Л. О. Акопян. – М. : Практика, 2010. – 855 с.
9. *Актуальные проблемы современного музыкознания глазами молодых музыковедов* : Сб. статей аспирантов Уральской государственной консерватории. – Екатеринбург : Издательство Уральской государственной консерватории, 2000. – 171 с.
10. *Алексеева, А. Термины музыки XX века.* [Электронный ресурс]. / А. Алексеева. – Режим доступа: <http://harmony.musigidunya.az/RUS/archivereader.asp?s=15636&txtid=58>

11. *Альенде-Блен, Х.* Беседа с Вышнеградским / Х. Альенде-Блен // Музыкальная академия. – М., 1992. – №2.
12. *Андреева, Е. Ю.* Формально-тематическая эволюция актуального искусства второй половины XX века : автореф. дис. ... д-ра. филос. наук : 17.00.09 / Андреева Екатерина Юрьевна. – СПб., 2005. – 48 с.
14. *Апресян, А. Н.* Эстетика московского концептуализма : диссертация ... кандидата философских наук : 09.00.04 / Апресян Армен Рубенович. – М., 2001. – 110 с.
15. *Арановский, М. Г.* Музыкальный текст. Структура и свойства. Текст. / М. Г. Арановский. – М.: Композитор, 1998. – 343 с.
16. *Асафьев, Б. В.* Русская музыка / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1979. – 340 с.
17. *Афанасенко, Т.* Артикуляционно-динамические проблемы интерпретации произведений О. Мессиаена [Электронный ресурс] / Т. Афанасенко. – Режим доступа : http://www.21israel-music.com/Messiaen_interpretation.htm
18. *Бавильский, Д. В.* До востребования : беседы с современными композиторами / Д. В. Бавильский. – СПб. : Издательство Ивана Лимбаха, 2014. – 792 с.
19. *Бандура, А. И.* Александр Скрябин / А. И. Бандура. – Челябинск : Аркаим, 2004. – 384 с.
20. *Баркалая, Н. О.* Эстетика и композиторская техника Николая Обухова в контексте русского и французского модернизма : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Баркалая Нино Оттовна. – М., 2010. – 34 с.
21. *Барт, Р.* Смерть автора // Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Ролан Барт; Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. – М. : Прогресс : Универс : Рея, 1994. – С. 384 – 391.
22. *Баскова, Н. В.* К портрету композитора Н. Рославца / Н. В. Баскова // Невельский сборник. – Вып. 5. – СПб. : Акрополь, 2000. – 200 с.
23. *Бахтин, М. М.* Формы времени и хронотопа в романе [Электронный ресурс] / М. М. Бахтин. – Режим доступа: <http://philologos.narod.ru/bakhtin/hronotop/hronotop1.html>.

24. *Бахтин, М.* Эстетика словесного творчества Текст. / М.Бахтин // К методологии гуманитарных наук. — М.: Искусство, 1979. С.361-373.
25. *Белый, А.* Начало века / Андрей Белый. — М. : Худож. лит., 1990. — 686 с.
26. *Белый, А.* Символизм : Кн. ст. / Андрей Белый. — Москва : Мусaget, 1910. — 633 с.
27. *Бердяев, Н. А.* Русская идея / Н. А. Бердяев. — М. : Азбука, 2015. — 320 с.
28. *Блок, А.* Собрание сочинений в 8-ми томах. Т.6 / А. Блок. — М.-Л. : Государственное издательство художественной литературы, 1962. — 308 с.
29. *Бобринская, Е. А.* Концептуализм / Е. А. Бобринская. — М. : Галарт, 1994. — 216 с.
30. *Бобринская, Е. А.* Ранний русский авангард в контексте философской и художественной культуры рубежа веков : Очерки / Е. А. Бобринская. — М. : Гос. ин-т искусствознания, 1999. — 243 с.
31. *Большой энциклопедический словарь.* Музыка. — М. : Большая Российская энциклопедия, 1998. — 672 с.
32. *Браудо, И. А.* Артикуляция (о произношении мелодии) / И. А. Браудо. — Л. : Ленинград, 1961. — 199 с.
33. *Булlez, П.* Ориентиры I. Воображать. Избранные статьи / Пер. с фр. Б.Скуратова; ред. и предисл. К.Чухров. — М. : Логос-Альтера, Ессеномо, 2004. — 200 с.
34. *Бычков, В. В.* Постнеклассическая эстетика: К вопросу о формировании современного эстетического знания / В. В. Бычков // Философский журнал. — 2008. — № 1. С. 90–107. — Режим доступа: http://iph.ras.ru/uplfile/root/biblio/pj/pj_1/9.pdf
35. *Бычков, В. В.* Русская теургическая эстетика / В. В. Бычков. — М. : Научно-издательский центр «Ладомир», 2007. — 743 с.
36. *Бычков, В. В.* Эстетика : Учебник / В. В. Бычков. — М. : Кнорус, 2012. — 528 с.
37. *Бычков, В. В.* Эстетика отцов церкви [Электронный ресурс] // URL:http://krotov.info/libr_min/02_b/ych/kov_33.htm

38. *Варакина, Г. В.* Мистериальные истоки русского синтетизма в культуре «серебряного века» : автореф. дис. ... д-ра культ. : 24.00.01 / Варакина Галина Владиславовна. – М., 2009. – 30 с.
39. *Верлен, Малларме, Рембо.* – М.: Рипол Классик, 1998. – 736 с.
40. *Вермайер, А.* Континуум, звук и двенадцатизвучие / А. Вермайер // Музыкальная академия. – М., 1992. – № 2. С. 156–159.
41. *Вишневецкий, И. Г.* «Евразийское уклонение» в музыке 1920-1930-х годов : монография / И. Г. Вишневецкий. – М. : НЛО, 2005. – 512 с.
42. *Возвращение.* Сборник по материалам международного фестиваля искусств «От авангарда до наших дней. Продолжение 4». – СПб., 2015. – 47 с.
43. *Воробьев, И. С., Синайская, А. Е.* Композиторы русского авангарда / И. С. Воробьев, А. Е. Синайская. – СПб. : Композитор. Санкт-Петербург, 2007. – 160 с.
44. *Высоцкая, М. С.* Музыка XX века : от авангарда к постмодерну: учебное пособие для педагогов и студентов высших учебных заведений по специальности 070111 "Музыковедение" / М.Высоцкая, Г. Григорьева. - М : Моск. консерватория, 2011. - 439 с.
45. *Вышнеградский, И. А.* Пирамида жизни / И. А. Вышнеградский. – М. : Издательство «Композитор», 2001. – 320 с.
46. *Вышнеградский, И. А.* Раскрепощение звука. Раскрепощение ритма / И. А. Вышнеградский // Музыкальная академия. – М., 1992. – №2.
47. *Гадамер, Г.-Г.* Актуальность прекрасного / Г.-Г. Гадамер. – М. : Искусство, 1991. – 368 с.
48. *Гайденоко, П. П.* Владимир Соловьёв и философия Серебряного века / П. П. Гайденоко. – М. : Прогресс-Традиция, 1999. – 468 с.
49. *Ганжа, А. Г.* Экстенсивное и интенсивное в музыкальном мышлении XX века : автореферат дис. ... канд. филос. наук : 09.00.04 / Ганжа Анна Геннадиевна. - М., 2006. - 24 с.
50. *Генисаретский, О.* Пространственность в иконологии и эстетике священника Павла Флоренского [Электронный ресурс] / О.Генисаретский. – Режим доступа :

http://www.k2x2.info/filosofija/pavel_florenskii_istorija_i_filosofija_iskusstva/p3.php#metkadoc3

51. *Гервер, Л. Л.* Андрей Белый – композитор языка / Л. Л. Гервер // Музыкальная академия. – М., 1994. – №3.
52. *Гервер, Л. Л.* Музыкально-поэтические открытия Велимира Хлебникова / Л. Л. Гервер // Советская музыка. – М., 1987. – №9. – С. 102–111.
53. *Гойови, Д.* Новая советская музыка 20-х годов / Д. Гойови. – М. : Издательский дом «Композитор», 2005. – 368 с.
54. *Гостева, А. М.* Русский музыкальный авангард сегодня и вчера. И не только... (интервью с В. Екимовским) / А. М. Гостева // Музыкальная академия. 2014. № 2. С. 22-25.
55. *Гостева, А. М.* Иван Вышнеградский: традиции, новации и «пророчество» / А. М. Гостева // Проблемы современной музыки : сборник материалов Международной конференции 1-2 октября 2013 года. – Пермь : Изд-во Пермского гос.гуманит.-пед.университета, 2013. – С.14-21.
56. *Гостева, А. М.* Некоторые проблемы современной музыки глазами современного музыковеда / А. М. Гостева // Музыка и время. 2015. № 4. С.6-8.
57. *Гостева, А. М.* Николай Обухов: творческое прозрение или авангардный эпатаж? / А. М. Гостева // Школа молодого исследователя. Сборник научных трудов. По материалам конференций в Союзе московских композиторов /ред.-сост. И. М. Ромашук. – Вып.4 (11). – М., 2014. – С.37-42.
58. *Гостева, А. М.* О музыкальных открытиях русского авангарда начала XX века – глазами музыковеда начала XXI века / А. М. Гостева // Современные концепции научных исследований. Сборник по материалам международной конференции /ред. Д. П. Каркушин. М., 2014 №7, ч.3. – С.152-154.
59. *Гостева, А. М.* О ритмических новациях русского авангарда начала XX века / А. М. Гостева // Интегративная перспектива в гуманитарных науках. Вып.1 – Пермь: Изд-во ПГИК, 2016. – С.30-38.

60. *Гостева, А. М.* Обзор некоторых звуковысотных новаций русского музыкального авангарда начала XX века / А. М. Гостева // Музыка и время. 2015. № 11. С. 51-57.
61. *Гостева, А. М.* Памяти Н. А. Рославца / А. М. Гостева // Музыка и время. 2014. № 8. С. 17-19.
62. *Гостева, А. М.* Русский музыкальный авангард и «новое эстетическое сознание» / А. М. Гостева // Школа молодого исследователя. Сборник научных трудов. По материалам конференций в Союзе московских композиторов /ред.-сост. И. М. Ромащук. – Вып.4 (11). – М., 2014. – С.6-12.
63. *Гостева, А. М.* Русский музыкальный авангард начала XX века / А. М. Гостева // Музыкальный авангард: вопросы творчества, исполнения, преподавания : сборник материалов Международной конференции 10-11 сентября 2011 года. – Пермь : Изд-во Пермского гос.гуманит.-пед.университета, 2011. – С.42-54.
64. *Гостева, А. М.* Символизм в авангарде: «Formen in der Luft» Артура Лурье / А. М. Гостева // Проблемы современной музыки : сборник материалов Международной конференции 15-16 сентября 2012 года. – Пермь : Изд-во Пермского гос.гуманит.-пед.университета, 2012. – С.22-27.
65. *Грякалова, Н. Ю.* От символизма к авангарду : Опыт символизма и рус. лит. 1910-1920-х гг.; Поэтика, житнетворчество, историософия : дис. ... д-ра филол. наук : 10.01.01 / Грякалова Наталия Юрьевна. – Санкт-Петербург, 1998. – 355 с.
66. *Губанова, Г. И.* Театр русских футуристов: «Победа над солнцем» : Комплексный анализ : автореферат дис. ... канд. иск. : 17.00.01 / Губанова Галина Игоревна. – Москва, 2000. – 23 с.
67. *Гуляницкая, Н. С.* Введение в современную гармонию : [Учебное пособие для муз. вузов] / Н. С. Гуляницкая. – М. : Музыка, 1984. – 256 с.
68. *Гуляницкая, Н. С.* Методы науки о музыке: [Исследование] / Н. С. Гуляницкая. – М. : Музыка, 2009. – 256 с.
69. *Гуляницкая, Н. С.* Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм (история, теория, практика) / Н. С. Гуляницкая. – М.: Яз. славян. культуры, 2014.

70. *Гуляницкая, Н. С.* О московском музыкальном постконцептуализме / Н. С. Гуляницкая // Ученые записки Российской академии им. Гнесиных. Вып. №1 (4). – М. : РАМ им. Гнесиных, 2013. – С.3–13.
71. *Гуляницкая, Н. С.* Поэтика музыкальной композиции : Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. С. Гуляницкая. – М. : Яз. славян. культуры, 2002.
72. *Гуляницкая, Н.С.* Русская музыка : становление тональной системы XI–XX вв. [Текст] : исследование / Н. С. Гуляницкая. – М. : Прогресс-Традиция, 2005. – 384 с.
73. *Гуляницкая, Н. С.* Эволюция тональной системы в начале века / Н. С. Гуляницкая // Русская музыка и XX век. – М. : Государственный институт искусствознания, 1997. – С. 461–498.
74. *Гуренко, Н. А.* Микрохроматика И. Вышнеградского: история, теория, практика освоения : автореферат дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Гуренко Наталья Анатольевна. – Екатеринбург, 2010. – 26 с.
75. *Давиденкова, Е. А.* Тембр как категория современного искусствознания и его значение в практике музыкальной звукорежиссуры : автореферат дис. ... канд. иск. : 17.00.09 / Давиденкова Екатерина Александровна. - Спб., 2011. – 23 с.
76. *Две жизни Иосифа Шиллингера.* Жизнь первая: Россия. Жизнь вторая: Америка. / сост. А. Л. Бретаницкая, общ.ред. О. А. Бобрик. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2015. – 560 с.
77. *Девуцкая, Н. В.* Серийный феномен: истоки и эволюция : на примере музыки А. Веберна и ранних сочинений П. Булеза : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Девуцкая Наталья Владимировна. - Воронеж, 2009.- 181 с.
78. *Делёз, Ж.* Логика смысла / Жиль Делёз; [пер. с фр. Я. И.Свирского]. – М. : Академический проект, 2011. – 470 с.
79. *Дементьева, Е. В.* Трансформация музыкального мышления в XX веке (П.Булез, К.Штокхаузен, Дж.Кейдж) / Е. В. Дементьева // Известия Российского

государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2007. – Вып. 45 – Т.19. – С. 349-355.

80. *Демченко, А. И.* Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века : Исследование / А. И. Демченко. – М. : Издательский дом «Композитор», 2006. – 264 с.

81. *Денисов, А. В.* Музыка XX века / А. В. Денисов. – СПб. : Композитор. Санкт-Петербург, 2006. – 112 с.

82. *Денисов, Э. В.* Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие / Э . В. Денисов // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М., 1986. – С. 112–136.

83. *Дернова, В. П.* Гармония Скрябина / В. П. Дернова. – Л. : Музыка, 1968. – 124 с.

84. *Деррида, Ж.* О грамматики / Пер. с фр. и вступ. ст. Н. С. Автономовой. – М. : Ad Marginem, 2000. – 511 с.

85. *Дубинец, Е. А.* Знаки звуков / Е. А. Дубинец. – Киев : Гамаюн, 1999. – 314 с.

86. *Дьячкова, Л. С.* Гармония в музыке XX века : [Учебное пособие для муз. вузов] / Л. С. Дьячкова. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2004. – 296 с.

87. *Елизаров, Е. Д.* Пространство в искусстве [Электронный ресурс] / Е. Д. Елизаров. – Режим доступа : <http://www.klex.ru/eaf>

88. *Жирмунский, В. М.* Преодолевшие символизм / В. М. Жирмунский // Поэтика русской поэзии. – СПб. : Азбука-классика, 2001. – 496 с.

89. *Журавлева, А. А.* Эстетика пространства : автореферат дис. ... кандидата философских наук : 09.00.04 / Журавлева Анастасия Александровна. – Санкт-Петербург, 2005. - 18 с.

90. *Заднепровская, Г. В.* Интервью с Ираидой Юсуповой [Электронный ресурс] / Г. В. Заднепровская. – Режим доступа: <http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-29630.html>

91. *Зеньковский, В. В.* История русской философии / В. В. Зеньковский; [вступ. ст. В. Сербиненко]. – М. : Акад. проект, 2011. – 878 с.

92. *Иванов, Вяч. И.* Родное и вселенское : [Сборник] / Вячеслав Иванов; [Сост., вступ. ст. и прим. В. М. Толмачева]. – М. : Республика, 1994. – 427 с.
93. *Иванова, Е. М.* Иосиф Шиллингер о ладах [Электронный ресурс] / Е. М. Иванова. – Режим доступа : http://www.terrahumana.ru/arhiv/14_03/14_03_23.pdf
94. *Иванова, Е. М.* Иосиф Шиллингер о музыкальном ритме [Электронный ресурс] / Е. М. Иванова. – Режим доступа : http://lib.herzen.spb.ru/media/magazines/contents/1/171/ivanova_171_131_141.pdf
95. *Изотова, Е. А.* Теория рядов в свете американской музыкальной науки 60-80-х годов XX века: автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Изотова Евгения Александровна. – Москва, 2008. – 20с.
96. *Иконников, А. В.* Архитектура XX века. Утопии и реальность. Издание в двух томах. Том I / под ред. А. Д. Кудрявцевой. – М.: Прогресс-традиция, 2001. – 656 с.
97. *Иконников, А. В.* Архитектура XX века. Утопии и реальность. Издание в двух томах. Том II / под ред. А. Д. Кудрявцевой. – М.: Прогресс-традиция, 2001. – 672 с.
98. *Ильин, И. П.* Постмодернизм. Словарь терминов Текст. / И.Ильин. — М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения) INTRADA, 2001. - 384с.
99. *Ильин, И.П.* Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. - М. : Интрада, 1998. – 255 с.
100. *Имханицкий, М. И.* Новое об артикуляции и штрихах на баяне / М. И. Имханицкий. – М. : РАМ им. Гнесиных, 1997. – 44 с.
101. *Инфантиева, А.* Феномен «найденного времени» в музыке Д. Курляндского / А. Инфантиева // Проблемы современной музыки. Сборник материалов VI Международной практической конференции. – Пермь : ПГГПУ, 2013. – С.100-110.
102. *Кабанова, Л. И.* Символизм и авангардизм: к проблематике преемственности в отечественной культуре / Л. И. Кabanова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики : в 4-х ч. Ч. 1. – Тамбов : Грамота, 2011. – №8 (14) – С.103–105.

103. *Кабанова, Л. И.* Феномен русского авангарда 1910-1930-х годов в контексте отечественной культуры конца XIX – первой трети XX столетия : Автореф. дис. ... д-ра филос. наук : 24.00.01 / Кабанова Лилия Ивановна. – СПб., 2012. – 25 с.
104. *Казанская, Л.* «Храбрый боец за идеалы молодого русского искусства». Николай Иванович Кульбин и русский музыкальный авангард / Л. Казанская // Музыкальная академия. – М., 1998. – №1. – С. 144–158.
105. *Казанская, Л.* Артур Лурье: «Пушкин – наша печка» [Электронный ресурс] / Л. Казанская. – Режим доступа : <http://www.21israel-music.com/Lourie.htm>
106. *Каллер, Дж.* Теория литературы: краткое введение / Джонатан Каллер: пер.с англ. А. Георгиева. – М.: Астрель: АСТ, 2006. – 158 с.
107. *Катонова, Н. Ю.* Космизм Ивана Вышнеградского / Н. Ю. Катонова // Русская музыка. Рубежи истории : Материалы международной научной конференции. – М. : МГК им. Чайковского, 2005. – С. 100–111.
108. *Катунян, М.* «Новое сакральное пространство» Владимира Мартынова [Электронный ресурс] // М.Катунян. – Режим доступа: http://www.sinergia-lib.ru/index.php?page=martynov_v_i
109. *Кислицын, Н. А.* Артикуляция на баяне в контексте академических традиций музыкального искусства: автореферат дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Кислицын Николай Аркадьевич. - Саратов, 2012.- 26 с.
110. *Когоутек, Ц.* Техника композиции в музыке XX : [Пер. с чеш.] / Цтирад Когоутек ; [Вступ. статья К. Н. Иванова и др.]. – М. : Музыка, 1976. – 367 с.
111. *Колобаева, Л. А.* Русский символизм / Л. А. Колобаева. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 2000. – 294 с.
112. *Корабельникова, Л. З.* Александр Черепнин: долгое странствие / Л.Корабельникова. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 298 с.
113. *Корниенко, М. С.* Арсений Авраамов – открыватель новых звуковых миров // Южно-российский музыкальный альманах. – Ростов-на-Дону : Ростовская гос. консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова, 2010. – Вып. 2. [Электронный ресурс] / М. С. Корниенко. – Режим доступа: http://www.rostcons.ru/assets/almanac/2010_2/1/kornienko.pdf

114. *Красникова, Т. Н.* Фактура в музыке XX века : автореферат дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Красникова Татьяна Николаевна. – М., 2009. – 53 с.
115. *Кривошеева, И. В.* Античность в музыкальной культуре Серебряного века : Музыкально-театральные искания : автореферат дис. ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Кривошеева Ирина Владимировна. – М., 2000. – 23 с.
116. *Критика русского символизма : [в 2 Т.] / [Авт.-сост. Н. А. Богомолов].* –М. : АСТ : Олимп, 2002. – Т. 1. – 396 с.; Т. 2. – 441 с.
117. *Культура XX века : материалы докладов региональной научно-практической конференции.* – Екатеринбург : Уральская государственная консерватория, 2003. – 166 с.
118. *Кюрегян, Т. С.* Специфика теории современной композиции и проблемы анализа/ Т. С. Кюрегян //Теория современной композиции – М. : Музыка, 2007. – 618 с.
119. *Кюрегян, Т. С.* Форма в музыке XVII – XX веков / Т. С. Кюрегян. – М. : ТЦ Сфера, 1998. – 343 с.
120. *Левая, Т. Н.* Метаморфоза «скрябинского мифа» / Т. Н. Левая // Оркестр : Сб. статей и материалов в честь И. А. Барсовой. – М. : МГК им. Чайковского, 2002.
121. *Левая, Т. Н.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи / Т. Н. Левая. – М. : Музыка, 1991. – 164 с.
122. *Левая, Т. Н.* Скрябин и художественные искания XX века / Т. Н. Левая. – СПб. : Композитор. Санкт-Петербург, 2007. – 184 с.
123. *Лексикон* неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / ред. В. В. Бычкова. – М. : «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН), 2003. – 607 с.
124. *Лиотар, Ж.-Ф.* Состояние постмодерна / Пер. с фр. Н. А. Шматко. – СПб. : Алетейя : CEU, 1998. – 159 с.
125. *Лихачев, Д. С.* Поэтика древнерусской литературы /Д. С. Лихачев. – М. : Наука, 1979. – 376 с.

126. *Лихачев, Д. С.* Развитие русской литературы X – XVII веков. Эпохи и стили / Д. С. Лихачев. – Л. : Наука, 1973. – 256 с.
127. *Лобанова, М. Н.* Николай Андреевич Рославец и культура его времени / М. Н. Лобанова. – СПб. : Петроглиф, 2011. – 384 с.
128. *Логинова, В. А.* Лики Серебряного века – Владимир Ребиков, Николай Черепнин, Алексей Станчинский : [Учебное пособие] / В. А. Логинова. – Оренбург : Изд-во ГОУ ВПО «ОГИИ им. Л. и М. Ростроповичей», 2011. – 262 с.
129. *Логинова, В. А.* О музыкальной композиции начала XX века: К проблеме авторского стиля (В. Ребиков, Н. Черепнин, А. Станчинский) : дисс. ...канд. иск. : 17.00.02 / Логинова Валентина Александровна. – М., 2002. – 193 с.
130. *Логинова, В. А.* Стремления и достижения Алексея Станчинского (в поисках собственного стиля) / В. А. Логинова. – Оренбург : Изд-во Оренб. гос. ин-та искусств, 2002. – 112 с.
131. *Логинова, В. А.* Творческий облик Н. Н. Черепнина в контексте русского искусства начала XX века: личность и стиль / В. Логинова. – Оренбург : Изд-во Оренбург. гос. ин-та искусств, 2002. – 107 с.
132. *Лопатина, И.* Черты стиля Станчинского / И. Лопатина // Вопросы теории музыки. Вып. 1. – М. : Музыка, 1968.
133. *Лосев, А. Ф.* Вещь и имя / А. Ф. Лосев // Бытие – Имя – Космос. – М. : Мысль, 1993. – 958 с.
134. *Лосев, А. Ф.* Музыка как предмет логики [Электронный ресурс]. / А. Ф. Лосев. – Режим доступа : <http://glierinstitute.org/ukr/study-materials/4/losev.pdf>
135. *Лосев, А. Ф.* Проблема художественного стиля / А. Ф. Лосев. – Киев : Мысль, 1994. – 288 с.
136. *Лосев, А. Ф.* Форма. Стил. Выражение / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1995. – 944 с.
137. *Лосский, Н. О.* История русской философии / Н. О. Лосский. – М. : Трикта : Акад. Проект, 2011. – 551 с.
138. *Лотман, Ю. М.* Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПБ, 2004. – 704 с.

139. *Лурье, А.* Линии эволюции русской музыки / Артур Лурье // Музыкальная академия. – М. : Издательство «Композитор», 1997. – №2.
140. *Мамонова, В. А.* Авангард – нонконформизм – неофициальное искусство: к истории трех понятий. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.ncca.ru/innovation/files/applications/1295544564537.pdf>
141. *Маньковская, Н. Б.* Хронотипологические этапы развития неклассического эстетического сознания / Н. Б. Маньковская // Эстетика: Вчера. Сегодня. Всегда. Вып. 1. – М. : ИФ РАН, 2005. – С.68–90.
142. *Маньковская, Н. Б.* Эстетика постмодернизма / Н. Б. Маньковская. – СПб. : Алетейя, 2000. – 347 с.
143. *Мартынов, В. И.* Конец времени композиторов / В. И. Мартынов. – М. : Русский путь, 2002. – 148 с.
144. *Матюшина, Е. В.* Ф. С. Акименко: русский композитор начала XX века / Е. В. Матюшина. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2003. - 130 с.
145. *Медушевский, В. В.* Интонационно-фабульная природа музыкальной формы: дисс. ...д-ра иск. : 17.00.02 / Медушевский Вячеслав Вячеславович. – М., 1981. – 32 с.
146. *Минералова, И. Г.* Русская литература Серебряного века. Поэтика символизма : [Учебное пособие] / И. Г. Минералова. – М. : Флинта : Наука, 2009. – 268 с.
147. *Миронова, У. А.* Произведения Софии Губайдулиной для баяна / дисс. ...канд. иск. : 17.00.02 / У.А. Миронова. – М., 2008. – 170 с.
148. *Михайлов, М. К.* Стиль в музыке : исследование / М. К. Михайлов. – Л. : Музыка, 1981. – 262 с.
149. *Мнацаканян, Л. А.* Темброакустическая модель как инструмент исследования фольклора и композиторского творчества: дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Мнацаканян Людмила Александровна.- Ростов-на-Дону, 2014. – 236 с.
150. *Музыка XX века.* Московский форум : Материалы международных научных конференций // Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. – № 25. – М., 1999. – 204 с.

151. *Музыка в эпоху постмодернизма* : Сборник материалов международной научно-практической конференции. – Пермь : Пермский государственный педагогический университет, 2005. – 141 с.
152. *Музыкальный словарь Гроува* : Второе издание / Пер. с англ., редакция и дополнения д-ра иск. Л. О. Акопяна. – М. : Практика, 2007. – 1103 с.
153. *Назайкинский, Е. В.* О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – М.: Музыка, 1972. – 384 с.
154. *Назайкинский, Е. В.* Стиль и жанр в музыке. Учебное пособие /Е.В.Назайкинский. – М.: ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
155. *Науменко, Т. И.* Музыковедение: стиль научного произведения (опыт постановки проблемы) : [монография] / Т.И.Науменко. – М. : РАМ им.Гнесиных, 2005. – 210 с.
156. *Нестьев, И. В.* Из истории музыкального авангарда: М. Матюшин / И. В. Нестьев // Советская музыка. – М., 1991. – №3. – С. 66-73.
157. *Нестьев, И. В.* Из истории русского авангарда: Артур Лурье – комиссар по делам музыки / И. В. Нестьев // Советская музыка. – М., 1991. – № 1. – С. 75–87.
158. *Николаева, Е.* Медиаопера: между прошлым и будущим [Электронный ресурс] / Е.Николаева. – Режим доступа: <http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-29630.html>
159. *Николай Рославец* и его время : Материалы конференции «Идея синтеза искусств и пути развития русского и советского искусства 1910-1920-х годов XX века» (февраль 1990). – Брянск : Брянское муз. училище, 1990. – Вып.3. – 47 с.
160. *Николай Андреевич Рославец*: Биобиблиографический указатель / Брян. обл. науч. универсал.б-ка им. Ф.И.Тютчева; сост. О.П.Кокунько, Н.И.Бабакова. – Брянск, 2001. – 8 с.
161. *Никольцев, И. Д.* Микрохроматика в системе современного музыкального мышления : Автореферат дис. ... канд. иск : 17.00.02 / Никольцев Илья Дмитриевич. – М., 2013. – 24 с.

162. *Новичкова, И. В.* Тембро-сонорный параметр в музыке Эдисона Денисова (На примере оркестровых произведений композитора) : автореферат дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Новичкова Ирина Викторовна. – М., 2005. – 26 с.
163. *Остромогильский, И. В.* «Стилистическое поле» сонорной музыки второй половины XX века / И. В. Остромогильский // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2012. – Вып. № 153-1. – С. 69-73.
164. *Пантелеева, Ю.Н.* Композиторская терминология: о концептосфере теоретических высказываний Янниса Ксенакиса. Лекция по курсу «Терминология» / Ю. Н. Пантелеева. – М.: РАМ им.Гнесиных, 2011. – 30 с.
165. *Пантелеева, Ю.Н.* О пространственных композициях: от САН-МАРКО до ИРКАМА // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования/Сб.науч.трудов ОТИИ. Вып.10 /сост.и науч.ред. В.А.Логинова. / Ю.Н. Пантелеева. – Оренбург, 2011. – С.86-90.
166. *Папенина, А. Н.* Музыкальный авангард середины XX века и проблемы художественного восприятия : Монография / А. Н. Папенина. – СПб. : Издательство СПбГУП, 2008. – 152 с.
167. *Петров, В.* Инструментальный театр Карлхайнца Штокхаузена [Электронный ресурс] / В. Петров. – Режим доступа : http://www.21israel-music.com/Stockhausen_teatr.htm
168. *Петрусева, Н. А.* Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции : автореф. дис. ...д-ра иск. : 17.00.02 / Петрусева Надежда Андреевна. - М., 2003. – 42 с.
169. *Польдяева, Е. Г., Старостина, Т. А.* Звуковые открытия раннего русского авангарда /Е. Г. Польдяева, Т. А. Старостина // Русская музыка и XX век. – М. : Государственный институт искусствознания, 1997. – С. 589–622.
170. *Польдяева, Е. Г.* Послание Николая Обухова. Реконструкция биографии : монография / Е. Г. Польдяева. – Берлин: OSTEUROPA-FÖRDERUNG e. V., 2006. – 385 с.

171. *Польдяева, Е. Г.* Русский музыкальный авангард 1910-х годов : К вопросу об истоках «новой музыки» XX века: Автореферат дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Польдяева Елена Георгиевна. – М., 1993. – 23 с.
172. *Пономарев, С. В.* К проблеме взаимосвязи тембра и формы в музыкальном произведении : автореферат дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Пономарев Сергей Владимирович. – Москва, 2011. – 30 с.
173. *Пригов, Д.* Что надо знать о постконцептуализме [Электронный ресурс] / Д. Пригов. – Режим доступа: <http://azbuka.gif.ru>
174. *Раззаков, В. Х.* Художественная культура XX века : Типологический контур / В. Х. Раззаков. – Волгоград : Изд-во Волгоградского гос. университета, 1999. – 432 с.
175. *Ритм*, пространство и время в литературе и искусстве – Л. : Наука, 1974. – 298 с.
176. *Ритмикон*: первая в мире драм-машина [Эл. ресурс] / Жизнь замечательных синтезаторов / Полная история электронной музыки. – Режим доступа: <http://www.fingus.ru/publ/36-1-0-118>
177. *Ровнер, А. А.* Сергей Протопопов: композиторское творчество и теоретические работы : Автореферат дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Ровнер Антон Аркадьевич. – М., 2011. – 26 с.
178. *Рощина, Е. Е.* Эстетика Скрябина и русский символизм : автореферат дис. ... кандидата философских наук : 09.00.04 / Рощина Елена Евгеньевна. – Санкт-Петербург, 2009. – 24 с.
179. *Русская* музыкальная культура XIX начала XX века : Сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 123. – М., 1994. – 132 с.
180. *Русские* пропилеи. Материалы по истории русской мысли и литературы. Т. 6. – М. : Издание М. и С. Сабашниковых, 1919. – 258 с.
181. *Русский* авангард. Манифесты, декларации, программные статьи (1908-1917) / Автор-составитель И. С. Воробьев. – СПб. : Композитор. Санкт-Петербург, 2008. – 256 с.

182. *Рыбкова, И. В.* Онтологические аспекты громкостной динамики музыки : автореферат дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Рыбкова Ирина Владимировна.- Саратов, 2011. – 21 с.
183. *Сабанеев, Л. Л.* Воспоминания о Скрябине / Л. Л. Сабанеев. – М. : Классика-XXI, 2003. – 389 с.
184. *Сабанеев, Л. Л.* История русской музыки / Л. Л. Сабанеев. – М.: Работник Просвещения, 1925. - 267 с.
185. *Сабанеев, Л. Л.* Письма о музыке. [Электронный ресурс] / Л.Л.Сабанеев. – Режим доступа: <http://snowman-join.livejournal.com/16878.html>
186. *Саввина, Л. В.* Звуковой космос Скрябина: к проблеме взаимодействия искусств // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2 : Филология и искусствознание. 2009, №3. [Электронный ресурс] / Л.В.Саввина. – Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/zvukovoy-kosmos-skryabina-k-probleme-vzaimodeystviya-iskusstv>
187. *Савенко, С. И.* Карлхайнц Штокхаузен [Электронный ресурс] / С. И. Савенко. – Режим доступа: <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/schtokkhauzen/>
188. *Савенко, С. И.* Владимир Тарнопольский: восхождение к зрелости [Электронный ресурс] / С. И. Савенко. – Режим доступа: http://www.tarnopolski.ru/pdf/interview_with_savenko_2004.pdf
189. *Савенко, С. И.* Мир Стравинского : Монография / С. И. Савенко. – М. : Издательский дом «Композитор», 2001. – 328 с.
190. *Савенко, С. И.* Послевоенный музыкальный авангард [Электронный ресурс] / С. И. Савенко. – Режим доступа : <http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20XX/?id=2284>
191. *Сарабьянов, Д. В.* История русского искусства конца XIX - начала XX века / Д. В. Сарабьянов. – М. : «Галарт», 2001. – 304 с.
192. *Сарабьянов, Д. В.* Новейшие течения в русской живописи предреволюционного десятилетия (Россия и Запад) / Д. В. Сарабьянов // Советское искусствознание. – М., 1980. Вып.1. – С. 117–160.

193. *Сарабьянов, Д. В.* Символизм в авангарде: некоторые аспекты проблемы / Д. В. Сарабьянов // Искусствознание. – М., 2001. – №1. С. 310–315.
194. *Сарабьянов, Д. В.* Стиль модерн: Истоки. История. Проблемы / Д. В. Сарабьянов. – М. : Искусство, 1989. – 294 с.
195. *Свиридовская, Н. Д.* Музыкально-критическое наследие Серебряного века : самоинтерпретация эпохи : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Свиридовская Нина Давидовна. – М., 2010. – 26 с.
196. *Северина, И. М.* В тени Скрябина / И. М. Северина // Музыкальная академия. – М., 2013. – №3. – С. 40–52.
197. *Северина, И. М.* Модально-серийные системы в отечественной музыке XX века: синкретизм и синтез принципов организации: Автореферат дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Северина Ирина Марковна. – М., 2001. – 24 с.
198. *Сергей Дягилев и русское искусство XIX-XX вв. : Культурные и стилевые традиции на рубеже веков : Материалы научно-практических конференций III-IV Дягилевских чтений.* – Пермь, 2005. - 141 с.
199. *Символизм в авангарде.* – М. : Наука, 2003. – 443 с.
200. *Скворцова, И. А.* Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX-XX веков : Монография / И. А. Скворцова. – М. : Композитор, 2009. – 354 с.
201. *Слово композитора : мысли о музыке : Сб. статей и материалов.* – М. : РАМ им. Гнесиных, 2011. – 206 с.
202. *Современные записки : Общественно-политический и литературный журнал / Вып. XLIV.* – Париж: «Union», 1937.
203. *Современные записки : Общественно-политический и литературный журнал / Вып. LXVII.* – Париж: «Union», 1938.
204. *Соколов, А. С.* Музыкальная композиция XX века : диалектика творчества. Исследование / А. С. Соколов. – М. : Издательский дом «Композитор», 2007. – 272 с.
205. *Соколова, Т. В.* К проблеме изучения пространства и времени в литературном произведении [Электронный ресурс] / Т. В. Соколова. – Режим доступа : <http://www.pushkinskiydom.ru/LinkClick.aspx?fileticket=w2uFUwf8jwc=>

206. *Сто лет русского авангарда : Сб. статей / Ред.-сост. М. И. Катунян.* – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. – 528 с.
207. *Стравинский, И. Ф. Хроника моей жизни / И. Ф. Стравинский.* – М. : Композитор, 2005. – 464 с.
208. *Степанов, Ю.С. Концепты. Тонкая пленка цивилизации / Ю.С.Степанов.* – М.: Языки славянских культур, 2007. – 602 с.
209. *Степанов, Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования. /Ю.С.Степанов.* – М.: Языки русской культуры, 1997. – 824 с.
210. *Супонева, Г. И. Проблемы нотации в музыке XX века / Г. И. Супонева.* – М., 1993. – 104 с.
211. *Теория современной композиции : учебное пособие.* – М. : Музыка, 2007. – 624 с.
212. *Тертерян, Р. Авет Тертерян. Беседы, исследования, высказывания. /Р.Тертерян.* – Ереван, 1989. – 184 с.
213. *Титов, Е. С. Теоретические основы музыкальной артикуляции : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Титов Евгений Сергеевич.* – Ростов н/Д., 2002. – 23 с.
214. *Ткаченко, Ю. О. Творческая личность в контексте музыкально-синтетических тенденций Серебряного века : Автореферат дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Ткаченко Юлия Олеговна.* – Новосибирск , 2011. – 24 с.
215. *Томпакова, О. М. В поисках нового стиля / О. М. Томпакова //* Музыкальная академия. – М. : Композитор, 1997. – №3.
216. *Топоров, В.Н. Пространство // Мифы народов мира, т.2 [Электронный ресурс] / В. Н. Топоров.* – Режим доступа: <http://www.mifinarodov.com/p/prostranstvo.html>
217. *Трайнина, Е. Л. Поздний ”Лигети-стиль” (произведения 1990-х – 2000-х годов): автореферат дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Трайнина Елена Леонидовна.* – М., 2013.- 24 с.
218. *Трубачёв, С. З. Музыка и символ в творческом преломлении П. Флоренского / С. З. Трубачёв //* Музыкальная академия. – М., 1999. – №3. – С.83–88.

219. *Трубецкой, Е. Н.* Три очерка о русской иконе/ Е. Н. Трубецкой – Новосибирск: Сибирь XXI век, 2003. – 112 с.
220. *Турчин, В. С.* По лабиринтам авангарда / В. С. Турчин. – М. : Изд-во МГУ, 1993. – 248 с.
221. *Тюлин, Ю. Н.* Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Музыкальная фактура (Книга 1) : учебное пособие / Ю. Н. Тюлин. – М. : Музыка, 1976. – 165 с.
222. *Ученые записки РАМ им. Гнесиных* : научное периодическое издание. – М. : Российская академия музыки имени Гнесиных, 2013. №1. – 96 с.
223. *Ученые записки РАМ им. Гнесиных* : научное периодическое издание. – М. : Российская академия музыки имени Гнесиных, 2012. №1. – 96 с.
224. *Учёные записки: исследования и статьи о Скрябине.* Вып.1. – М.: Издательское объединение «Композитор», 1993. – 160 с.
225. *Учёные записки: исследования и статьи о Скрябине.* Вып.2. – М.: ИРИС-ПРЕСС, 1995. – 148 с.
226. *Флоренский, П. А.* Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях/ П. А. Флоренский. – М.: Издательская группа «Прогресс», 1993. – 324 с.
227. *Флоренский, П. А.* Иконостас. Избранные труды по искусству / П. А. Флоренский. - СПб.: Русская книга, 1993. - 365 с.
228. *Хайдеггер, М.* Искусство и пространство // Хайдеггер М. Время и бытие – М. : Республика, 1993. – С.312-316.
229. *Холопов Ю. Н.* Очерки современной гармонии/Ю. Н. Холопов – М.: Музыка, 1974. – 287 с.
230. *Холопов, Ю. Н.* Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / Ю. Н. Холопов, Л. Кириллина, Т. Кюрегян, Г. Лыжов, Р. Поспелова, В. Ценова. – М. : Композитор, 2006. – 639 с.

231. *Холопов, Ю. Н.* Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века [Электронный ресурс] / Ю.Н.Холопов. — Режим доступа: <http://www.kholopov.ru/prdgm.htm>
232. *Холопов, Ю. Н.* Техники композиции Н. Рославца и Н.Обухова в их отношении к развитию 12-тоновой музыки. // Музыка XX века. Московский форум: материалы международных научных конференций// Научные труды МГК имени Чайковского. Сб.25. – М.: Типография Россельхозакадемии, 1999. – 204 с.
233. *Холопова, В. Н.* Музыка как вид искусства : [Учебное пособие] / В. Н. Холопова. – М. : Издательство «Планета музыки», 2014. – 320 с.
234. *Холопова, В. Н.* София Губайдулина : [Монография] / В. Н. Холопова. – М.: Композитор, 1996. – 329 с.
235. *Холопова, В. Н.* Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века /В. Н. Холопова. – М. : Музыка, 2003. – 304 с.
236. *Холопова, В. Н.* Композитор Альфред Шнитке / В. Н. Холопова. – Челябинск : Аркаим, 2003. – 256 с.
237. *Царева, Н. А.* Философия культуры русского символизма и европейский постмодернизм (компаративистский подход) : Автореф. дис. ... д-ра филос. наук : 09.00.13 / Царева Надежда Александровна. – СПб., 2011. – 60 с.
238. *Цареградская, Т. В.* Время и ритм в музыке Оливье Мессiana : монография / Т. В. Цареградская. – М. : Классика XXI, 2002. – 376 с.
239. *Цареградская, Т. В.* Сет-теория в США : Милтон Бэббит и Аллен Форт [Электронный ресурс] / Т. В. Цареградская. – Режим доступа : <https://docviewer.yandex.ru/?url=http%3A%2F%2Fsias.ru%2Fupload%2Fiblock%2Fe28%2Fctaregradskaya.pdf&name=ctaregradskaya.pdf&lang=ru&c=5653402178c9>
240. *Цареградская, Т. В.* Пьер Булез. Жест композитора [Электронный ресурс] / Т. В. Цареградская. – Режим доступа : <https://docviewer.yandex.ru/?url=http%3A%2F%2Fsias.ru%2Fupload%2Fiblock%2F2e3%2Ftscaregradskaya.pdf&name=tscaregradskaya.pdf&lang=ru&c=565342ac8395>

241. *Ценова, В. С.* Время ритма или ритм времени: о Новейшей музыке XX века. [Электронный ресурс] / В. С. Ценова. – Режим доступа: <http://www.21israel-music.com/Rhytm.htm>
242. *Чередниченко, Т.В.* Избранное /ред.-сост. Т.С.Кюрегян./ Т.В.Чередниченко. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. – 360 с.
243. *Черепнин, Н. Н.* Воспоминания музыканта/Н. Н. Черепнин – Л.: Музыка, 1976. – 128 с.
244. *Черныш, Т. В.* Творчество Н. Рославца в контексте развития отечественной музыки XX века : Дисс. ... канд. иск. : 17.00.02 / Татьяна Викторовна Черныш. – Магнитогорск, 2000. – 175 с.
245. *Чинаев, В.* Вселяя ощущение космоса / В. Чинаев // Музыкальная академия. – 1992. – №1. – с.174-178.
246. *Шабунова, И.М.* О функциях тембра в современной музыке : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Шабунова Ирина Михайловна. - М., 1987. – 207 с.
247. *Шевелев, И.* Модель художника и его языка: интервью с Д.А.Приговым. [Электронный ресурс] / И.Шевелев. – Режим доступа : // <http://prigov.com/interview/63/>
248. *Шохман, Г.* Эдгар Варез – апостол музыкального радикализма / Г.Шохман // Советская музыка. – 1988. – №11. – С. 120.
249. *Шульгин, Д.И.* Современные черты композиции Виктора Екимовского. Монографическое исследование /Д. И. Шульгин. – М.: Директ-Медиа, 2014. – 610 с.
250. *Эко, У.* Заметки на полях «Имени розы» / Пер. с итал. Е. А. Костюкович. – СПб. : Симпозиум, 2007. – 92 с.
251. *Энтелис, Л. А.* Силуэты композиторов XX века/Л. А. Энтелис – Л.: Музыка, 1975. – 248 с.
252. *Энциклопедия символизма.* – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001. – 320 с.
253. *Юэлл, Ф.* Американская теория рядов в перспективе / Ф.Юэлл // Музыкальная академия. – 2015. – Вып. 1. – С. 148-155.

254. *Ямпольский, И. М.* Динамика // Музыкальная энциклопедия [Электронный ресурс] / И. М. Ямпольский. – Режим доступа: http://enc-dic.com/enc_music/Dinamika-2426.html
255. *Criton, P.* Ivan Wyshnegradsky. Libération du son. Écrits 1916-1979 / P. Criton. - Lyon : Symétrie, 2013. – 528 p.
256. *Donin, N., Feneyrou, L.* Théories de la composition musicale an XX^e siècle : vol.1 / N. Donin, L. Feneyrou. – Lyon : Symétrie, 2013. – 976 p.
257. *Eberle, Gottfried.* Ivan Vysnegradskij. // Komponisten der Gegenwart. – Munchen, 1992.
258. *Ellenberger, M.* Vers la mosaïque lumineuse [Electronic resource] / M.Ellenberger. - Access mode : <http://www.ivan-wyschnegradsky.fr/en/chromatic-drawings/>
259. *Gojowy, D.* A. Lourie und der russische Futurismus / Detlef Gojowy. – Verlag, cop. 1993.
260. *Gojowy, D.* Arthur Lourie / Detlef Gojowy // Komponisten der Gegenwart. – Munchen, 1992.
261. *Gojowy, D.* Nikolaj Roslavec / Detlef Gojowy // Komponisten der Gegenwart. – Munchen, 1992.
262. *Kramer Jorg.* Nikolaj Obuchov. // Komponisten der Gegenwart. – München, 1992.
263. *Lourié, A.* Formen in der Luft / Arthur Lourié; [mit einem Vorwort von Detlef Gojowy]. – Wiesbaden : Breitkopf, 1981.
264. *Nattiez, J.-J.* Allen Forte's set theory, neutral level analysis and poetics [Electronic resource] / J.-J. Nattiez. – Access mode : <https://docviewer.yandex.ru/?url=http%3A%2F%2Fcherche.ircam.fr%2Fequipes%2Frepmus%2Fmoreno%2FJJNattiezAng.pdf&name=JJNattiezAng.pdf&lang=en&c=565348a1fca2>
265. *Sabaneyeff, L.* Modern Russian Composers / L. Sabaneyeff. – NY : International Publishers, 1927. – 262 p.

266. *Sitsky, L.* Music of the repressed Russian avant-garde, 1900 – 1929 / L. Sitsky. – London : Greenwood Press, 1994. – 348 c.
267. *Sukhina, N.* Alexander Scriabin (1871-1915): piano miniature as chronicle of his creative evolution; complexity of interpretive approach and its implications / N. Sukhina. – Denton: University of North Texas, 2008. – 94 p.
268. *Taruskin, R.* Oxford history of western music : in 5 vol. [Electronic resource]/ R. Taruskin. – 2011. – Access mode : <http://www.oxfordwesternmusic.com/>
269. *The New Grove Dictionary* of Music and Musicians. – London : Oxford University Press, 1980. – 1 электрон. опт. диск (CD-ROM).
270. *Watkins, G.* Proof through the night. Music of the Great War / Glenn Watkins. – London : University of California Press, 2003. – 614 p.
271. *Wyschnegradsky, I.* Preface theory to “24 preludes for 2 pianos” op. 22.

Список иллюстраций

Рисунок 1 – Станчинский А. Двенадцать эскизов. Эскиз I. тт. 1-4.....	30
Рисунок 2 – Станчинский А. Двенадцать эскизов. Эскиз I. тт. 19-20.....	30
Рисунок 3 – Станчинский А. Три эскиза. Эскиз III. тт.1-12.....	31
Рисунок 4 – Гамма А. Черепнина.....	33
Рисунок 5 – Ребиков В. Игра звуков. Пьеса I. тт. 50-57.....	34
Рисунок 6 – Ребиков В. Игра звуков. Пьеса II. тт. 1-10.....	35
Рисунок 7 – Ребиков В. Игра звуков. Пьеса II. тт. 55-66.....	35
Рисунок 8 – Авраамов А. Симфония гудков. Фрагмент.....	43
Рисунок 9 – Обухов Н. Immortel. тт. 1-2.....	62
Рисунок 10 – Обухов Н. Les astrales parlent. тт. 1-2.....	62
Рисунок 11 – Обухов Н. La mort. тт. 1-2.....	62
Рисунок 12 – Фрагмент прелюдии до минор Ф. Шопена в нотации Н. Обухова..	63
Рисунок 13 – Рисунок-комментарий И. Вышнеградского к «Дню Браны»	72
Рисунок 14 – Стравинский И. Симфония псалмов. Часть III. ц. 22.....	90
Рисунок 15 – Мосолов А. Соната 2. Часть I. тт.1-3.....	91
Рисунок 16 – Мосолов А. Соната 2. Часть I. тт.9-10.....	91
Рисунок 17 – Шеншин А. Семь прелюдий. Прелюдия 7. Заключительные такты.	92
Рисунок 18 – Голышев Е. Струнное трио. Adagio. Ритмические ряды начальных тактов.....	95
Рисунок 19 – Таблица «коэффициентов замедления» И. Вышнеградского.....	96
Рисунок 20 – Сабанеев Л. Пять эскизов для фортепиано. Эскиз I. т.20.....	112
Рисунок 21 – Сабанеев Л. Пять эскизов для фортепиано. Эскиз I. т.22.....	112
Рисунок 22 – Половинкин Л. 24 постлюдии. Постлюдия 16. тт. 1-2.....	115
Рисунок 23 – Половинкин Л. 24 постлюдии. Постлюдия 16. тт. 25-26.....	115

Рисунок 24 – Обухов Н. Le temple est mesuré l'esprit est incarné, последний такт.....	116
Рисунок 25 – Обухов Н. Le temple est mesuré l'esprit est incarné. т. 33.....	116
Рисунок 26 – Лурье А. Синтезы. тт. 1-2.....	118
Рисунок 27 – Лурье А. Маленькая сюита in F. Пьеса II, заключительные такты – Пьеса III, тт. 1-4.....	124
Рисунок 28 – Лурье А. Колдовство. Заключительные такты.....	126

Приложение А. Нотные иллюстрации

Н. Рославец Пять прелюдий

I

Andante affettuoso

p

cresc.

mf

poco rit.

dim.

a tempo

p

Con moto; capricciosamente

p poco a poco

cresc.

pp

poco a poco cresc.

f *ra. d.* *3* *sf*

Lentoso

poco a poco dim. e rit. *P sonabile*

poco a poco dim. e rit. *pp* *m. d.*

Москва. Ноябрь 1919 г.

II

Allegretto con moto

p *poco rit.* *dim.*

a tempo *p* *rit.* *ten.*

a tempo *più forte* *poco rit.* *molto ten.* *Più vivo* *mf*

p

This page of musical notation consists of five systems of staves, each with a treble and bass clef. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Dynamics are indicated by *p* (piano), *mf* (mezzo-forte), *ff* (fortissimo), and *dim.* (diminuendo). Articulation is shown with slurs and phrasing marks. Tempo markings include *rit.* (ritardando), *Tempo I*, and *poco ten.* (poco tenuto). Fingerings are indicated by numbers 1 through 4. The key signature is B-flat major, and the time signature is 3/4. The notation is complex, with many beamed notes and slurs, suggesting a fast and technically demanding piece.

System 1: Treble clef has a whole note chord. Bass clef has a triplet of eighth notes, followed by a slur over a quarter note and an eighth note. Dynamics: *p*. Fingerings: 2, 3.

System 2: Treble clef has a whole note chord. Bass clef has a triplet of eighth notes, followed by a slur over a quarter note and an eighth note. Dynamics: *mf*. Fingerings: 2, 4.

System 3: Treble clef has a half note chord. Bass clef has a half note chord. Dynamics: *ff*. Articulation: *dim.*. Fingerings: 3.

System 4: Treble clef has a half note chord. Bass clef has a half note chord. Dynamics: *p*. Fingerings: 3.

System 5: Treble clef has a half note chord. Bass clef has a half note chord. Dynamics: *p*. Tempo markings: *rit.*, *Tempo I*, *poco ten.*. Fingerings: 3, 4.

più p

ten.

dim.

p

rit.

a tempo poco a poco più lento al Fine

p

più p

dim. poco a poco

Pedale al Fine

III

Lento
sostenuto

pp cresc. *mf* *dim. e poco rit.*

pp poco a poco cresc. *sf ed agitato*

a tempo
sf *ff sf* *mf pesante m. d.*

dim. *sempre p*

*) ? ($\frac{7}{4}$) - [$\frac{7}{4}$] ! (Ped.)

**) ? ($\frac{7}{4}$) - [$\frac{7}{4}$] ! (Ped.)

First system of the musical score. The right hand features a melodic line with a trill marked "ten." and a triplet of eighth notes. The left hand has a bass line with a triplet of eighth notes and a five-measure rest. The tempo is marked "più p".

Second system of the musical score. The right hand has a sustained chord marked "sostenuto" and a crescendo marked "cresc.". The left hand has a sustained chord marked "sostenuto" and a crescendo marked "cresc.". The tempo is marked "pp". The system ends with a decrescendo marked "dim. e poco".

Third system of the musical score. The right hand has a triplet of eighth notes and a six-measure rest. The left hand has a triplet of eighth notes and a six-measure rest. The tempo is marked "rit." and "p". The system ends with a six-measure rest.

Fourth system of the musical score. The right hand has a six-measure rest and a triplet of eighth notes. The left hand has a six-measure rest and a triplet of eighth notes. The tempo is marked "ben tenuto" and "p". The system ends with a crescendo marked "cresc." and a triplet of eighth notes.

*) $\left(\begin{array}{c} 7 \\ \text{♩} \end{array} \right) - \left[\begin{array}{c} 7 \\ \text{♩} \end{array} \right] ! \text{ (Ped.)}$

dim. e rit.

Tempo 1

pp sostenuto e cresc. molto

dim. e rit. poco a poco

molto tranquillo

molto rit. e dim.

Москва. Январь 1920 г.

Л. Л. Сабанееву

To L. L. Sabaneyev

IV

Lento

p

dim. e poco rit.

a tempo

p

cresc. molto e poco rit.

f m. d. m. g.

*) См. сноску на с. 12. (Ред.)

stretto (poco agitato)

più tranquillo

cresc. e rit. *mf* *dim.*

Tempo I

e molto rit. *p*

Più lento

ten. *mf* *molto espress. e poco rubato* *dim.* *pp*

Посвящается Т. Г. Кузнецовой

To T. G. Kuznetsova

V

Lento; rubato

The musical score is written for piano and consists of five systems of staves. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked "Lento; rubato".

- System 1:** Starts with a piano (*p*) dynamic and mezzo-forte (*mf*) dynamic. It includes a mezzo-forte (*m. d.*) dynamic and a "ten." (tension) marking. The system ends with a "3" (triple) marking.
- System 2:** Continues with mezzo-forte (*m. d.*) and mezzo-forte (*mf*) dynamics. It includes a "dim." (diminuendo) marking and a "3" (triple) marking.
- System 3:** Features a piano (*pp*) dynamic and mezzo-forte (*m. d.*) dynamic. It includes a "cresc." (crescendo) marking and a "4" (quadruple) marking.
- System 4:** Includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic, a piano (*p*) dynamic, and a mezzo-forte (*pp*) dynamic. It features a "rit." (ritardando) marking, an "a tempo" marking, and a "ten." (tension) marking.
- System 5:** Ends with a mezzo-forte (*m. d.*) dynamic and a "ten." (tension) marking.

Харьков, Май 1922 г.

И. Вышнеградский Четыре фрагмента для фортепиано оп.5
(Нотный набор выполнен А. Мехоношиным)

I **Savage, angulaire** И.ВЫШНЕГРАДСКИЙ
оп. 5 1918г.

1 2 3 4

6/8 **f** 7=3

II

1 Parfaitement libre 2

p *mp* *mf*

3 5=2 3=2 11=3 4 5 *pp*

6 7 *f subito* 10 8

III

Fantasque

1 *f* 5 3 3 *f* 3 3

4 *più f* 6 3 3 *f* *più f* *ff* 6

7 5 8 *ff* 5 3 8 *ff* 5 3 14

10 8 *tr* # 8 *poco cresc.* 8 *tr* 8 *poco cresc.* 8

11 12 *p* 3 3 13

IV

Avec une necessit de fer

1 *f* *mp* 2 *f* *acc. 8/9* *ral. 9/8* 3

4 *f* *mp* 5 *f* *poco cresc.* 3=5 10/8

6 *crescendo* 10/8

7 *ff* 7 9 *piu ff* 8/4

mp 8/4

The musical score is written for piano in 10/8 time, with a key signature of one flat (B-flat). It consists of ten measures. Measures 1-3 are marked with dynamics *f* and *mp*. Measure 2 includes tempo markings *acc. 8/9* and *ral. 9/8*. Measures 4-5 are marked with *f* and *mp*, and include a *poco cresc.* marking. Measure 6 features a *crescendo* marking. Measures 7-9 are marked with *ff* and *piu ff*. The score includes various rhythmic patterns, including triplets and sextuplets, and a change in time signature from 10/8 to 8/4 at the end.

8 *fff* Ped. *p*

9 *f* *p crescendo*

10 *f* *p*

11 *mp* *ff*

12 *mp* *ff*

13 *pp* *poco cresc.*

14

15 *p* *4=5*

16 *5*

17 *pp* *tr*

18 *f subito* *7=4*

19 *7=4*

Detailed description: This musical score is for a piano piece, spanning measures 8 to 19. The notation is in grand staff (treble and bass clefs). Measure 8 starts with a fortissimo (*fff*) dynamic and a pedaling instruction (Ped.). The right hand plays a complex, rapid figure, while the left hand has a sustained chord. Measure 9 continues with a forte (*f*) dynamic and a piano crescendo instruction. Measure 10 shows a forte (*f*) dynamic in the right hand and a piano (*p*) dynamic in the left hand. Measure 11 features a piano (*p*) dynamic in the right hand and a mezzo-piano (*mp*) dynamic in the left hand. Measure 12 has a mezzo-piano (*mp*) dynamic in the right hand and a fortissimo (*ff*) dynamic in the left hand. Measure 13 shows a fortissimo (*ff*) dynamic in the right hand and a fortissimo (*ff*) dynamic in the left hand. Measure 14 is a whole rest for both hands. Measure 15 starts with a piano (*p*) dynamic in the right hand and a piano (*p*) dynamic in the left hand. Measure 16 continues with a piano (*p*) dynamic in the right hand and a piano (*p*) dynamic in the left hand. Measure 17 features a pianissimo (*pp*) dynamic in the right hand and a pianissimo (*pp*) dynamic in the left hand. Measure 18 has a fortissimo (*f subito*) dynamic in the right hand and a fortissimo (*f subito*) dynamic in the left hand. Measure 19 continues with a fortissimo (*f subito*) dynamic in the right hand and a fortissimo (*f subito*) dynamic in the left hand. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

А. Лурье Формы в воздухе

à Pablo Picasso

ФОРМЫ В ВОЗДУХЕ

FORMS IN THE AIR

(1915)

Артур ЛУРЬЕ
Arthur LOURIE

1.

The musical score is composed of several systems of staves. The first system at the top features a treble staff with a 7/8 time signature and a bass staff with a 7/8 time signature. It includes dynamic markings such as *pp*, *p*, and *mf*. The second system continues the composition with similar notation and dynamics. The third system shows a more complex arrangement with multiple staves and a large curved line connecting them. The fourth system at the bottom includes a treble staff with a 3/8 time signature and a bass staff with a 3/8 time signature, featuring a *ppp* dynamic marking. The score is highly detailed with many accidentals and rests, reflecting the complex and expressive nature of the music.

First system of musical notation. The upper staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature. It features a melodic line with a slur and a crescendo hairpin leading to a fortissimo (*ff*) dynamic. The lower staff starts with a bass clef and contains a bass line with a piano (*p*) dynamic. The system concludes with a series of five piano-piano (*pp*) notes in the upper staff, with the instruction *(quasi tr)* above them.

Second system of musical notation. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic and a slur. The lower staff contains a series of five piano-piano (*pp*) notes, followed by a melodic line in the upper staff that ends with a piano-piano (*pp*) dynamic. The lower staff continues with a melodic line.

Third system of musical notation. The upper staff begins with a fortissimo (*ff*) dynamic. The lower staff contains a series of notes with dynamics ranging from fortissimo (*ff*) to piano-piano (*pp*). The system concludes with a piano-piano (*ppp*) dynamic.

Fourth system of musical notation. The upper staff begins with a piano (*p*) dynamic. The lower staff contains a series of notes with dynamics ranging from piano (*p*) to piano-piano (*pp*). The system concludes with a piano (*p*) dynamic and the instruction *ritenuto* below it.

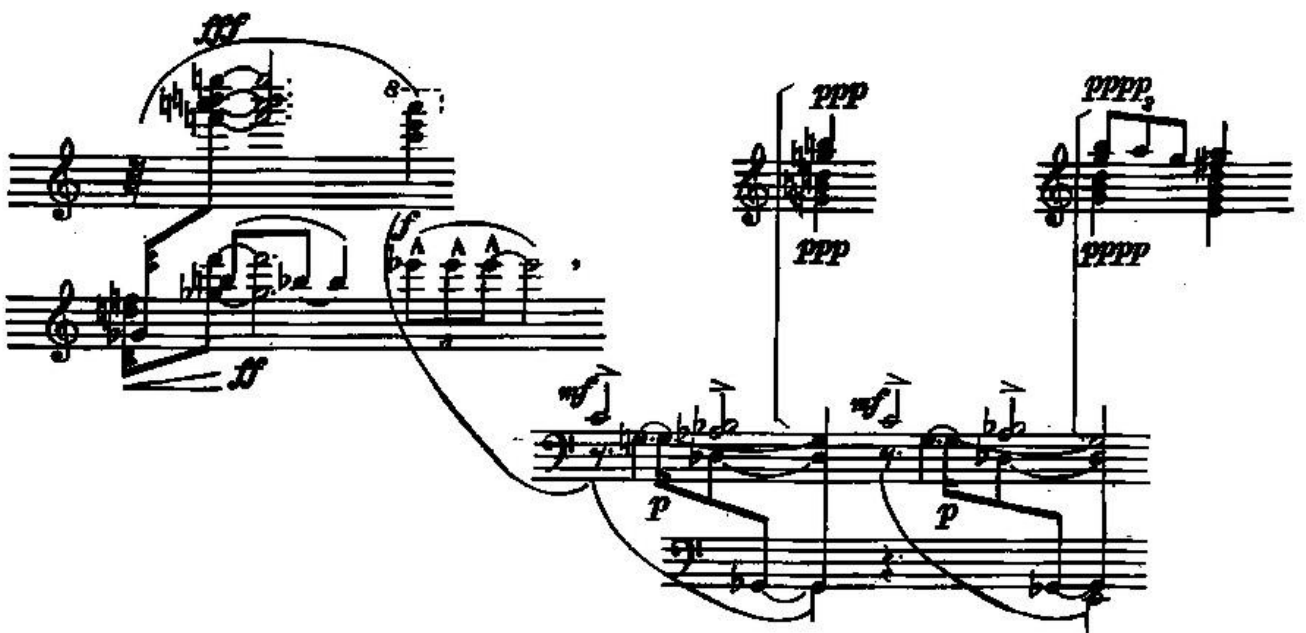
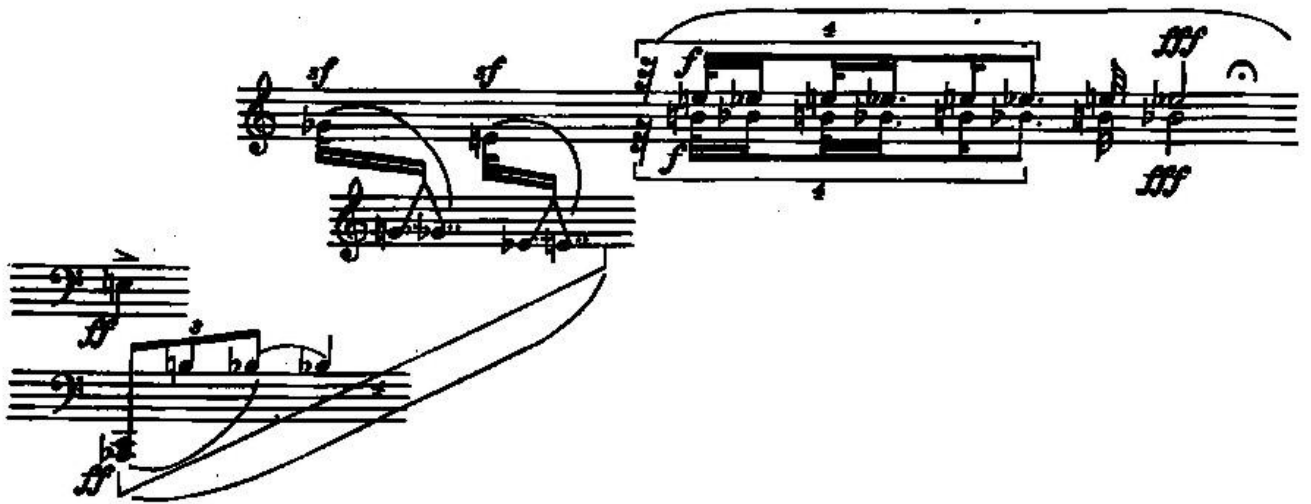
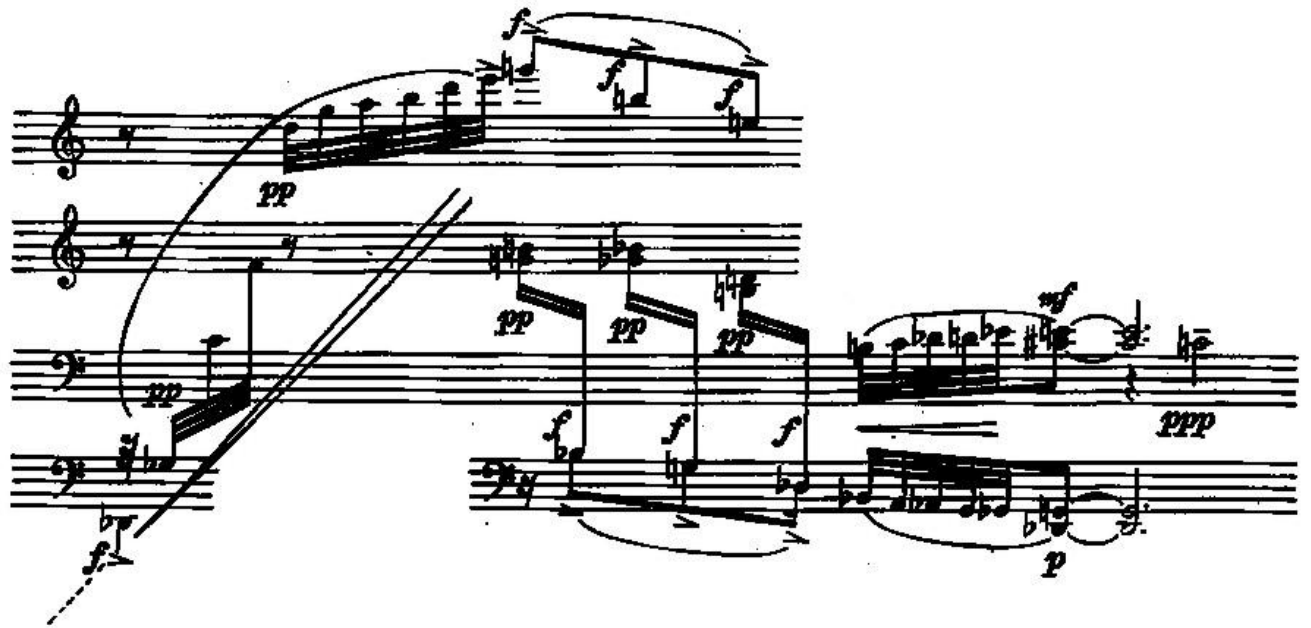
2.

This page of musical notation is a complex score for a piano piece, featuring various dynamics, articulation, and phrasing. The notation includes treble and bass staves with complex rhythmic patterns and expressive markings.

Key features of the notation:

- Dynamics:** The score includes a wide range of dynamic markings: *pp* (pianissimo), *p* (piano), *f* (forte), *cresc.* (crescendo), and *espr.* (espressivo).
- Articulation:** There are numerous accents, slurs, and phrasing marks throughout the piece, indicating the performer's intended articulation and phrasing.
- Phrasing:** The notation is divided into several measures, with some measures containing multiple notes and rests, suggesting a complex rhythmic structure.
- Staffing:** The score is written on multiple staves, including treble and bass clefs, with some measures featuring complex rhythmic patterns.

The overall impression is one of a highly expressive and technically demanding musical work, requiring a performer with a deep understanding of dynamics and phrasing to bring it to life.



en dehors

p *pp* *ppp*

p *pp*

p *pp* *ppp* *p stac.*

3.

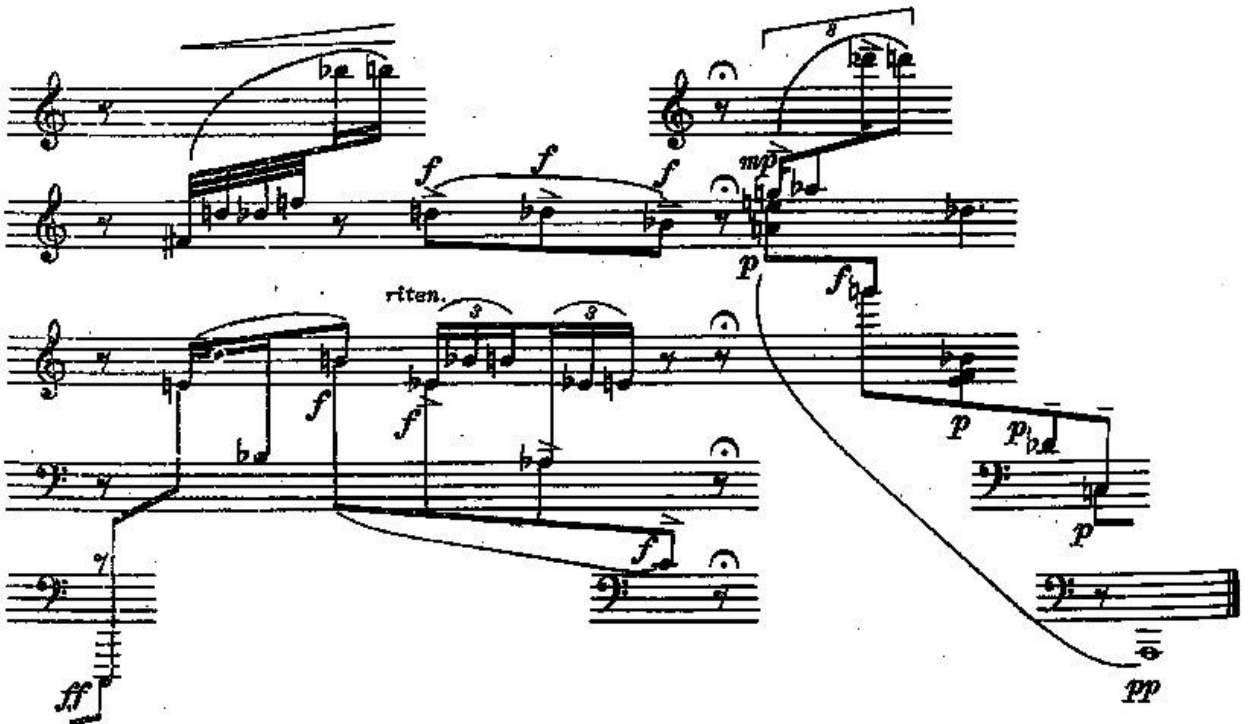
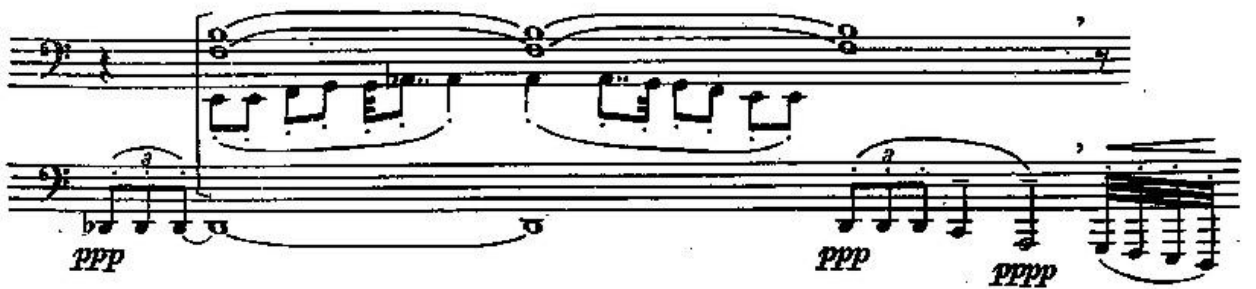
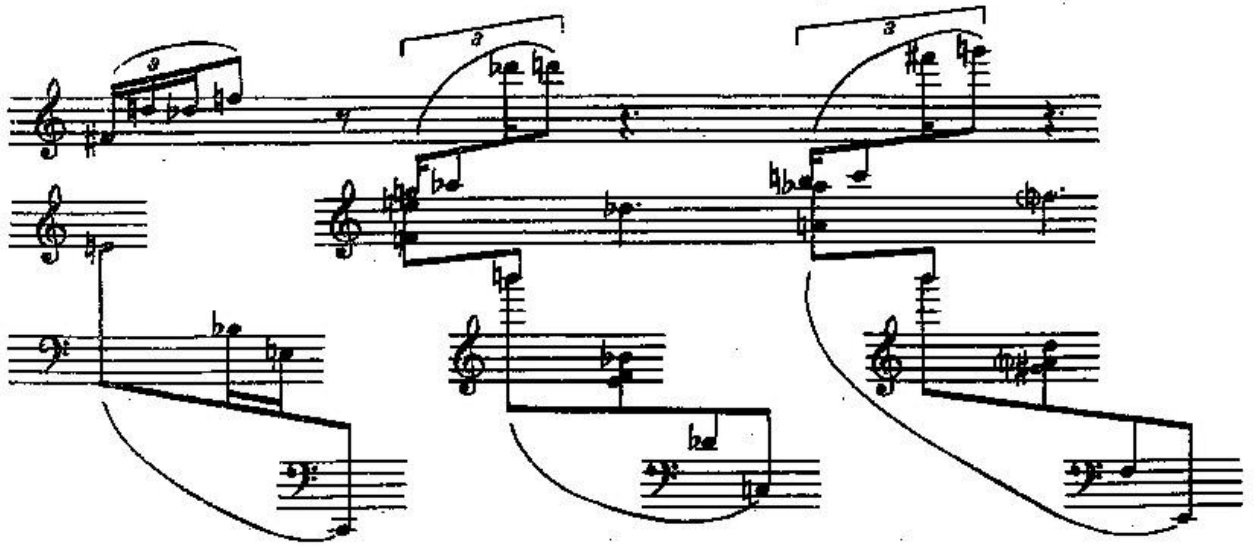
The musical score is divided into three systems, each consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature is B-flat major (two flats). The first system features a melody in the treble staff with a series of eighth-note runs, marked *pp* (pianissimo) and *espress.* (espressivo). The bass staff provides a harmonic accompaniment with a series of eighth-note chords, also marked *pp*. The second system continues the melodic and harmonic development, with the treble staff marked *très express.* (très expressivo) and the bass staff marked *m. g.* (moderato). The third system concludes the piece with a final melodic flourish in the treble staff, marked *cresc.* (crescendo), and a final bass line marked *ppp* (pianississimo).

pp *espress.* *très express.* *m. g.* *cresc.* *ppp*

This page of musical notation, numbered 193, contains several systems of staves for piano. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings.

Key features include:

- Dynamic Markings:** *ppp* (pianississimo) is marked in the first system on the left.
- Articulation:** Slurs and accents are used throughout the piece to indicate phrasing and emphasis.
- Performance Instructions:** The instruction *très expressé* (very expressive) is written in the lower right section.
- Staff Layout:** The notation is arranged in multiple systems, with some staves grouped together and others separated by large gaps, suggesting a complex or multi-measure structure.



Е. Голышев Трио

I

Mezzo-Forte

Jef Golyscheff

♩
4Aufführungsrecht
vorbehalten

Largo

Violino

Viola

Violoncello

4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

pizz. arco

*) Die numerischen Bezeichnungen gelten für je einen Zwölftondauer-Komplex

This musical score is for a piano piece, spanning measures 14 to 25. It is written for three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below it. The music is in a key with one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. Measures 14-15 show a melodic line in the treble and a more active bass line. Measures 16-19 feature a complex interplay between the three staves, with the treble staff often playing a melodic line and the bass staff providing harmonic support. Measures 20-22 show a continuation of this texture, with the treble staff playing a melodic line and the bass staff providing harmonic support. Measures 23-25 conclude the section with a final melodic flourish in the treble and a sustained bass line.

14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25

II

Fortissimo

Allegro

This musical score is for a piano accompaniment, marked "Fortissimo" and "Allegro". It consists of nine measures, each numbered in a box at the beginning of the measure. The notation is written on three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below it. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The first measure begins with a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. Measures 2 through 9 continue with the same clef arrangement. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, often beamed together, and rests. The overall texture is dense and energetic, consistent with the "Fortissimo" and "Allegro" markings.

This musical score is for a string quartet, consisting of four staves (Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass). The music is written in a key with one flat (B-flat) and a 2/4 time signature. The score is divided into measures numbered 10 through 26. Measures 10-14 are marked with a box number above the staff. Measures 15-17 are marked with a box number above the staff. Measures 18-22 are marked with a box number above the staff. Measures 23-25 are marked with a box number above the staff. Measure 26 is marked with a box number above the staff. The score includes various musical notations such as eighth notes, sixteenth notes, and beams. There are also dynamic markings like *pizz.* (pizzicato) and *arco* (arco). The score is written in a standard musical notation style with a key signature of one flat and a 2/4 time signature.

10 11 12 *pizz.* 13 14

15 16 17

18 19 20 21 22

23 24 25

26

III Piano

Andante

con sordino

2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13

This musical score is for a piano piece, spanning measures 14 to 26. It is written for three staves: a right-hand treble staff, a middle treble staff, and a left-hand bass staff. The music is in a 4/4 time signature. Measures 14 and 15 feature a complex, flowing melody in the right hand with many beamed sixteenth and thirty-second notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. Measures 16 and 17 show a more rhythmic texture with frequent rests in the right hand and active lines in both. Measures 18 through 20 are characterized by a dense, rapid sixteenth-note accompaniment in the left hand, with the right hand playing a series of chords and moving lines. Measures 21 and 22 continue this texture with some melodic development in the right hand. Measure 23 has a more open feel with fewer notes. Measures 24 and 25 show a change in the left-hand accompaniment, becoming more chordal and slower. The final measure, 26, concludes with a sustained chord in the left hand and a final melodic phrase in the right hand.

IV

Pianissimo

Allegretto

senza sordino
pizz.
senza sordino
senza sordino pizz.

arco

3

2 arco

3

4 5 6

7 8

This musical score is for a piano piece, spanning measures 9 to 27. It is written for three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below it. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into systems, with measure numbers 9 through 27 boxed above the staves. Measure 9 begins with a treble staff entry, followed by a bass staff entry in measure 10. Measures 11-12 show a treble staff melody with a trill in measure 12, and a bass staff accompaniment. Measures 13-15 continue the treble staff melody, while the bass staff has a steady eighth-note accompaniment. Measures 16-22 show a more complex texture with multiple voices in both staves, including some sixteenth-note passages. Measures 23-27 conclude the piece with sustained chords in the treble and moving lines in the bass. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, beams, and a trill mark.

V

Adagio

Adagio

This musical score is for a Violoncello (V) part, marked Adagio. It consists of 19 measures, numbered 1 through 19. The music is written in 4/4 time and features a variety of note values, including eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. The notation includes treble and bass staves, with some measures using a grand staff (treble and bass clefs). The score is divided into five systems, with measures 1-4 in the first system, 5-8 in the second, 9-12 in the third, 13-15 in the fourth, and 16-19 in the fifth. The tempo is indicated as Adagio at the beginning of the first system.

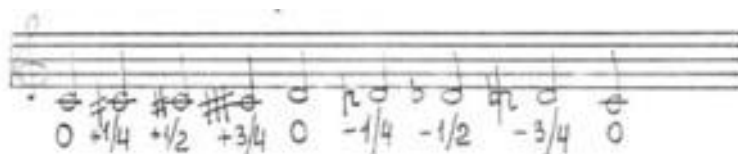
Приложение Б. Переводные работы

И.Вышнеградский

Предисловие к нотному изданию “24 прелюдии в четвертитоновой системе для двух фортепиано в 13-тоновой диатонизированной хроматике”¹⁶³

Это сочинение написано в ультрахроматической четвертитоновой шкале, то есть в звуковысотной системе, содержащей в пределах октавы 24 равноотстоящих тона. Произведение задумано для двух фортепиано, настроенных с разницей в четверть тона. Первое фортепиано остаётся в концертной настройке, второе настраивается на четверть тона ниже.

Для того, чтобы создать четвертитоновую нотацию, были изобретены новые знаки альтерации:



Однако, благодаря четвертитоновому смещению двух инструментов, подобная нотация для двухрочальной партитуры не является необходимой. Эти знаки, тем не менее, применяются в двухручной транскрипции сочинения, цель которой – передача комплексного варианта каждой прелюдии. Эта транскрипция издана отдельно.

Буквы *m.d.* и *m.s.*, выписанные над определёнными нотами, есть ничто иное, как аббревиатура итальянских слов:

mano destra – правая рука;

mano sinistra – левая рука.

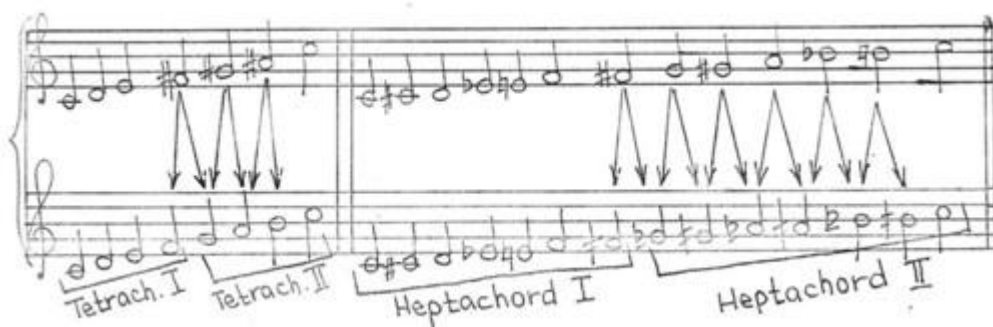
Вертикально заштрихованные “полулуния”, охватывающие какой-либо интервал, - это обозначение кластера, исполнение которого требует одновременного нажатия белых и чёрных клавиш. Репарка *Mezzo* означает динамический нюанс между *mp* и *mf*.

¹⁶³ Перевод с английского языка А.Гостевой (2003 год).

Диатонизированная хроматика

Структура произведения основана на несимметричной шкале, содержащей 13 тонов, которая имеет аналогию с традиционной диатонической системой. Последняя включает два тетрахорда, отделённые друг от друга двумя интервальными единицами измерения этой шкалы (то есть двумя полутонами). По такому же принципу 13-тоновая гамма составлена из двух гептахордов (структура каждого гептахорда аналогична соответствующей структуре тетрахорда), отстоящих друг от друга также на две интервальные единицы. Но эта единица в данном случае представляет собой четвертитон – таким образом, расстояние между двумя гептахордами будет равно полутону (второй нотоносец в нижеследующем примере).

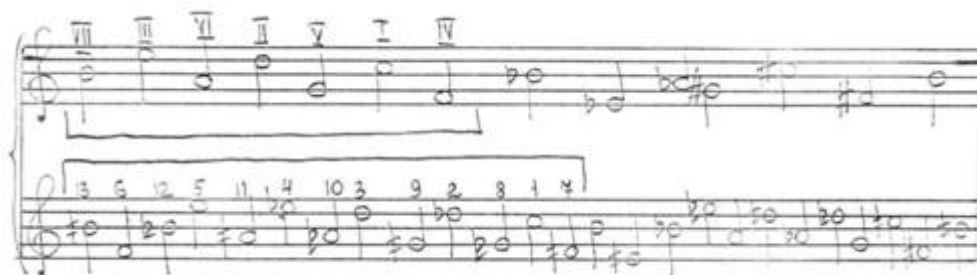
Есть также сходство между диатонической 7-звучной и целотоновой системами с одной стороны, и 13-тоновой и хроматической конструкциями с другой.



По причине последних соотношений, я назвал новую систему “диатонизированной хроматикой”. Своим структурным обликом эта шкала схожа с диатонической, а её пространственный состав гораздо плотнее, чем у 12-тоновой хроматической гаммы.

Важна и другая аналогия – это “объём” обеих систем, который выражается через кварто-квинтовые отношения. В традиционной шкале мы имеем 6 чистых кварт и квинт, охватывающих половину всего круга из 12 кварт и квинт. В новой

шкале – 12 увеличенных кварт или 12 уменьшённых квинт, что также составляет половину полного круга, но не 12-ти, а 24-х увеличенных кварт или 24 уменьшённых квинт:



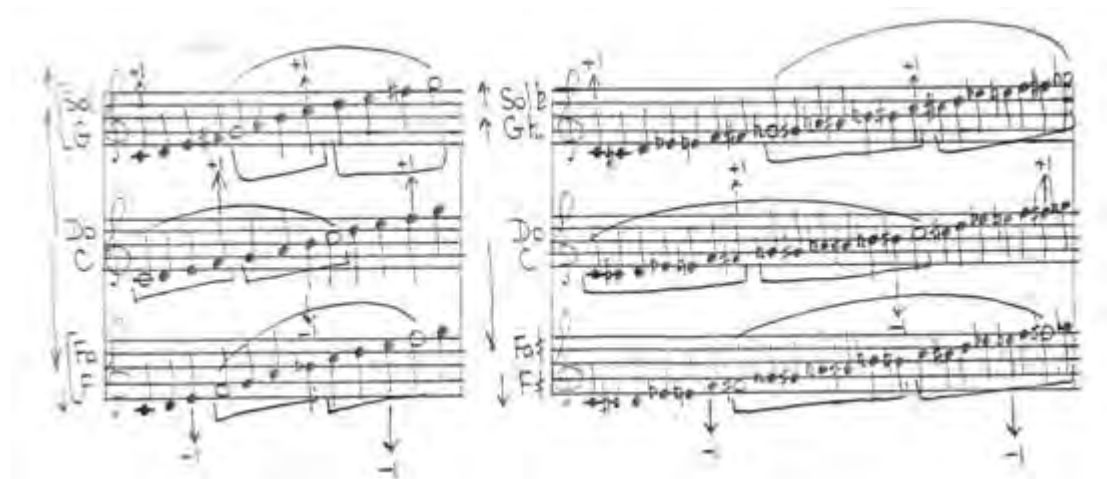
Важно помнить, что оба этих интервала – увеличенная кварта (11 четвертитонов = чистая кварта + 1 четвертитон) и уменьшённая квинта (13 четвертитонов = чистая квинта – 1 четвертитон), структурная основа которых – 13-звучная диатоника, – не просто случайный результат неравного деления октавы, а натуральные интервалы. Их численное соотношение следующее: для увеличенной кварты – $8/11$, для уменьшённой квинты – $11/16$. Отметим, что число 11, – отсутствующее во всех тональных отношениях, известных в музыке до настоящего времени, – представлено в обоих интервалах, так же, как и в некоторых других четвертитоновых интервальных конструкциях.

Из этого факта следует важный вывод, а именно: завоевание и включение в музыкальный язык 11-го обертона есть следствие усвоения четвертитоновой шкалы, а также системного использования четвертитоновых интервалов. Историческую параллель можно найти в XV и XVI веках, когда использование мажорных и минорных трезвучий и официальное признание терции как консонанса повлекло за собой открытие 5-го обертона, ранее также неизвестного.

Нужно упомянуть и тот факт, что кроме 11-го обертона, четвертитоновая шкала включает в себя также 7-ой и 13-ый обертоны, репрезентированные интервалами, содержащими 19 и 17 четвертитонов. Эти обертоны, однако, в гораздо большей степени представлены более тонко дифференцированной $1/6$ –

тоновой ультрахроматике, посредством интервалов, состоящих из 29 и $25 \frac{1}{6}$ -тонов.

13-тоновая гамма может иметь транспозиции от каждого своего четвертитона. Таким образом, формируются 24 позиции. Между каждыми двумя возникают различного рода отношения, в зависимости от количества у них общих звуков. Каждая из 24 прелюдий написана в разной позиции. Пьесы следуют друг за другом в последовательности, обусловленной их теснейшими связями (12 общих тонов). В результате, порядок следования всех прелюдий замыкается в круг из нисходящих увеличенных кварт или восходящих уменьшённых квинт:



Первая версия этого цикла возникла в 1934 году. Произведение было написано в очень строгом стиле: каждая прелюдия содержала только 13 звуков своей транспозиции. Я находился в первоначальной стадии, некоторые из прелюдий были исполнены до войны. В 1960-х и 1970-х я полностью пересмотрел цикл, включая “хроматические” тоны туда, где ситуация оправдывала их введение. Некоторые из прелюдий были переписаны полностью — в таком варианте они сейчас и опубликованы.

Хочу подчеркнуть, что, несмотря на поразительное сходство с традиционной диатоникой, я, между тем, не воспринимаю диатонизированную хроматику как систему, играющую такую же роль в настоящем, как 7-звучная диатоника в прошлом. Лично для меня, диатонизированная хроматика была

важным, но временным этапом на пути к моей концепции циклических или неоктавируемых пространств (см. мою статью “Ультрахроматизм и неоктавируемые пространства”, Музыкальное ревю, №290-291, Париж, 1972).

Таблица микроинтервальной альтерации И.Вышнеградского

Знаки для 1/4-тоновой шкалы:

♯	- повышение на 1/4 тона;	h	- понижение на 1/4 тона;
♯	- повышение на 1/2 тона;	hh	- понижение на 1/2 тона;
♯	- повышение на 3/4 тона;	b	- понижение на 3/4 тона.

Знаки для 1/6-тоновой шкалы:

♯	- повышение на 1/6 тона;	b	- понижение на 1/6 тона;
♯	- повышение на 2/6 тона;	bb	- понижение на 2/6 тона;
♯	- повышение на 3/6 тона;	bbb	- понижение на 3/6 тона;
♯	- повышение на 4/6 тона;	bbbb	- понижение на 4/6 тона;
♯	- повышение на 5/6 тона;	bbbbb	- понижение на 5/6 тона.

Знаки для 1/8-тоновой шкалы:

♯	— повышение на 1/8 тона;
♯	— повышение на 2/8 тона;
♯	— повышение на 3/8 тона;
♯	— повышение на 4/8 тона;
♯	— повышение на 5/8 тона;
♯	— повышение на 6/8 тона;
♯	— повышение на 7/8 тона.

*Детлеф Гойовы***Николай Рославец**

(статья из немецкого словаря “Композиторы современности”)¹⁶⁴

Николай Андреевич Рославец родился 4 января 1881 (23 декабря 1880) в городе Душатино на украинско-белорусской границе Черниговской губернии. Под влиянием своего дяди, деревенского скрипача, он самостоятельно изучал музыку, а затем, в Конотопе, брал уроки у еврейского скрипача, игравшего на свадьбах. Далее – уроки скрипки и композиции в классе Аркадия Максимовича Абазы (ученика Александра Дрейшока и Ганса фон Бюлова) в Курске. Там Рославец вошёл в контакт с художником и композитором Михаилом Матюшиным.

Потом он учился в Московской консерватории: у Иоганна Гржимали по классу скрипки, а у Александра Ильинского и Сергея Василенко по классу композиции. В 1912 году молодой композитор закончил обучение с серебряной медалью за свою кантату “Небо и земля” (по Байрону).

Причисляя себя к “левому”, футуристическому направлению (с чьими представителями, например, с Давидом Бурлюком, он дружил), и видя себя марксистом, Рославец, как многие художники авангарда того времени, “попутчики октябрьской революции”, принял участие в культурном строительстве советского государства.

Он возглавлял в 1922 году Харьковскую консерваторию, а позднее – политотдел в Московском Государственном Музиздате, издавал в 1924 году марксистско-прогрессивный журнал “Музыка” и принимал активное участие в руководстве “Ассоциации современной музыки” (АСМ), даже тогда, когда она в 1929 году была “реорганизована” в духе партийной линии.

Как публицист, он боролся за новую западную музыку – Стравинского, а также Прокофьева и Шёнберга. Для нотного издания “Лунного Пьеро” в 1923 году Рославец написал первое русское предисловие.

¹⁶⁴ Перевод с немецкого - Михаил Закс, научная редакция А.Гостевой (2003 год)

Не в последнюю очередь именно из-за этого факта, с 30-х годов, под натиском традиционалистской “Российской Ассоциации Пролетарской Музыки” (РАПМ), его исключили из музыкальной жизни. Его имя – как сочинителя “вредной” музыки – вплоть до 70-х годов не упоминалось в музыкальной историографии.

С этого момента биографические данные становятся весьма неполными. В 1931-33 годах Рославец работал в театре в Ташкенте, где, помимо прочего, создал в 1932 году балет “Хлопок”. Затем композитор вернулся в Москву, где недолго был редактором на радио. Под конец он преподавал в музыкальном техникуме и на курсах военных капельмейстеров.

В ту сталинскую эпоху семью композитора, как и многих других, не миновали общие репрессии, во время которых погибли его родственники. Николай Рославец умер 23 августа 1944 года в Москве.

Вплоть до 80-х годов творчеству Рославца чинились препятствия. Теперь они стали темой “собственного” фестиваля в южнорусском городе Брянске и предметом новых изданий, в том числе и из неопубликованных архивов.

Наряду с А.Лурье, Н.Обуховым, Е.Голышевым или поздним Скрябиным, Рославец принадлежит к тем русским композиторам, которые задолго до Шёнберга – в 1910-е годы – придумывали атональную систему сочинений и серийные конструкции, мыслили додекафонными структурами. Уж если тут вообще говорить о “западных” влияниях (а не собственных русских идеях “Свободной музыки”, представленных тогда Н.Кульбиным в обществе “Синий всадник”), то их надо искать во влиятельном тогда в России итальянском футуризме и не менее влиятельных идеях Бузони с его “Наброском новой эстетики звучащего искусства” (1907).

Рославец развил в 1913-1919 годах свою “Новую, прочную систему организации звуков”, ознаменовавшей попытку преодолеть классическую систему, ставшую хрупкой и неполной. С другой стороны, композитор стремился установить в атональном хаосе новый, всеохватывающий порядок. При этом он исходил из “звуковых комплексов” в виде 6-8-звучных неизменных звуковых

множеств, которые он называл “синтетическими аккордами”. Эти аккорды определяли всё горизонтальное и вертикальное развитие сочинений.

Композитор транспонировал их в додекафонные ряды (1915, “Две композиции”) или другие формации (например, ступени транспозиции как звуковые “стадии” комплекса в “Трёх этюдах”, 1914). Одновременно он строил радиально-симметричные, то есть возвращающиеся, ракоходные, музыкальные конструкции. Эта техника достигает кульминации в скрипичном концерте 1925 года, чья полная партитура была найдена и опубликована Мариной Лобановой только в 1989 году.

После ранних, ярко экспрессионистических композиций недавно заново было открыто его произведение “В часы новолуния” (1910), как противовес шёнберговской “Зачарованной ночи”. Творчество Рославца в 1913-1915 годах принимает, под влиянием “Новой, прочной системы организации звуков”, сильные конструктивистские черты, которые далеко выходят за пределы образцов того же Скрябина и приближаются к более поздним моделям Веберна. Это, прежде всего, фортепианные миниатюры, как, например, “2 и 3 композиции” (1915).

В 20-е годы, начиная примерно с Третьего струнного квартета (1920), усиливается классицистский подход, ориентирующийся на строгие формы и традиционную полифонию. Высшим достижением этого стиля является Скрипичный концерт (1925), но он проявляется и в 5-й сонате для фортепиано (1925).

Представление о более поздних работах, которые, если они вообще сохранились, лежат неопубликованными в его архивах, дадут разве что будущие публикации. Также и теоретическое изложение его системы композиции (“Новая система организации звука и новые методы преподавания теории композиции”, 1927) остаётся пока неопубликованным.

*Детлеф Гойовы***Артур Лурье**

(статья из немецкого словаря “Композиторы современности”)¹⁶⁵

Артур Сергеевич Лурье (по выбранному им самим псевдониму – Артур Винсент Лурье), родился в Санкт-Петербурге 14 (1) мая 1892 года. Он происходил из зажиточной еврейско-сефардской семьи торговцев лесом, которые вели своё происхождение от средневекового мистика Исаака Лурье.

В ранней юности Лурье учили играть на фортепиано, потом он поступил в Петербургскую консерваторию, где учился у Александра Глазунова. На ранние его работы, в первую очередь, оказали влияние сочинения Дебюсси.

Через Николая Кульбина он вошёл в контакт с петербургскими футуристами, а благодаря встрече с Бузони соприкоснулся с революционно новыми идеями и концепциями, нашедшими выражение в двенадцатитоновости (“Опьянение”, 1912) и технике серийности (“Синтезы”, 1914).

Перенятая от символистов футуристическая идея о единстве всех искусств на основе общих принципов, программно изложенная в подписанном и Лурье манифесте “Мы и Запад. Наш ответ Маринетти” (январь, 1914), нашла у Лурье воплощение в графически предопределённых фортепианных миниатюрах “Формы в воздухе” (1915).

Как многие футуристы и деятели искусств – среди них его друг Александр Блок – Лурье встал на сторону Октябрьской революции. В 1918-1922 годах он работал в наркомпросе культуры, под управлением Анатолия Луначарского, музыкальным комиссаром, но вскоре разочаровался в целях революции и эмигрировал в 1922 году через Берлин в Париж. Там его связала дружба с Игорем Стравинским (на первоначальном этапе знакомства) и философом Жаком Маритеном. Здесь возникла и его опера-балет “Пир во время чумы” (по Пушкину, 1929-1933), до исполнения которой, впрочем, дело не дошло.

¹⁶⁵ Перевод с немецкого - Михаил Закс, научная редакция А.Гостевой (2003 год)

Во время Второй Мировой войны ему, как еврею, пришлось бежать из Франции. Прибежище в США было найдено благодаря приглашению Сергея Кусевицкого, который, с одной стороны, показал себя как меценат – например, заказал ему вторую оперу “Арап Петра Великого” (по Пушкину, 1949), - а с другой стороны, пользовался его услугами в качестве редактора автобиографических работ.

Обретя после смерти этого и других благодетелей полную забытость, в конце концов, Лурье нашёл прибежище в доме Жака Маритена, получившего, тем временем, звание профессора в Принстоне/Нью-Джерси. Там композитор умер 12 октября 1966 года от слишком поздно обнаруженной уремии. В последние годы жизни он создал ещё и изрядное графическое наследие, которое до сих пор неопубликовано.

Наряду с поздним Скрябиным, Николаем Рославцем, Николаем Обуховым и Ефимом Голышевым, Лурье принадлежит к тем русским композиторам, которые уже в 1910-е годы, в рамках русского футуризма и “Синего всадника” (Николай Кульбин) пришли к атональной системе написания музыки с 12-тоновой, серийной и другим системам “упорядочивания”. Это произошло, во всяком случае, независимо от позже обозначившихся достижений второй венской школы.

Эти композиторы вдохновлялись “Наброском новой эстетики звукового искусства” Бузони (1907) и, очевидно, других итальянских футуристов, как например, Доменико Алалеона, введшего в 1911 году термин “додекафония”. При этом, в отличие от других, Лурье не выстроил эти принципы в систему, которой придерживался бы всю жизнь, а (скорее в духе желания Бузони избегать повторений однажды найденных решений) стремился к всё новым, иногда стилистически противоположным, целям.

Об этом говорит его, проявившийся ещё в ранних работах (“Слёзы девицы Марии”, 1915), интерес к архаике духовной музыки (притом, что архаика вообще не чужда футуризму). Кроме того, у Лурье наблюдается уклон в сторону (почти как предшествование “Минимальной музыке”) чрезвычайного ограничения средств

выразительности (например, “Колыбельная песня Козетты” для фортепиано, 1936).

Время от времени композитор обнаруживает в своём творчестве ироническую “новую деловитость” (“Urman” для фортепиано и танцоров, 1924, “Маленькая камерная музыка”, 1924). И, наконец, наперекор современному объективизму, он заново открыл эмоциональность мелодического элемента (по “следам” Монтеверди и Пуччини), принцип монодии (например, “Дифирамб” для флейты соло, 1942), русские звуковые миры (в своих операх). Непременным элементом его стиля – даже в очень авангардистских ранних сочинениях – была архаика, несущая оттенок печали и заклинаний.

В ранней юности он принял католичество, и духовная сфера католицизма (например, мистика Богоматери) с течением времени становилась всё более определяющей для его творчества в эмиграции; при этом определённую роль играла философия “неотомизма”, развиваемая его другом-философом Маритеном.

Лишь в последнее время в России отмечают попытки “переоткрыть заново” его труды, о которых до сих пор замалчивалось - это, например, опубликованные Михаилом Кралиным переписки Лурье с Ириной Грахам об Анне Ахматовой (Ленинград, 1990, частное издание) и исполнение его работ на фестивале Рославца в Брянске в 1992 году.

Готфрид Эберле

Иван Вышнеградский

(статья из немецкого словаря “Композиторы современности”)¹⁶⁶

Иван Вышнеградский, родившийся 16 (4) мая¹⁶⁷ 1893 года в Санкт-Петербурге, был сыном директора банка, композитора-любителя, чьи оркестровые сочинения часто исполнялись до революции. Его мать была талантливой писательницей, и Вышнеградский неоднократно писал музыку на её стихи.

После начальных уроков композиции у отца, он продолжил обучение в Петербургской консерватории у Николая Соколова – ученика Н.Римского-Корсакова. Одновременно Вышнеградский слушал в университете родного города курсы по философии. Особенно на его творчестве отразилось мышление Ницше и Бергсона.

В конце 1916 года ему было видение некоего “космического сознания”, которое музыкально представлялось композитору как “звуковой континуум”. Эту идею он попытался реализовать и текстом, и музыкой в произведении для чтеца и оркестра “День Бытия” (1916-1917), которое завершается кластером, охватывающим более пяти октав.

Последствием было открытие мира “ультрахроматики”, микроинтервалов, вплоть до 12-ой доли тона, занимавших Вышнеградского всю жизнь. И, хотя в открытом всем ветрам послереволюционном климате идеи композитора, вобщем-то, находили понимание, думать об изготовлении соответствующих инструментов в страдающей от разрухи России было нечего. Поэтому в 1920 году он отправился в Париж и связался с фирмой “Плейель”, изготавливающей фортепиано. Но созданный фирмой 1/4-тоновый инструмент не годился для концертирования.

В 1922 году Вышнеградский приехал в Берлин, где был целый круг пионеров ультрахроматизма: Ферруччо Бузони, Рихард Штайн, Вилли

¹⁶⁶ Перевод с немецкого - Михаил Закс, научная редакция А.Гостевой (2003 год)

¹⁶⁷ Здесь допущена ошибка: сам композитор в “Тетради своей жизни” пишет, что родился 4 мая (22 апреля) 1893 года. – Прим. А.Г.

Моллендорф и Алоиз Хаба, молодой ученик Шрекера. При обсуждении, а также изготовлении нового инструмента упор делался на четвертитоновую клавиатуру. Проект Вышнеградского по созданию трёхмануального четвертитонowego фортепиано был реализован фирмой Августа Фёрстера в Лобау.

Но вскоре композитор отошёл от трудоёмкого проектирования специальных инструментов и замышлял свои дальнейшие сочинения для нескольких обычных фортепиано, настроенных в нужный микроинтервал друг к другу.

В 1923 году, из-за истечения срока разрешения на жительство, Вышнеградскому пришлось вернуться в Париж, где он и поселился окончательно. Его непрерывное “производство” не находило должного отклика у общественности, и не в последнюю очередь из-за трудностей исполнения.

Из немногих концертов, составленных исключительно из сочинений композитора, можно назвать “Фестиваль четвертитоновой музыки”, прошедший 25 января 1937 года в шопеновском зале. В концерте принимали участие Моника Хаас, Ина Марика, Эдвард Штемпли и Макс Вреденбург, музицирующие на четырёх фортепиано.

Схожий концерт прошел там же 10 ноября¹⁶⁸ 1945 года с Иветтой Гримо, Ивонной Лорио, Сержем Нигг и Пьером Булезом. Общество, сформировавшееся вокруг Оливье Мессиана, принадлежало к немногим последователям Вышнеградского.

Вторая мировая война и трёхлетнее пребывание в санатории обозначили переломный момент в его творчестве. После этого композитор начал разработку своей системы “неоктавируемых пространств”. В последние годы жизни Вышнеградский успел ощутить растущее мировое признание, которое тогда ещё не достигло максимума. Он умер 29 сентября 1979 года в Париже.

Вышнеградский, являясь “внучатым учеником” Римского-Корсакова, менее примыкает к национально-русской петербургской школе, чем к Вагнеру и,

¹⁶⁸ Снова неточность: концерт состоялся 11 ноября (по словам самого композитора). – *Прим. А.Г.*

в особенности, к Скрябину, чьё музыкальное мышление он последовательно и радикально развивал дальше. В первую очередь композитора интересует у его кумира “встраивание музыки в пространство”, структурирование расположения звуков по высоте, мышление звуковыми полями различной плотности.

Так же, как и Скрябин, Вышнеградский одержим идеей привести человечество своим искусством к “космическому сознанию”. Путь туда он описывает – собственными текстами – в мелодекламации “Дня Бытия” (1916-1917), в сценических работах “Хореографический Акт” (1937-1946)¹⁶⁹ и “Вечный скиталец (5 эпизодов из жизни артиста)” (1939-1968)¹⁷⁰. Эти произведения – подступы к утопическому “сочинению всех искусств”, которое, как и скрябинская “Мистерия”, никогда не было реализовано.

Вышнеградский по праву находит в последних работах Скрябина тенденцию к микроинтервальности, и его первая собственная четвертитоновая композиция “4 фрагмента для фортепиано” (1918) местами звучит как вариант скрябинской последней прелюдии op.74.

Скрябинскую тенденцию симметрично расчленять звуковое пространство Вышнеградский развивает до уровня системы. В “Семи вариациях на ноту до”, op.10 (1918-1920), нота *до* является не только тональной основой, но и центральной осью для симметричных звукопостроений, опирающихся на деление октавы на равные промежутки.

Тем, что в конце концов Вышнеградский ставит в основание своей системы “неоктавируемые пространства” (“растянутые” и наложенные друг на друга октавы), он через равномерное деление неизбежно оказывается в глубинах микроинтервальности.

В 1945 году рождается его первое 1/6-тоновое сочинение “Прелюдия и fuga” для трёх фортепиано, а в 1959 году¹⁷¹ – первое 1/12-тоновое сочинение “Радуга” для шести фортепиано. В том же году в Хаарлеме Вышнеградский

¹⁶⁹ Сочинение было окончено в 1940 году. – Прим. А.Г.

¹⁷⁰ Это произведение создавалось в течение 1940 – 1960-х годов. – Прим. А.Г.

¹⁷¹ Здесь допущена ошибка: “Радуга” была написана в 1956 году. – Прим. А.Г.

пишет пьесу для органа, настроенного на 31 тон в октаве, и для микроинтервальных фортепиано Хулиана Карриллоса.

Однако в этот период он иногда реализует своё симметричное, “кубистское” мышление и в области полутоновой системы. Например, в “Этюде на звучащий магический квадрат”, ор. 40 (1956), который приближается к звуковым мирам мессиановских “ладов ограниченной транспозиции” и заслуживает высокой оценки Мессиана.

Из исполнительских соображений симфонические сочинения Вышнеградского тоже задуманы для фортепиано, как, например, Симфоническая поэма “Так говорил Заратустра”, ор.17 (1918-1930)¹⁷² и “4 симфонических фрагмента”, ор.23 (1934), ор.24 (1937), ор.32¹⁷³ (1946) и ор.38 (1956).

Помимо фортепиано, только струнный квартет – с четырьмя произведениями – заметно представлен в творчестве Вышнеградского: ор.13 (1924), ор.18 (1930-1931), ор.38b (1956)¹⁷⁴ и ор.43¹⁷⁵ (1960).

Йорг Кремер

¹⁷² Вновь неточность: годы создания поэмы – 1929-1930. – *Прим. А.Г.*

¹⁷³ По Вышнеградскому Третий симфонический фрагмент – ор.31. – *Прим. А.Г.*

¹⁷⁴ Струнный квартет №3 создавался в течение 1945-1958 годов. – *Прим. А.Г.*

¹⁷⁵ Опус этого квартета – 38с. – *Прим. А.Г.*

Николай Обухов

(статья из немецкого словаря «Композиторы современности»)

Родился 22 апреля 1892 года в Курске, музыкальное образование получил в Санкт-Петербургской консерватории у М.Штейнберга и Н.Черепнина. В 1913 женился на Ксении Комаровской.

Первые сохранившиеся композиции (фортепианные пьесы и песни) возникли после 1910 года и обнаруживают сильное влияние Скрябина. В 1915 году Обухов начал развивать свою собственную упрощенную музыкальную нотацию, сопроводив ее идеей о равноценности 12 темперированных тонов, что позднее привело его к экспериментам с 12-тоновыми гармоническими комплексами (без повторения звуков). Все последующие сочинения Обухова выполнены в этой нотации, в которой все знаки альтерации заменены на «+». Тогда же возникли первые наброски его главного более позднего произведения «Книга жизни», которая носит на себе отпечаток скрябинской «Мистерии».

После революции Обухов покинул Россию через Стамбул; в 1919 поселился в Париже, где сразу установил творческие контакты с Равелем, на которого произвели большое впечатление эскизы «Книги жизни». Равель оказывал ему материальную помощь, что сделало возможным его дальнейшую работу над «Книгой жизни». Около 1925-26 годов возникла редакция этого сочинения для солистов, хора и двух фортепиано, которая, однако, не была завершена и послужила основой для предполагавшейся оркестровой версии. Фрагменты начала были исполнены оркестром Кусевицкого в Париже в 1926 году.

Тогда же Обухов представил вновь сконструированный электроакустический инструмент – «sгоix sonore» - нечто вроде прототипа Волн Мартено. Сохранившийся, но сегодня не используемый инструмент находится в Парижском музее оперы.

Кроме постоянно продолжавшейся работы над «Книгой жизни» Обухов сочинял многочисленные более мелкие произведения для этого инструмента – в основном для пианистки Марии-Антуанетты Оссенак де Брогли, которая была поклонницей музыки Обухова вплоть до своей кончины, была главной

исполнительницей его произведений. В остальном, история исполнения и восприятия его музыки весьма скудна: в 1936 году была впервые исполнена его кантата «Всемогущий... Мира», в 1937 прозвучал Мировой гимн на Парижской Всемирной выставке.

Около 1935 года возник фильм Жермена Дюлака о «Книге жизни». Во время войны Обухов целиком сосредоточился на работе над «Книгой жизни»; кроме того, он опубликовал «Трактат о тональной, атональной и тотальной гармонии» и для издательства Дюран подготовил новые издания старых сочинений (например, Шопена) в своей нотации, которой в то время пользовались также и другие авторы этого издательства (например, А.Оннегер).

В конце 1949 года Обухов был тяжело ранен при ограблении его квартиры и до самой смерти в Париже 13 июня 1954 года больше не мог сочинять. «Книга жизни» осталась в виде фрагмента – огромного, трудно обозримого корпуса объемом более 2000 рукописных страниц, частично в нескольких параллельных редакциях. Этот материал, как и большинство других, находится в Парижской национальной библиотеке.

Раннее творчество Обухова русского периода, охватывающее прежде всего фортепианные пьесы, в музыкальном плане находятся под влиянием Скрябина и его окружения. В эстетическом плане его творчество находилось в контексте русского символизма: основой песен Обухова послужила лирика Бальмонта.

Эксперименты Обухова с 12-тоновыми комплексами примерно с 1914 года, так же, как и его упрощенная музыкальная нотация, близки аналогичным опытам его современников – Е.Голышева, Н.Рославца, А.Лурье.

Произведения Обухова, созданные после 1914 года, например «Литургические поэмы» для сопрано и фортепиано (слова Бальмонта, 1918), уже обнаруживают его экспериментаторскую направленность: вокальная партия включает не только использование крайних регистров и широких скачков, но и глиссандо, свист, стоны и выходит далеко за пределы эстетических предпосылок скрябинистов.

Последующее творчество Обухова проходило под знаком незавершенного проекта «Книга жизни», задуманного еще до эмиграции и доминировавшего в его деятельности начиная с 1920-х.

Все более поздние произведения находятся в тесной и даже глубинной связи с гигантским музыкальным корпусом, вдохновленным картинами «Апокалипсис» Иоанна Богослова (на французские тексты Бальмонта и самого Обухова).

В плане содержания в «Книге жизни» усилены, намеченные уже в раннем творчестве, религиозные и мистические черты, дорастающие до всё более индивидуализированной мессианистской религии частного плана. Центральная идея этого синтетического произведения искусства – примирение всего человечества и весть об универсальном, вселенском мире – некое «новое евангелие». Общий план произведения зафиксирован на таблицах типа икон, которые в конце исполнения должны быть представлены общине слушателей.

Единственная полностью законченная часть этого сочинения – «Предисловие к книге жизни» - начинается выдержанными в пессимистически-сентиментальном духе конца века стихами Бальмонта, которым постепенно начинают противостоять некие мистические заверения во всеобщем благе, связанные с пасхальным воссоединением пастыря и паствы, которые весьма своеобразно (что вызывало отвращение, ужас, отторжение тогдашних слушателей) заканчиваются текстом и мелодией Интернационала.

В музыкальном плане «Книга жизни» содержит обилие экспериментальных техник композиций, делающих почти неисполнимыми сольные партии: мужские голоса, балансирующие между высочайшим фальцетом и басовым регистром на мировой премьере в Париже в 1926 году распределялись между тремя певцами (сопрано, тенор и баритон).

Последняя законченная Обуховым часть этого произведения – «Третий и последний завет» (1946) – очевидным образом представляет собой сжатую редакцию «Книги жизни» в целом.

Иван Вышнеградский¹⁷⁶

***Раскрепощение звука
Записи 1916-1979 годов***

*Составитель текстов
и автор аннотаций
Паскаль Критон*

*Переведено с русского языка
Мишелем Каном*

*Книга опубликована при поддержке Национального книжного центра,
Фонда Francis et Mica Salabert
и Ассоциации Ивана Вышнеградского*

Коллекция Symetrie Recherche, серия « 20-21 », 2013

Symetrie Recherche – научная коллекция,
в которой собраны книги о музыке.
Управляется научным комитетом
во главе с Патриком Койебом,
представлена множеством тематических серий.
Серия 20-21 посвящена современной музыке,
с 1920-х годов до наших дней,
выходит под руководством Николя Донины.

¹⁷⁶ Перевод с французского – Людмила Терзо, научная редакция А.Гостевой (2014 год)

Предисловие

(Паскаль Критон)

Иван Вышнеградский: имя, творчество, музыкальная фигура XX века, о личности и наследии которого говорят с 1920-х годов по настоящее время во Франции, Европе и во многих странах мира. Известные множеством оттенков и нюансов, соответствующим различным временным этапам или окружающей обстановке, - при прослушивании на концерте или при прочтении опубликованных записей, - его музыка и идеи остаются сложными для постижения их единства.

Родившись в Санкт-Петербурге в 1893 году, Иван Вышнеградский эмигрировал во Францию в 1920-м и прожил в Париже до своей смерти в 1979-м. Если годы его учебы и раскрытия таланта проходили в России, то плоды зрелого творчества рождались уже во Франции. И вот по прошествии одного века после его рождения и тридцати лет со дня смерти мне кажется необходимым объединить эти две стороны его жизни и восстановить эстетические связи, которые характеризуют в начале XX века отношения России и Европы.

Начало XX века – эпоха, широко рассмотренная в области живописи - от Малевича до Кандинского, в области кинематографа - от Эйзенштейна до Вертова, в хореографии - Дягилев и Русский балет, в литературе - от Белого до Мандельштама, не была еще объектом углубленного анализа в том, что касается музыки. В этом контексте эстетические и теоретические представления Вышнеградского занимают свое естественное место среди символических, футуристических и конструктивистских течений, современником которых он был, и отличаются своей исключительной неповторимостью.

В последние десятилетия вышли в свет различные работы, касающиеся Вышнеградского, в основном в Германии, Швейцарии и России; критическое издание основных трудов композитора во Франции публикуется впервые.

Название этой книги, *«Раскрепощение звука. Записи 1916-1979»*, соотносится с одной из первых статей Вышнеградского, появившейся в 1924 году в *Nakanounié*¹ во время его пребывания в Германии в возрасте 27 лет. Составленная из текстов,

написанных в 1916-1979 годах, книга, которую мы представляем, предлагает обобщенное и хронологическое повествование о жизни и творчестве композитора.

Наш труд объединяет, с одной стороны, первые работы Ивана Вышнеградского (1916-1925), неизданные здесь (во Франции – прим. А.Г.) и переведенные с русского, и, с другой стороны - переиздание последующих статей, публиковавшихся между 1927 и 1979 в различных французских музыкальных журналах, таких как *La Revue musicale*, *Polyphonie*, *Le Ménestrel*, *La Revue d'esthétique*, (*Музыкальный журнал*, *Полифония*, *Менестрель*, *Эстетический журнал*), доступных только в библиотеках.

1. *Nakanounié* (Накануне) – газета на русском языке, публикующаяся в Берлине с марта 1922 по июнь 1924. Единственная ежедневная газета эмиграции, официально разрешенная в Советской России, *Nakanounié* выступала за возвращение русских эмигрантов на родину.

1

«РАСКРЕПОЩЕНИЕ ЗВУКА – *Zapiski* 1916-1979»

Неизданные тексты Ивана Вышнеградского, сохраненные в фондах Пауля Захера (Базель), собраны под руководством Роберта Пьенсиковски (R. Piencikowski). Я выбрал тексты, которые в практическом и философском отношении отражают основные этапы творчества и развития идей Вышнеградского. Таким же образом, исследуя корреспонденцию, я выбрал пятнадцать писем, свидетельствующих о первых годах изгнания в совокупности с первыми годами в СССР после революции, а также о поздних связях с Георгием Римским-Корсаковым в 1965. Все вместе, они комплексно освещают музыкальную технику композитора. Эти неизданные во Франции тексты были напечатаны в России музыковедом Еленой Польшаевой по оригиналам из фондов Захера. Перевод на французский – наша совместная работа с Мишелем Каном.

Стремясь сделать более понятной непрерывность эстетической и теоретической мысли, которая никогда не переставала сопровождать творчество композитора, я хотел соблюсти хронологический порядок его публикаций,

представить его редакцию. Выбранные тексты размещены таким образом, что включены в соответствующий им контекст¹⁷⁷.

Из различных данных, заметок и размышлений, рассказывающих о музыкальной жизни, социальных и исторических событиях, возникают *Cahiers de ma vie* (Дневники моей жизни). Этот автобиографический дневник (1893-1969), воссозданный автором в 1940-х годах, содержит наблюдения за собственным творчеством (произведения, тексты, концерты), а также за событиями его социальной и музыкальной жизни (встречи, посещения, связи).

Данная книга состоит из четырех частей, разделяющих основные этапы жизни и творчества Вышнеградского:

1. Русские годы (1916-1920)
2. Музыка будущего (1920-1926)
3. Четвертитоновая музыка и ее практическая реализация (1927 -1949)
4. Ультрахроматизм (1950-1979).

Совокупность текстов, собранных по «Русским годам» (1916-1920), годам вынашивания *La Journée de Brahmā*² (Дня Брахмы), основного оркестрового произведения Вышнеградского, - это записи молодых лет, неизданные и переведенные с русского. Первые шаги начинающего композитора в кругах высшего общества Санкт-Петербурга выявляют ранний период его творчества до отъезда в Европу и окончательного обустройства во Франции. Неизданные записи, датированные 1916-1917, воссозданы во всей полноте. Следующие тексты, датированные 1918-1921, представляют собой фрагменты, взятые из «тетради идей» или Дневника, составляемого начиная с января 1918.

2. *La Journée de Brahmā* («День Брахмы») был написан в Санкт-Петербурге в 1916-1917. Измененное в 1929 и переименованное *La Journée de l'Existence*, («День Бытия») - это произведение для большого оркестра длительностью около часа – рассматриваемое автором как его шедевр – было восстановлено заново в 1939 году. Эта драматическая поэма рассказывает историю сознания, начиная от наиболее примитивных форм, заканчивая его космическим размахом, и предвещает нового человека. Текст, написанный композитором в оригинале на русском языке, был затем подготовлен им самим во французской версии. *La Journée de l'Existence* («День Бытия») был исполнен на Радио Франции в рамках цикла «Перспективы 20 века» в 1978 под руководством Александра Мирата.

¹⁷⁷ Поскольку книгу целиком автор перевода не имел возможность приобрести и прочесть, позволим себе предположение, что каждое из писем окружено соответствующими комментариями и материалами Паскаля Критона и помещено в хронологически актуальный период творчества.

Вышнеградский делает выбор между экспериментальной логикой и принципом *coincidentia oppositorum* («совпадения противоположностей» (лат.)) Николая Кузанского³⁸:

Подходя к монистической концепции, мы попадаем в чрезвычайно интересную область, которая сильно отличается от всех других концепций, и приводит нас к очень любопытным и поучительным выводам. В первую очередь, мы видим исчезновение двойственности и относительности, на замену которым приходят Единство и Абсолют. Законы логики глубоко меняют свой характер. Закон тождественности и закон противопоставления трансформируются в закон совпадения противоположностей (*la coincidentia oppositorum* Николая Кузанского и Джордано Бруно), закон исключения третьего в закон исключения второго (*secundum non datur*). Конечность и прерывистость исчезают и уступают место бесконечности и непрерывности, потому что ничего не ограничивает это Единство. Математическое выражение всеобъемлющего Единства есть бесконечность.³⁹

По мнению математика эпохи Ренессанса, в этом и состоит выбор между позитивной теорией опыта, в соответствии с которой только эволюционные параметры и их неукоснительная строгость будут существенны для науки, и знанием Вселенной. Не предоставляя модели для подражания, теория познания Николая Кузанского противопоставляет интеллект человека его собственному незнанию, его начальному невежеству и необходимости действовать экспериментально.

Теория не делает разделения между чувственным и сознательным, так что разум сможет оценить собственные силы только открывшись миру. С этого момента мир чувственный уже больше не заблуждение, но первый стимул интеллектуальной активности различать, именовать, считать, развивать⁴⁰. Творческая мощь искусства в сочетании с онтологическим измерением становится преобразующей, направленной на изобретение, исследование. Вопрос содержания искусства – в отношении мира и космоса, тела и духа, а также смысла и эволюции музыки, и более широко – в его миссии в общем контексте культур и цивилизаций.

Вышнеградский выявляет в этом тексте свой решающий интерес к философии бесконечности, не исключаяющий противопоставление сил и игру дуализмов. Как мы увидим после, много других принципов, характеризующих эту мысль, будут определяющими для формирования его системы. Привлекаемый монистическими концепциями и влиянием «чистого времени», он размышляет о

Бесконечности, Невыразимости, Единстве, Абсолюте, Вечности, понятия которых он изучает у различных философов: Канта, Лейбница, Шопенгауэра, Спинозы, Платона, и сам склоняется в пользу множественности дуализмов.

Таким образом, на фоне чувственного опыта и ценности, которую он представляет для тренировки разума, в текстах, написанных между октябрём 1916 и ноябрём 1917, появляется понятие «сверхискусство». Этот термин, вероятно «выкованный» Вышнеградским, [...]

38. Николай Кузанский (1401-1464) – математик и философ эпохи Возрождения, автор трактата «Об ученом незнании» (*De docta ignorantia*) (около 1440), в котором он защищает идею «совпадения противоположностей» (*coincidentia oppositorum*)

39. Иван Вышнеградский «Истинная метафизика», *Дневник* (май 1916), выпущено на русском языке, СН-Врп: коллекция Ивана Вышнеградского, перевод с. 48-54 настоящего издания (с.51).

40. См. Эрнст Кассирер, *Индивидуум и Космос в философии Ренессанса*, Берлин 1927, переиздание, перевод Пьера Кийе, Париж: Полночь, 1983, с.33 и последующие.

23

[ВЫНАШИВАНИЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ]

[Размышления над «Днем Брахмы»]

Эта запись взята из Дневника (тетрадь 2 и 3, 1918-1921) и датирована 26 июня 1918 (по новому стилю⁴⁸.) Неизданная и написанная на русском языке, без названия, полная версия этого текста, представленная по нашей инициативе под названием [Размышления над «Днем Брахмы»], была создана по оригиналам, хранящимся в фондах Пауля Захера.

13 марта-26 июня. Какой долгий перерыв, какой длительный период, когда я не прикасался к этой тетради! Что же со мной случилось? Почему произошла эта неожиданная пауза? И в особенности, почему такая длительная? И почему же она вдруг закончилась? Почему я снова взялся за карандаш? Сколько же событий за это время, сколько изменений! Но в данный момент я не хочу на этом останавливаться. Ведь в действительности я пишу это для себя, а не для кого-то другого. Ведь даже если никто не поймет всего, что произошло за пропущенное время, я сам хорошо это знаю.

Я приблизился к совершенству в средней части и в это время стал сильнее. Совершенствование дает силы, укрепляет, делает мужчину более мужественным,

женщину – женственное. И я чувствую в себе земные силы, уже давно я не чувствовал себя настолько мужественным, настолько мужчиной, как сейчас.

Быть может, это к лучшему. Чтобы написать «День Брахмы», нужно соприкоснуться с совершенством. Чтобы его предоставить миру, чтобы преподнести миру Сверхискусство, дать ему реальное Бытие, нужно быть сильным, быть земным, быть борцом. Но совершенство средней части не было создано для меня, и я не был создан для этого совершенства. Мы чужды друг другу, как Зигфрид чужд совершенству конца.

Что будет результатом всего этого, я не знаю. Я знаю только одну вещь – я начинаю новую фазу моей жизни, может быть, блестящую, наполненную, может быть, характеризующуюся тягостным раздвоением. В любом случае, до настоящего времени не было творческого подъема. Впрочем, что это за вещь или человек, кто может создать подобный подъем во мне? Никто и ничто, за пределами недосказанного и недоговоренного.

Всё тускло в сравнении с Ним. Никакое земное счастье, никакая земная радость не могут сравниться с Ним, с этой бездной Света и Радости.

Но здесь и сейчас я слаб, я боюсь Его. Прошло еще слишком мало времени с тех пор, я еще не восстановился.

К тому же мне еще нужно воплотить «День Брахмы», быть смелым, достигнуть абсолютного совершенства средней части.

Именно в этом заключается глубоко трагичный характер того, кто пишет «День Брахмы». Он соприкасается с совершенством конца и чувствует необходимость посвятить себя [...]

48. До революции в России еще использовался юлианский календарь, отстававший на 13 дней от календаря григорианского, который (григорианский) и называется «по новому стилю».

Эти записи, взятые из Дневника (тетрадь 2 и 3, 1918-1921) представлены по нашей инициативе под названием [Переходные годы]. Неизданные и написанные на русском языке, данные материалы были воссозданы по оригиналам, хранящимся в фондах Пауля Захера.

[Завоевание четвертитоновой музыки]

Размышления над музыкой (элементами музыки будущего)

Октябрь 1920

1. *О четвертитоновой музыке.* Наивные люди предполагают, что введение четвертей тона в музыку позволит достигнуть чистых интервалов. Нет, роль четвертей тона по отношению к естественной системе тонов и гармонических серий совершенно другая, а именно: подобно тому, как темперированная 12-ступенная гамма выражает некоторое количество натуральных звуков, темперированная 24-ступенная гамма выражает аналогичным способом гораздо большее количество натуральных звуков, но она абсолютно не дает звуковой полноты.
2. Музыкальные элементы: бесконечная, предвещающая мелодия; гармонические пятна (кружево, огонь кристалла, гармонические спектры, оркестровые фактуры) и далее, возможно, пульсирующие вспышки.
3. «Энгармоническая» система тона (восемь симметричных ступеней: тон, полутон, тон) и система четвертитонов (смотри учебник¹) как две половинки, взаимно дополняющие друг друга, образующие единство «микрокосм».
4. В систему четвертитонов вводят параллельные септимы, секунды, квинты и кварты, говоря точнее то, что было запрещено в терцовой системе. Чтобы её охарактеризовать, можно сказать, что она отличается более четким и более строгим стилем, чем система терций (параллельные терции носят приторный характер). С эстетической точки зрения, она может быть определена как средневековая.
5. Завоевания четвертитоновой музыки: 1) яркость, 2) генерирующая система.

1. Вышнеградский ссылается, вероятно, на свою «Теорию 8-ступенной энгармонической гаммы» («Theorie der 8-stufigen enharmonischen Tonleiter») (1913) и на свой текст учебника «Четвертитоновая система: проект будущего учебника по музыке» («Quarten-System: Entwurf zu einem zukünftigen Musiklehrbuch») (1916-1920), неизданные рукописи, хранящиеся в фондах Пауля Захера.

ВВЕДЕНИЕ

Паскаль Критон

Статьи, объединенные в этой части, представляют новую музыку в контексте её восприятия в Европе, и особенно во Франции и Германии в начале 1920-х годов. Написанные во время пребывания в Германии и опубликованные на русском языке в газете «Накануне», издающейся в Берлине с марта 1922 по июнь 1924, три первые публикации – неизданные на французском языке – представляют собой воззрения композитора в форме, предназначенной для издания.

Статья «Революция в музыке» (1922 год) повествует о создании в Германии первого струнного квартета Алоиза Хаба, посвящена концерту в консерватории Берлина, где исполнялся квартет; «Раскрепощение звука» (1923 год) показывает необходимость новой музыки в культурном, техническом и историческом контексте Восточной Европы и, наконец, «Раскрепощение ритма» (1923 год) ставит вопрос о роли исполнителя, об отношениях «тело-инструмент», об актуальности метрической системы. К ним добавляется первая статья Вышнеградского «Четвертитоновая Музыка» (1924 год) на французском языке, опубликованная во «Французском журнале» (*La Revue musicale*), которая воспроизводит с некоторыми вариациями содержание статьи «Революция в музыке».

Параллельно, выбор корреспонденции дает представление о культурной и музыкальной жизни Санкт-Петербурга (ставшего Петроградом) между 1922 и 1926 годами и об отношениях Вышнеградского с его друзьями-композиторами и музыкантами Игорем Миклашевским, Юрием Тюлиным и Георгием Римским-Корсаковым, проживающими в России.

1920-1926 годы – время отъезда в Европу, отмеченного многочисленными шагами, которые композитор препринимает как для того, чтобы создать

четвертитоновое фортепиано, так и для того, чтобы включиться в музыкальную жизнь. Принятый прежде всего собственным отцом, эмигрировавшим в Париж¹, он открывает для себя парижскую жизнь и принимает участие в многочисленных концертах, интересуется группой шести и восторгается джазом. В скором времени Вышнеградский встречает Николая Обухова², с которым он начинает дружить, Бориса Шлёцера³, с которым становится близок, и посещает Черепниных⁴, у которых он [...]

1. Женившись повторно, отец Ивана Вышнеградского умирает в Париже 9 мая 1925.
2. Николай Обухов (1892-1954) – русский композитор, последователь Скрябина, автор *Книги жизни* для голоса, двух фортепиано, звучащего креста и оркестра. Его *Трактат о тональной, атональной и абсолютной гармонии* опубликован в 1947 году в изданиях Дюран с предисловием Артура Онеггера.
3. Борис Шлёцер (1881-1969) — писатель, музыковед и переводчик, деверь Скрябина, приближенный к «Французскому журналу» (*La Revue musicale*).
4. Александр Николаевич Черепнин (1899-1977) – композитор, пианист и критик, сын Николая Николаевича Черепнина, эмигрировавшего в 1921 году во Францию, потом в 1926 году в Соединенные Штаты.

175

ПЕРЕПИСКА (1920-1926)

[...] Впрочем, Кружок, по нашему желанию, хочет выписать партитуры и книги, изданные за границей, но мы не знаем, с какой целью. Возможно, Вы могли бы осведомиться о том, что касается четвертитонов – есть ли новое, посмотреть старое, узнать цены, на которые нужно рассчитывать, и нас об этом информировать? Можно было бы также порекомендовать журналы, которые относятся к четвертитоновой музыке. Я слышал, что Вы написали недавно что-то о четвертитонах во «Французском журнале» (*La Revue musicale*).

Моя статья о четвертитоне канула в лету, учитывая, что журнал *Музыкальная летопись*⁴² постигла та же участь. Кажется, однако, что она в процессе воскрешения. Пожалуй, будет возможно включить её в сборник научных статей, который предполагает опубликовать Институт истории искусств.

Недавно я был занят записью интонации слов для экспериментальной театральной студии (где также периодически работает Игорь Сергеевич). Я должен был использовать четвертитон. В настоящее время подвижимым впечатлением, я окончательно остановился на знаках $\neq$ и $\neq$. Последний очень

удобен для печати, учитывая, что можно избежать создания новых символов, а Вы знаете, сколько это стоит для благоволения печатников. Результат очень хороший. На самом деле, это первые четвертитоны, выпущенные в России, если не считать короткий перевод статьи Хабы, появившийся в журнале *Музыкальная новь*⁴³.

[Страница отсутствует]

Я не знаю, известно ли уже Вам, что Маже (Mager) отправил нам в апреле *Квартет* Хабы, но он не пришел. Кстати, будет отлично, если Вы сможете указать цены и издателя его произведений. Он намеревался приехать сюда в начале года, чтобы познакомиться с работой Круга и представиться нам, но я должен был его отговорить, объяснив, что наша деятельность не имеет еще большого значения, и кроме того, он хотел бы, чтобы во время пребывания здесь мы ему предоставили материальные средства, чего мы никак не можем сделать. Еще раз простите меня за мое длительное молчание.

Ваш Г. Римский-Корсаков

2.

17 июля 1924 года

Уважаемый Иван Александрович,

У меня нет никаких новостей от Вас уже очень долгое время, да и я сам давно Вам не писал. Получили ли Вы письмо, которое я написал с Позднеевым⁴⁴, и другое, которое я написал [...]

42. Периодическое издание, появившееся в Петербурге, продолжающее выходить, когда город был переименован в Петроград, потом в Ленинград.

43. *Музыкальная новь* – периодическое издание.

44. Алексей Алексеевич Позднеев – музыкант-любитель, и музыкальный теоретик, секретарь Круга четвертитоновой музыки, сторонник системы, базирующейся на акустике (гармонической серии).

ВВЕДЕНИЕ

Паскаль Критон

Эта часть под названием «Четвертитоновая музыка и ее практическая реализация» объединяет теоретические и практические записи, созданные между 1927 и 1949 годами. Опубликованные в различных французских журналах, эти статьи касаются разработки четвертитоновой музыки, принципов всезвучия и представлений о современной музыке. В статье «Некоторые размышления об использовании четвертитона в музыке», опубликованной в «Музыкальном мире» («*Le Monde musical*») (1927 год), Вышнеградский представляет новые гармонические и мелодические возможности, которые открываются в музыке с введением четвертитона.

Он задается вопросом теоретических основ в статье «Музыка и Всезвучие», появившейся в *Музыкальном журнале* (*La Revue musicale*) (1927 год). Написанная по запросу Жозе Брюйира¹ для *Музыкального журнала*, статья «Четвертитоновая музыка и ее практическая реализация» (1937 год) рассматривает четвертитоновый принцип в плане инструментария. Данная заметка, написанная Вышнеградским для организации концерта собственных произведений, развязывает полемику с Алоизом Хаба. Она провоцирует ответ этого композитора, опубликованный в рубрике *Споры* того же журнала², на который Иван Вышнеградский отвечает в свою очередь статьей «Ответ Алоизу Хаба», вышедшей в *Музыкальном журнале* (№180, январь 1938 года).

Кроме того, еще две статьи описывают потенциал гармонии через наложение кварт. Выдающийся труд этого периода – «Исследование по гармонии накладывающихся кварт», появившийся в двух частях в журнале *Менестрель* (*Le Menestrel*) (12 и 19 апреля 1935 года). В тексте описаны последствия смены терцовой гармонической системы к квартовой, теоретизированные позже в

«Предисловии к трактату о гармонии накладывающихся кварт», появившемся в журнале *Полифония (Polyphonie)*, № 3 (1949 год).

Наконец, в том же году Вышнеградский в статье «Загадка современной музыки (I и II)», появившейся в двух частях в *Эстетическом журнале (La Revue d'esthétique)* (январь и апрель 1949 года) описывает эстетическую и техническую специфику современной музыки.

Кроме того, эта часть прослеживает жизнь композитора и судьбу его творчества в предвоенной Франции. Переписка с Роменом Ролланом (1936 год) свидетельствует об интересе, вызванном исследованиями Вышнеградского.

1. Жозе Брюйир (1889-1980), поэт и музыкальный критик, создатель (совместно с Арманом Панижель, Антуаном Голеа и другими) Академии Шарля Кроса во главе с Роже Винсентом.
2. Алоиз Хаба «Некоторые размышления об интерпретации и теоретических основах четвертитоновой и шеститоновой музыки», *Музыкальный журнал*, № 175 (июнь-июль 1938), стр.92-95, переиздание с.305-311 настоящей книги.

257

РАСКРЕПОЩЕНИЕ ЗВУКА – ЗАПИСИ 1916-1979

LIBÉRATION DU SON – ÉCRITS 1916-1979



Exemple 11. Ivan Wyschnegradsky, 6 Études sur la note do (pour piano à quarts de ton), 5^e étude⁵.

Иван Вышнеградский, 6 этюдов на ноту ДО (для четвертитонового фортепиано), 5-ый этюд⁵.

[...]Наконец, мы приступили в частности к четвертитоновому хроматизму, подобно тому, как музыкальная история пришла в общем к хроматизму полутоновому: сначала переходные ноты в пассажах, ноты задержания, ноты вспомогательные; потом эти приемы становятся все более смелыми (Вагнер, Лист) вплоть до того, что каждое созвучие, аккорд становятся автономными (Скрябин, Шенберг).

В заключении я бы хотел сказать несколько слов о несимметричных шкалах, которые можно сформировать при помощи четвертитонов. Например,

базируясь на уменьшенных квинтах, мы получаем гамму тринадцати звуков, строение которой аналогично диатонической гамме семи звуков, но где два тетракорда заменяются двумя гептахордами.

Вот вид этой гаммы:



Exemple 12. Gamme de treize sons (deux heptacordes).

Пример 12. Гамма из 13 звуков (2 гептахорда).

В этой гамме можно сформировать гармонические конструкции – секунды, терции, кварты и т.д., так же как и в гамме семи звуков. Она, можно сказать, является синтезом диатонизма и хроматизма.

Русские теоретики много размышляли о природе загадочного аккорда, на котором основывается *Прометей*, (произведение Скрябина) (*do-fa #si b-mi-la-re*)⁶. Предполагали, что он состоит из высоких обертонов и содержит в себе 7-й (*si b*), 11-й (*fa#*) и 13-й (*la*). Если это правда, мы должны понизить эти три звука на один четвертитон, как мы уже делали это в начале данной статьи. И мы увидим тогда, что этот аккорд состоит из нот вышеописанной шкалы.

Через этот аккорд можно модулировать: 1-ая степень родства (три общих звука) представляет увеличенную на четвертитон кварту, которая лежит как раз в основе нашей шкалы из 13 звуков; 2-ая степень (два общих звука): большая секунда, нейтральная терция, большая терция, терция-кварта; 3-я степень (два общих звука): малая секунда, нейтральная секунда, секунда-терция, малая терция; наконец, 4-ая степень (нет общих звуков): секунда чуть больше минорной, нейтральная кварта, тритон.

5. Ранее *Пять вариаций на ноту ut*, ставшие впоследствии циклом *Семь вариаций на ноту ДО*.

6. О синтетическом аккорде *Прометей*, см. запись 26, стр.159.

ВВЕДЕНИЕ

Паскаль Критон

Статьи, представленные в этой последней части, описывают жизненный путь композитора с 1950-х до 1970-х годов. Суть текстов вращается вокруг теоретических и эстетических вопросов ультрахроматизма и всезвучия, излагаемых с практической и философской точек зрения. Эти работы рассматривают проблемы инструментария, интерпретации и теории истории.

Статья «Ультрахроматическая революция», опубликованная в *Музыкальной жизни* (*La Vie musicale*) в 1952 году, прослеживает основные линии ультрахроматической революции, тогда как «Проблемы ультрахроматизма», опубликованная в *Полифонии* (*Polyphonie*) в 1954 году, воссоздает историческую связь — от Античности до наших дней. Письмо, изданное под названием «Относительно четвертитоновой музыки» в *Инструкции для концерта и пластинки* (1957 год), — по поводу разработок, касающихся конструирования четвертитонного фортепиано, реализуемого совместно с Хабой.

Год спустя в статье «Электронный континуум и отмена исполнителя» Вышнеградский анализирует сходства и различия между всезвучием и электронной музыкой 1950-х годов, статья опубликована в апреле 1958 года в «Дневниках изучения радиотелевидения». А в 1959 году в заметке «Фортепиано Хулиана Каррильо», появившейся в *Инструкции для концерта и пластинки*, Вышнеградский сообщает о выставке «Metamorphoseadores», где были представлены фортепиано, разработанные и презентованные мексиканским композитором¹ во время Музыкальных недель в Париже.

Наконец, в статье «Непрерывность и прерывность в музыке», появившейся в *Энциклопедии духовной музыки* (*Encyclopedie des musiques sacrees*) в 1970 году², Вышнеградский представляет особенность всезвучия с точки зрения «форм музыкального сознания» и их эволюции.

И в заключение – беседа с Даниэлем Шарлем в 1978 году на Радио Франц в рамках программ «Перспективы 20 века», где Вышнеградский высказывается по случаю создания «Дня бытия» незадолго до своей смерти в сентябре 1979 года.

1950-е - годы самоутверждения с внедрением циклической или «космической» гармонии, техника которой, базирующаяся на периодических структурах, позволяет производить [...]

1. Хулиан Каррильо (1875 -1965), мексиканский композитор и музыкальный теоретик, создает в 1930 году Orquesta Sonido 13 (Мехико) и конструирует пятнадцать фортепиано Metamorfoseadores, в которых разделяет тон на трети, четверти, пятые, шестые ... до шестнадцатых частей .
2. Иван Вышнеградский, «Непрерывность и прерывность в музыке», *Энциклопедия духовной музыки (Encyclopedie des musiques sacrees)*, том III: *Христианские традиции (продолжение и конец) от Конкордата до Ватикана II* , под редакцией Жака Порта, Париж: Labergeirie, 1971, стр. 191-194, переиздание, стр. 419-425 настоящего произведения.

367

РАСКРЕПОЩЕНИЕ ЗВУКА – ЗАПИСИ 1916-1979

В теме акустической ценности ультрахроматических интервалов господствует некоторая путаница (неясность), которую, с моей точки зрения, хорошо бы развеять.

В начале этой работы мы утверждали, что четверть, так же как и шестая часть тона, обладает очень точными акустическими значениями, что, кажется, игнорируют не только противники, но даже и сторонники ультрахроматизма (для противников это обстоятельство служит аргументом против ультрахроматизма; новые звуковые системы они называют необоснованными). Однако мы дали точное акустическое значение четвертой, третьей и шестой части тона. Каким образом мы достигли этих значений?

Подсчет числа звуковых вибраций нам наглядно демонстрирует, что 11-й обертон, абсолютно неизвестный в прошлой системе, находится точно между *fa* и *fa#* (начиная с *do* как с основной) и соответствует, следовательно, четвертитону, расположенному между этих двух нот. Это значит *fa* $\neq$ образует таким образом с основной нотой аккорда интервал в одиннадцать четвертитонов, который я

называю четвертитоновая кварта (её обращение, 13 четвертитон, это четвертитоновая квинта).

Тот же самый расчет нам демонстрирует, что разница между этим *fa*... не темперированным, (*do-fa* $\neq$, соотношение звуковых вибраций 8/11) и *fa* $\sharp$ темперированным (*do-fa* $\sharp$, как 11/24 октавы) минимальна, и что она даже меньше той, которая существует между не темперированной квинтой (2/3) и темперированной квинтой (7/12 октавы). Следовательно, можно сказать, что 11 обертонов – это преимущественно четвертитоновый обертонов, и если бы это был вопрос нетемперированной системы, можно было бы сказать, что четвертитоновая система характеризуется 11 обертоном¹⁸.

Действительно, не только одиннадцать четвертитонов, но и все двенадцать четвертитоновых интервалов легко выводятся из 11 обертона. Мы определили акустическую ценность четвертитона, как 32/33, - отношение, которое соответствует отношению основной ноты аккорда квинте 11 обертона. Три четвертитона это отношение терции к 11 обертонов (10/11) или терции к квинте (11/12), пять четвертитонов – это отношение квинты к терции 11 обертона (48/55) или отношение последней к основной ноте созвучия (55/64) и так далее¹⁹.

В обращениях числовые отношения также перевернуты, но первый член умножен на два (таким образом, тринадцать четвертитонов выражаются числовым отношением 11/16 или 15/22, двадцать три четвертитона, которые являются обращением одного четвертитона, выражаются через 33/64 и так далее.).

Если четвертитоновая система характеризуется, с акустической точки зрения, 11 обертоном, шеститоновая система характеризуется обертонами 7 (14) и 13. Последний находится на 1/6 часть тона выше чем *la* b (начиная с *do* как с основной), образуя таким образом с основной нотой аккорда интервал 25 шеститонов, в то время как 7-й (14-й) находится на 1/6 тона ниже чем *si* b [...]

18. Можно четко услышать 11 обертонов в фанфарах охотничьих рогов, которые, являясь натуральными рогами, обладают только гармоническими звуками. Так как кварта не находится в серии обертонов (это низший обертонов), рожечники заменяют её 11 обертоном *fa* $\sharp$ вместо *fa*. [Примечание Ивана Вышнеградского]

19. Умножение на два дает ту же ноту, но на одну октаву выше. [Примечание Ивана Вышнеградского]

Список иллюстраций

1. Иван Вышнеградский в 1978 году.....	6
2. София Савич, мать Ивана Вышнеградского, около 1900 года.....	12
3. Иван Вышнеградский и его брат Коля в 1899 году.....	12
4. Иван Вышнеградский в восемь лет в Санкт-Петербурге, 1901 год.....	13
5. Николай Александрович Вышнеградский, дедушка Ивана Вышнеградского по папиной линии.....	14
6. Жак Савич, дедушка Ивана Вышнеградского по материнской линии, 1930 год.....	14
7. Иван Вышнеградский со своей двоюродной сестрой на Далмацком побережье в 1912 году.....	15
8. Иван Вышнеградский, первый проект четвертитоновой клавиатуры, 1916 год.....	26
9. Факсимиле обложки «Энгармонической теории, Тетрадь II.».....	46
10. Титульный лист манускрипта <i>Дня Бытия</i>	106
11. Хроматическая клавиатура (1919).....	121
12. <i>Божественная четырёхугольность</i>	156
13. Отрывок из <i>Медитации на две темы из «Дня Бытия»</i>	172
14. Иван Вышнеградский «Проект преобразования четвертитонового фортепиано» (1922).....	178
15. Четвертитоновая клавиатура, устройство Grotrian Steinweg (1924), прямая проекция	179
16. Четвертитоновая клавиатура, устройство Grotrian Steinweg (1924), обратная проекция.....	180
17. Георгий Римский-Корсаков <i>Поэма</i> (отрывки).....	244
18. Иван Вышнеградский со своей первой женой Элен Бенуа и их сыном Дмитрием в 1925 году.....	251
19. Иван Вышнеградский, 1930 год.....	252

20. Люсиль Маркофф (Gayden), 1930 год.....	252
21. Иван Вышнеградский в Сан-Тропе в 1938 году.....	253
22. Иван Вышнеградский в своем доме в Париже за своим фортепиано в 1929 году.....	254
23. Письмо Независимого музыкального общества, подписанное Морисом Равелем.....	260
24. Четвертитоновое фортепиано (Förster (фабрика музыкальных инструментов August Förster – прим. А. Г.), 1928).....	260
25. Программа концерта 25 января 1937 года, зал Шопена (Плейель).....	262
26. Программа концерта 11 ноября 1945, зал Шопена (Плейель).....	263
27. Иван Вышнеградский, <i>Космос</i> (1939), стр. 1.....	298

518

28. Иван Вышнеградский с Люсиль Маркофф, 1965 год.....	366
29. Выставка фортепиано Хулиана Карильо в зале Гаво, осень 1958 года.....	369
30. Иван Вышнеградский <i>Études sur les densités et les volumes</i> (1956), № 2, с. 2.....	370
31. Иван Вышнеградский <i>Étude sur les mouvements rotatoires</i> (1961), с. 1.....	372
32. Репетиция концерта 7 января 1977 года на Радио Франц.....	373
33. Иван Вышнеградский во время семинара Франсуа Бэйля на G.R.M. (Groupe de recherches musicales - группа музыкальных исследований при Французском радио и телевидении, созданная в 1948 году по инициативе Пьера Шеффера – прим. А. Г.) в 1967 году	375
34. Иван Вышнеградский с Мишелем Декусом во время репетиции на Радио Франц в 1977 году.....	376
35. Иван Вышнеградский у себя дома за фортепиано, 1979 году.....	404
36. Портрет Ивана Вышнеградского работы Элен Бенуа, 1923 год.....	427

37. <i>Божественная четырёхугольность</i> (1919 год).....	428
38. <i>Пример расположения клавиатур и клавиш для фортепиано или органа 1/12 тона</i> (1919 год).....	429
39. <i>Первый эскиз трёхмануальной клавиатуры для четвертитонового фортепиано</i> (1922 год).....	430
40. <i>Первый проект клавиатуры для 1/12-тонового инструмента</i> (1937 год)....	431
41. <i>Ультрахроматическая цветовая нотация</i> (1943 год).....	432
42. <i>Новые интервалы</i> (1943).....	433
43. <i>Сонорная сетка</i> (1943 год).....	434
44. <i>Шкала обертонов</i> (1943).....	436
45. <i>Полные гармонии</i> (1943).....	437
46. <i>Проект ультрахроматической клавиатуры 1/12 тона</i> (1943).....	438
47. <i>Хроматический этюд</i> (1943-1950).....	439
48. <i>Хроматический этюд</i> (1943-1950).....	440
49. <i>Хроматический этюд</i> (1943-1950).....	441
50. <i>Световая мозаика: Полусфера из 5 184 ячеек</i> (1943-1950).....	442
51. <i>Иван Вышнеградский, 1976 год</i>	466
52. <i>Оливье Мессиан, письмо Ивану Вышнеградскому, 1 июля 1970 года</i>	469
53. <i>Оливье Мессиан, письмо Ивану Вышнеградскому, 12 августа 1979 года</i>	470
54. <i>Иван Вышнеградский с Брюсом Матер и Пьерретт ле Паж, 1975 год</i>	471
55. <i>Иван Вышнеградский с Вольтером Лабаром, 1977 год</i>	472

Предисловие.....	1
-------------------------	----------

Русские годы

Введение.....	9
----------------------	----------

Паскаль Критон

[Вынашивание

произведения].....	47
---------------------------	-----------

Истинная метафизика (1916).....	48
---------------------------------	----

О старом и новом искусстве и сверхискусстве (1916).....	55
---	----

О Дне Брахмы (<i>La Journee de Brahmā</i>) и синтезе слова и музыки (1916).....	67
---	----

О сущности сверхискусства (1917).....	74
---------------------------------------	----

[Возвращение к 1916] (1918).....	86
----------------------------------	----

[Лучезарная мысль] (1918).....	95
--------------------------------	----

[Размышления над Днем Брахмы (<i>La Journee de Brahmā</i>)] (1918).....	99
---	----

О философии радости и страдания во взаимоотношении с музыкальной формой (1918)	103
---	-----

[Искусство и космос] (1918).....	107
----------------------------------	-----

[Если бы я мог разделиться] (1918).....	111
---	-----

[Афоризмы].....	115
-------------------------	------------

Мысли (1918).....	115
-------------------	-----

Об идеале сверхчеловека (1919).....	125
-------------------------------------	-----

Маленькая экскурсия в более или менее удаленное музыкальное будущее.....	132
---	-----

[К философии звука].....	137
---------------------------------	------------

[Новая музыка] (1919).....	137
----------------------------	-----

[Сознание, тело и машина] (1919).....	142
---------------------------------------	-----

[Размышления о музыке] (1919).....	154
------------------------------------	-----

[Переходные годы]	163
[Покорение четвертитоновой музыки] (1920).....	163
Четвертитоновый оркестр (1918-1920).....	165

520

Музыка будущего

Введение	175
Паскаль Критон	
Революция в музыке (1922).....	195
Раскрепощение звука (1923).....	201
Раскрепощение ритма (1923).....	207
Четвертитоновая музыка (1924).....	215
Переписка (1920-1926).....	219
Игорь Миклашевский Ивану Вышнеградскому.....	219
Юрий Тюлин Ивану Вышнеградскому	231
Георгий Римский-Корсаков Ивану Вышнеградскому	237

Четвертитоновая музыка и ее практическая реализация

Введение	257
Паскаль Критон	
Музыка и всезвучие (1927).....	277
Некоторые размышления об использовании четвертитона в музыке (1927).....	287
Четвертитоновая музыка и ее практическая реализация (1937).....	299
Спор Иван Вышнеградский – Алоиз Хаба (1937-1938).....	305
Алоиз Хаба: «Некоторые размышления об интерпретации и теоретических базах четвертитоновой и шеститоновой музыки».....	305
Иван Вышнеградский: «Ответ Алоизу Хаба».....	309
Этюд о гармонии через наложение кварт (1935).....	313

Предисловие к <i>Трактату о гармонии</i> через наложение кварт (1949).....	323
Загадка современной музыки (1949).....	331
I. От звука к Всезвучию.....	331
II. Всезвучие.....	344
Письмо Ромена Роллана Ивану Вышнеградскому (1936).....	363

521

РАСКРЕПОЩЕНИЕ ЗВУКА – ЗАПИСИ 1916-1979

Ультрахроматизм

Введение	367
Паскаль Критон	
Ультрахроматическая революция (1952).....	387
Проблемы ультрахроматизма (1954).....	391
Касательно четвертитоновой музыки (1957).....	405
Электронный континуум и отмена исполнителя (1958).....	407
Фортепиано Хулиана Каррильо (1959).....	417
Непрерывность и прерывистость в музыке (1971).....	419
<i>Тетради с цветными иллюстрациями.....</i>	<i>427</i>
Переписка Иван Вышнеградский – Георгий Римский-Корсаков (1962-1963).....	443
Беседы с Даниэлем Шарлем.....	455
Перспективы.....	467
Паскаль Критон	
Неизданные свидетельские рассказы Анри Дютйю	481

Приложения

Каталог произведений	485
Библиография	495
Записи Вышнеградского.....	495
Беседы.....	498
Записи о Вышнеградском.....	499
Дискография	503
Указатель произведений	505
Указатель имен	511
Список иллюстраций	518

Николя Донин
Лоран Фенеру
Научное руководство

Теории музыкальной композиции 20 века

Том 1

Предисловие
Пьер-Лоран Эмар

Jésus Aguila – Philippe Albèra – Jacques Amblard – Moreno Andreatta
Jérôme Baillet – Marc Battier – Michael Beckerman – Alain Bioteau
Konrad Boehmer – Jean-Yves Bosseur – Roman Brotbeck – Rémy Campos
Pascale Criton – François Decarsin – Pascal Decroupet – Nicolas Donin
Stefan Drees – Michel Duchesneau – Emmanuel Ducreux – Laurent Feneyrou
Giordano Ferrari – Jean-Charles François – Dorothea Gail – Grazia Giacco
Robert Hasegawa – Gareth Healey – Heribert Henrich – Theo Hirsbrunner
Ludwig Holtmeier – Martin Kaltenecker – Martin Laliberté – Philippe Lalitte
Helga de La Motte-Haber – Iwona Lindstedt – Marina Lobanova – Joachim Lucchesi
Olivier Lussac – Alain Mabit – Geneviève Mathon – François de Médicis
Flo Menezes – Wataru Miyakawa – Rainer Nonnenmann – Max Noubel
Angelo Orcalli – Carmen Pardo Salgado – Robert Piencikowski – Alain Poirier
Keith Potter – Herman Sabbe – Stéphan Schaub – Giselher Schubert
Makis Solomos – Georges Starobinski – Vincent Tiffon – Richard Toop
Jean-François Trubert – Elena Ungeheuer – Alvis Vidolin

*Издание опубликовано при содействии
междисциплинарной Обсерватории
сочинения и исследования музыки (O.I.C.R.M.) –
Университет Монреаля,
при поддержке национального Центра книги
и фонда Francis et Mica Salabert*

Коллекция Symetrie Recherche, серия « 20-21 », 2013

*Один век для расшифровки,
разные теории для интерпретации*

Пьер-Лоран Эмар

Встреча между исполнителем и живущим композитором происходит в четко определенных рамках: предварительные рандеву, репетиции, иногда моменты экспериментирования с элементами произведения в процессе его становления. Напрасно полагать, что в этом заложена сущность. На некоторых из таких встреч, не соответствующих моим ожиданиям, - я очень надеялся на этих мессий со спасительным словом, - оказалось, что создатели мало объясняли свою музыку, привыкнув общаться с исполнителями, не всегда склонными задавать им вопросы.

Мы живем в мире, специфика которого такова, что проект получает больше от техники исполнителя, чем от анализа. Бывают и противоположные случаи, если нужны примеры, вспоминается фигура Альфреда Бренделя, которого можно рассматривать, как мне кажется, больше как исключение, чем как характерный пример.

Глубокое основательное изучение творческих методов позволяет дать жизнь музыке, а не просто придать ей эффект видимости. Поиск истины произведения, конечно, облегчен принадлежностью к одному поколению: с Марко Строппа и Жоржем Бенжамином, например, я извлек пользу из часов дискуссий, посвященных способам звукового выражения и композиционного смысла нового произведения.

С другими поколениями, а именно с поколением 1925 года, общение было более сложным. Штокхаузен любил наглядно объяснять. Таинственный Булез раскрывался глубже на своих уроках и в своих публикациях, на которые нужно было полагаться, чтобы узнать о нем больше. Лигети, менее ссылающийся на основы системы, придерживался в этом музыкального видения и своих лингвистических и технических сообщений, в поисках выразительных средств он был больше провидец, чем теоретик.

Одна из функций процесса исполнения новой композиции — это дать создателю этого произведения его услышать. Чтобы произведение достигло своей завершенности, композитор должен испытать при прослушивании то, что он представлял, и найти окончательные нюансировки звука, артикуляции, темпов и других параметров.

С Лигети, видения которого были настолько же сильными, насколько тщательной была их реализация, фаза поиска основывается, таким образом, на точной корректировке произведения. Что касается Мессиана, он был крайне систематичным, подчиненным с неизменной верой своей теории, применяющим правила и расчеты. Его музыка черпала в этом часть своей силы, своей идентичности, даже власть обольщения, но сталкивалась в то же время с определенными рамками, ограничивая игру исполнителя из-за небольшого отклонения, введенного композитором в его собственные классификации.

В целом, существует многообразие приемов, чтобы передать особенности организации музыкального языка, от самого метафорического до самого технического. Теоретическая составляющая, превосходящая по своему явному (недвусмысленному), а чаще доступному для всех характеру, есть только один из них.

Николя Донин и Лоран Фенеру

Эта книга родилась из наблюдения, из признания факта отсутствия обобщающего труда о теориях композиции XX века, развитие которых, однако, является важным фактом в западной научной музыкальной традиции. В перспективе одной эпохи, характеризующейся изобилием записей самих создателей произведений, эстетических манифестов и исследований языка, мы, конечно, располагаем многочисленными монографическими или аналитическими работами, погружающими в детали произведений и особенности проблематики.

Но напрасно искать такие труды, которые охватывали бы основные композиционные теории, связанные с композиторами и произведениями, а также описывали течения, в которые они вписываются: додекафония, сериализм, микротональность, соноризм, спектральная музыка, минимализм, или еще «школа Нью-Йорка», «инструментальный театр», «смешанная музыка» («*musique mixte*»)... - сколько привычных ярлыков, посредством которых обозначают одновременно и группы композиторов, и их системы музыкальной мысли с собственными композиционными техниками и представлениями о том, что есть музыка или какой она должна быть.

Итак, основная цель создания этих двух томов – предложить читателю максимально широкий и документированный обзор этого спектра основных понятий и приемов, которые музыкальное искусство унаследовало к началу XXI века.

При первом рассмотрении, под «теориями композиции» (или «композиционными теориями») мы подразумеваем изложение, объяснение или интерпретацию системы, определяющей организацию произведений или типов музыкальных произведений в их связи с принципами. Более или менее умозрительная, оформленная и последовательная теория способна смешаться с описанием средств музыкального языка, и тогда границы между понятиями теории, техники, системы или метода размываются.

Разумеется, осознать процессы музыкального сочинительства, провозгласить значимые черты стиля или языка, само по себе не является совершением акта теоретизирования. Но он появляется, когда налицо индивидуализация языка или рациональное обоснование стилистических фактов: тогда теория композиции оказывается необходимой, чтобы разработать и изложить систему действия персонального языка.

Это распространенное явление XX века, и вот почему мы позаботились избежать слишком ограниченной концепции понятия «теории», предпочитая использовать другие, частично синонимичные термины, которые могли бы его заменить. Если бы мы сохранили понятие теории, мы бы не придерживались в такой высокой степени модели гипотетически-дедуктивных, эпистемологических и логических, формальных или фактических, часто независимых от практики теорий. В нашем случае, неограниченный комплекс выражений контролируется единой последовательной и мобильной системой, где каждая из составляющих либо причина, либо логическая производная, подчиняющаяся правилам дедукции, и где основная часть знания развивается строго в соответствии со своей практикой.

*Звуковой континуум
и периодические пространства.
Ультрахроматизм Ивана Вышнеградского.*

Паскаль Критон

Иван Вышнеградский¹ осуществляет, в контексте атональной музыки 1910-1920-х годов, фундаментальное обновление гармонического языка. С 1918 года Вышнеградский развивает синкретическую концепцию звукового феномена и выдвигает основную идею о делимости и числовой структурности звуковых отношений, действуя как на уровне делимости параметров (высота, длительность, динамика), так и на уровне гармонического пространства, полифонической организации и производства инструментария.

Определенный таким образом ультрахроматизм затрагивает как абстрактный аспект (всезвучие или *абсолютный звуковой континуум*), так и конкретный (множество континуумов или циклических пространств), которые создают пространство отношений. Ультрахроматическая теория и практика представлены в *Законе всезвучия*², труде одновременно утопическом и пророческом. Особенностью и заслугой перспективного и проективного характера главной мысли этого произведения, сформулированной до войны, является подчеркивание смысла и аргументирование гармонической революции до появления электронного и синтезированного звука.

Глубоко изучивший мир гармонии Александра Скрябина, Вышнеградский продолжает переход от концепции звуковой шкалы как последовательности к концепции шкалы гармонической одновременности, основанной на идее звукового окружения, в котором ни один из звуков не является преобладающим в отсутствие всякой иерархии.

1. Иван Александрович Вышнеградский родился в Санкт-Петербурге 4 мая 1893 года, умер в Париже 29 сентября 1979. Первоначальное увлечение музыкой возникает благодаря отцу, потом И.А. изучает гармонию, оркестровку и композицию (1911-1915 годы) с Николаем Соколовым, учеником Николая Римского-Корсакова. Он осваивает фортепиано и особенно интересуется творчеством Александра Скрябина. С 1919 года Вышнеградский объединяет два пианино, настроенные в четвертитона, и вводит в свои произведения микро-интервалы. В 1920 году он поселился в Париже, где сконструировал четвертитоновое фортепиано, и полностью пользуется своей техникой в таких партитурах, как *Космос (Cosmos)* (1939-1940) op. 28, *Etudes sur les densites et les volumes* (1956) op. 39a или

Etude sur les mouvements rotatoires (1961) op. 45a. Он издает *Учебник четвертитоновой гармонии* (1932; новое издание – Париж: Eschig, 1980) и регулярно публикует статьи, переизданные в книге «*Иван Вышнеградский. Раскрепощение звука. Записи 1916-1979*» (тексты собраны, представлены и аннотированы Паскалем Критоном, переведены с русского языка Мишелем Каном; на русском языке тексты составлены Еленой Польдяевой), коллекция «Symetrie Recherche. 20-21.», Лион: Symetrie, 2013. Вышнеградскому посвящен специальный номер *Музыкального журнала (La Revue musicale)* в 1972 году (№ 290-291), а единство теоретической концепции представлено в *Законе всезвучия* (закончено в 1953 году).

2. Иван Вышнеградский *Закон всезвучия* (закончено в 1953 году), предисловие Паскаля Критона, текст подготовлен и аннотирован Franck Jedrzejewski в сотрудничестве с Паскалем Критоном, послесловие Franck Jedrzejewski, Женева - Mesigny : Contrechamps, 1996.

Хроматические рисунки



Иван Вышнеградский в своей квартире на улице Мадмуазель (Париж) 1973,
частная коллекция

К СВЕТОВОЙ МОЗАИКЕ



Коллекция Урсулы Блок

В своем Дневнике Иван Вышнеградский пишет, что с самого детства он был очарован появлением радуги. И он дал это название своему опусу 37 (1956) для шести фортепиано, настроенных в $1/12$ тона. В 1940 году исследования привели его к использованию цветов для записи микро-интервалов. Одновременно он создает проекты ультрахроматического фортепиано со множеством клавиш разных цветов.

Со страстью, которая ему свойственна, он изучает аналогию звуков и цветов, а именно соотношение между 12 звуками в хроматической гамме и 12 цветами спектра (шесть основных цветов – красный, оранжевый, желтый, зеленый, синий, фиолетовый – и шесть цветов, называемых переходными, такие как зелено-синий, сине-фиолетовый, фиолетово-красный и т.д.). Он обдумывает также проект Скрябина о световом куполе изменяющихся цветов, под которым можно было бы сыграть великую симфонию всеобъемлющего искусства.



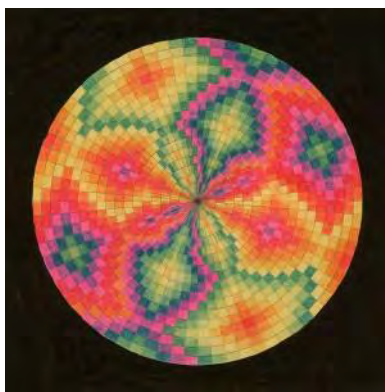
Фонд Пауля Захера (Базель)

В конце 1943 года он пишет в своем Дневнике: «... я разрабатываю визуальную сторону моего творчества. Я формирую проект световой мозаики и изучаю связь цветов и форм, которые являются результатом той или иной последовательности – на окружности и на меридиане» (1). С тщательностью и точностью математика, он рассматривает условия сотворения этой световой мозаики. Он разграничивает сегменты в концентрических кругах и в секторах, которые определяют цветные и подвижные ячейки света.



Частная коллекция

После долгих военных лет и заточения в санатории, он снова посвящает себя композиции и музыкальной теории. В 1968 году, однако, он опять приступает к рисованию своих *Хроматических этюдов* (*Études chromatiques*). Связаны ли они с его размышлениями о звуковом континууме? Круг – совершенная форма, отображаемая на бумаге окружностью – непрерывной линией без начала и конца. Может быть, хроматические круги дают первое визуальное приближение к Всезвучию, которое содержит в себе «бесконечность звуков, расположенных на нескончаемо малом расстоянии друг от друга (2) и не имеющих четких границ»?



Фонд Пауля Захера (Базель)

Иван Вышнеградский сократил свои графические исследования по сравнению с идеальными световыми мозаиками. Они представлены планом круга: разноцветный свет нарисован пастелью или цветным карандашом; его движение описывается музыкальными последованиями, которые лежат в основе каждой конструкции. Но какими бы они ни были, данные *Хроматические этюды* (*Études chromatiques*) развивали высокую степень тонкости, и их конструкция совершенствовалась с течением времени.

Всё завершилось достижением *истинной сущности*, следуя выражению самого композитора (3). Циркулем и по правилам он рисовал базовую графическую сетку – круг 18см в диаметре – и его деление – на листе 24 x 24 см.

Цвета были тщательно выполнены цветным карандашом или пастелью, черный фон прибавлялся впоследствии. Сохраненные рисунки были наклеены на картон.

Попытаемся дать очень упрощенное объяснение их строения. Круг или полусфера разделен на равные секторы меридианами (лучами), и на концентрические равноудаленных круги – окружностями. Их количество может варьироваться в зависимости от конструкции. Во втором *Хроматическом этюде* (*Étude chromatique*), представленном здесь, вся окружность разделена на 144 части, равные дуги. Вводя основные точки, получают 36 между севером (le nord (N)) и востоком (l'est (E)), 36 между E et S, и т.д.

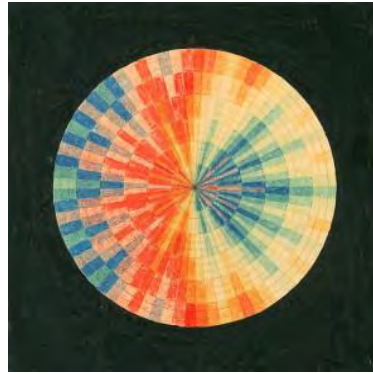
Это подразделение в зависимости от основных точек предназначено облегчить чтение конструкции, и также позволить локальные вариации, не зависящие от общей композиции. Что касается меридианов, они разделены на 36 равных частей. Разбивка меридианов и окружностей рождает ячейки в количестве $144 \times 36 = 5184$. Каждая ячейка получает цвет в зависимости от своей позиции на пересечении меридиана и окружности.



Фонд Пауля Захера (Базель)

Каждому из 12 цветов назначена нота абсолютной хроматической гаммы, без различия между диезами и бемолями (как это делают черные клавиши клавиатуры). Используется символ Обухова, который обозначил эти полутона наклонным крестом (смотрите репродукцию первого *Хроматического этюда*

(*Étude chromatique*). Последовательность цветов на протяжении луча положена на ноты по музыкальной очередности. Подобна последовательность и для цветов, которые следуют друг за другом на протяжении окружности; но их очередность различается в каждом из четырех основных секторов (4).



Частная коллекция



Частная коллекция



Частная коллекция

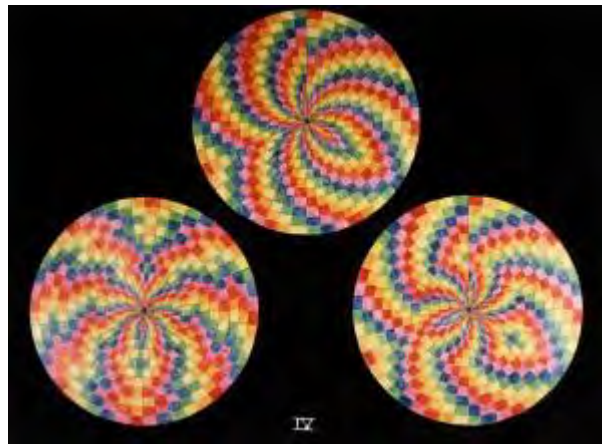
Хроматические вариации вводятся при переходе от одной окружности к той, которая находится непосредственно внутри, следуя по меридиану. Меридиан служит в этом случае вектором, который указывает, шаг за шагом, пересекаемым ячейкам ноты, а значит – цвета, которые следуют друг за другом на своем

собственном расстоянии. Чтобы оживить игру, каждый вектор может локально действовать в двух направлениях, либо к центру (+) либо в обратном направлении (-).

Кроме того, в первом представленном *Хроматическом этюде* (*Étude chromatique*) есть три различных вектора А, В и С, которые накладываются на ячейки согласно указанным перемещениям на протяжении окружностей.

Несложно проследить «мелодию», следуя вдоль меридиана или окружности.

Переход от одной гаммы к другой визуализирован посредством скачка от одной фиолетовой ячейки к ячейке красного цвета.



Фонд Пауля Захера (Базель)



Фонд Пауля Захера (Базель)

Мастерство Ивана Вышнеградского в создании этих странных мозаик росло год от года. Он исследовал их разнообразие в зависимости от музыкальных последований. Он смог предвидеть их конечный облик – спиральный, как галактика, или центрально симметричный, как венчик цветка. Эти основные

фигуры рельефно выделяются на разноцветном фоне и ведут к постижению глубинной сущности.

Мишель Элленбергер

- 1 Цитата по: Барбара Бартельмес, Пространство и звук, музыкальное и теоретическое наследие Ивана Вышнеградского (*Raum und Klang, das musikalische und theoretische Schaffen Ivan Wyschnegradskys*), Wolke Verlag, 1995, стр. 207.
- 2 Иван Вышнеградский, *Закон Всезвучия*, Contrechamps, 1996, стр. 68.
- 3 *Музыкальный Журнал (La Revue Musicale)* n° 290-291, 1972, стр. 91.
- 4 Эта система конструирования была расшифрована и объяснена Барбарой Бартельмес в цитируемом произведении, стр. 203.



Фонд Пауля Захера (Базель)

Приложение В. Беседа с Иваном Соколовым

Русский музыкальный авангард сквозь столетие: начало XX – XXI веков

(интервью с композитором, пианистом, просветителем и общественным деятелем Иваном Глебовичем Соколовым)

Очень необычно началась наша беседа: интересуясь темой моего исследования («Русский музыкальный авангард начала XX века: некоторые музыкально-эстетические тенденции и принципы»), Иван Глебович, можно сказать, поменял местами интервьюера и интервьюируемого. Концепция? Признаюсь, что и в дальнейшем процессе разговора линия повествования выстраивалась, за редким исключением, по мысли композитора. И в этом определенно своеобразие предлагаемого читателю материала – в общем-то, нового произведения Ивана Глебовича Соколова...

И.С. – В любом новом направлении, течении наблюдается стадийное отставание музыки от других видов искусств. Этому Владимир Иванович Мартынов меня научил. Я бы сказал, что, может быть, у позднего Скрябина есть авангард, а в творчестве «скрябинистов» авангардного уже меньше.

Скрябин говорил Сабанееву: "У меня будут хоры, которые будут петь только молчанием, они будут стоять и молчать, и это будет знак". Как бы Кейдж такой. Замысел Скрябина не успел осуществиться, а фраза эта была высказана в 1913 году. Есть ещё удивительные слова Скрябина, произнесенные им в этом же 1913 году.

Так, в январе 13-го года (20 января примерно) в Петербурге состоялось собрание (есть такая красная книжечка "Хронограф жизни и творчества Скрябина" 1985 года выпуска, отсюда я это вычитал) разных представителей искусств: Блок, Скрябин, Малевич и другие. И Скрябин сказал очень интересную фразу: "Скоро изобразительное искусство превратится в черную черту на белом фоне".

Понимаете, Скрябин проговорил в присутствии Малевича идею "Черного квадрата" - только ещё более радикально, не двухмерную, а одномерную. И потом Малевичу где-то в 1913-ом году "Черный квадрат" пришел в голову, а нарисовал он картину в 1915-ом году. Эта идея ключевая в авангарде Скрябина. Блок потом в своем дневнике знаменитом пишет: "Встреча представителей искусств. Скрябин", и это очень интересный момент. Мне кажется, авангард у него не в музыке, в каких-то околomuзыкальных мыслях и деяниях. А что касается музыки «Формы в воздухе» Лурье вы берете?

А.Г. – Да, конечно. Беру произведения и других композиторов начала XX века.

И.С. – Вы знаете, ваша тема немножко непонятная для меня, потому что в музыке этого авангарда почти и нет. Если вспомнить, как вообще в России начинались авангардные тенденции... Возьмем тритон «си-фа». Третий акт "Китежа" кончается на тритоне, и Римский-Корсаков в черновиках, на вилле, пишет карандашом: "Привет Ребикову". То есть окончание на тритоне выглядело очень авангардно. Ребиков первый придумал кластер, кластер в русской музыке. Где – я не знаю, но это есть, не вопрос. Недавно вышел диск, где записаны все фортепианные сочинения Ребикова. Записал пианист Анатолий Шелудяков, ему удалось его в Германии выпустить.

Вернемся к тритону: тритон этот был некий такой пугало. И Прокофьев даже описывает следующую сцену в своей автобиографии. Когда он учился дирижированию, то Черепнин, его профессор, сидя за роялем, сказал студентам: "Скоро музыка закончится". Затем он сел за рояль и сыграл ми-мажорное трезвучие. Далее Прокофьев пишет, что потом Черепнин взял арпеджированные аккорды си-бемоль мажора одновременно с ми мажором, и на этом музыка закончилась. Вот такая сцена.

Окончание музыки – это как раз и есть что-то, что берется за основу авангарда. В этом смысле все, кто говорят о конце музыки, авангардисты. У Прокофьева постоянно это созвучие в творчестве (*играет все примеры*) – 8-я соната, тональный план 7-ой сонаты.... Сергей Сергеевич постоянно этим

пользуется; сознательно или бессознательно, но этот тритон у него является ключевым моментом.

И музыка Скрябина вся построена на тритонах (*играет Прометеев аккорд*). Значит, Ребиков, Скрябин, потом... А Вы Прокофьева берете?

А.Г. - Нет, к сожалению. В основном, в зоне моего внимания "скрябинисты", те, которые развивали идеи Скрябина.

И.С. - Я считаю, что Прокофьев тоже был "скрябинистом", и даже может быть больше, чем остальные. У меня такое глубокое убеждение, при том, что он внес очень много нового. Идеи и взгляды Скрябина, идеи и их развитие в творчестве Прокофьева - "Мимолетности", сонаты его ранние и вообще раннее творчество - такая интересная тема! Но ваша тема, я думаю, даже более – не менее, но более интересная. Кого вы берете из "скрябинистов"?

А.Г.- Рославца, Лурье, Вышнеградского, Обухова...

И.С. - Рославец. Как вы вообще пишете о нем? Что?

А.Г. - Его техника «синтетаккордов» в центре внимания, конечно.

И.С. - А вот я не считаю, что техника синтетаккордов - это авангардное явление.

А.Г. - В этом определенное продолжение скрябинских идей и попытка организовать по-новому звуковое пространство. И ведь он сам считал себя ярким авангардистом.

И.С. - Ну да, можно сказать и так. Вот романс «Кук» на слова Василиска Гнедого - это авангардистское явление. Вы знаете, что Василиск дожил до 70-х годов? Я знал людей, которые еще лично были с ним знакомы, он работал в редакции. Василиск Иванович Гнедой, он Василий, конечно. И знаете, что Хлебников пишет об этом романсе? Читали, да? Вот это действительно авангард.

А.Г. – В то же время Шенберг, Скрябин, Рославец находятся в поиске новой системы организации музыки. У Рославца хронологически всё это получается независимо от них, и даже чуть раньше, судя по датам его сочинений.

И.С. - Я считаю, что авангард начинается в тот момент, когда музыканты выходят за пределы развития музыки по обертоновому звукоряду. Это система, которую создал покойный муж Губайдуллиной, - Петр Николаевич Мещанинов,

скончавшийся в 2007 году, уникальный человек, пианист. Нам ещё Холопов об этом читал лекции, а у Мещанинова это была любимая тема, я слышал два доклада примерно часа по три каждый. Очень логичная, гениальная теория.

Вот григорианские песнопения - одноголосие, первый обертон. Потом появляются мальчики, у которых голоса не сломались, - женщин не допускают в церковь, - по особым большим праздникам они просятся в октаву, это уже революция. Второй обертон. Потом появляется органум, квинта и кварта - это третий и четвертый обертоны. Затем появляется модальность - это трезвучие, которое возникает из сочетания 4-го, 5-го и 6-го обертонов. А модальность – это как бы диатоническая атональность, где аккорды, так сказать, все наравне.

Постепенно идет освоение слухом 7-го обертона. И когда появляется Бах, Люлли, система тоники-доминанты, основного аккорда – это эпоха 7-го обертона. Септаккорд люди слышали, очень тихо, и появилась потребность его разрешить. Настает эра тоники и доминанты.

Появляются 8-ой, 9-ый обертоны – это нонаккорды, романтизм. Далее 10-й и 11-й - целотоновая гамма, Дебюсси, поздний романтизм. Следующие обертоны (12-й, 13-й) образуют сплюснутый прометеевский аккорд. Причем у Скрябина, как нам рассказывал Холопов, есть выписанный обертоновый звукоряд, где все эти звуки кружками отмечены, а «соль» - крестиком и стрелочкой, и написано - "чуждый звук"! Он это слышал!

Потом обертоновый звукоряд сопоставляют с нашей 12-ти тоновой системой: с 14-го по 20-й примерно – это додекафония, и далее идет микрохроматика. Правда, Мещанинов молодец? Это, надо сказать, не только он. Но все равно, он выделил микрохроматику, четвертитоны. Потом электроника – не только четверти тона, но и конструирование тембра. Штокхаузен говорил, что тембр - это тоже понятие звуковысотности. Тембр - это комбинация неких обертонов.

И вот пока музыкант на этом основывается, он не авангардист. Скрябин был последний, но он уже данную систему разрушает. И, конечно, у многих музыкантов, у Прокофьева, например, это начало разрушаться. Возьмите первый

аккорд в цикле "Мимолетности" – снизу вверх идут терция, квинта, а потом септима - всё перевернуто с ног на голову! Нормальное построение аккордов, когда широкие интервалы в басу, узкие - наверху.

Пока человек на этом основывается, он ещё в подвластье с природой, с акустикой нашего мира, а потом, когда он чувствует, что скоро это будет исчерпано, ему уже скучно. Раньше открытие нового обертона – это уже была революция.

Помните, у Шопена, когда он оканчивает фа-мажорную прелюдию фактически на доминантсептаккорде. То есть он стал тоникой для Шопена, а это уже прорыв в скрябинскую эпоху. Возможно, это и есть деконструкция, но надо оговаривать такие вещи. Потом, постепенно то же самое делают у нас обериуты – Хармс, Введенский - они как раз начали эту деконструкцию, абсурд. Хлебников, Гуро... в литературе этим занималось огромное количество людей.

А.Г. – И они все были близки, например, с Артуром Лурье. И Рославец с Маяковским были знакомы. С Крученых, с Матюшиным...

И.С. – Да, Крученых умер в 69-ом году... Просто мы многого, наверное, не знаем. Вот вы Шостаковича оперу «Нос» тоже не берете? Это ведь важно, потому что если Вы берете явление авангарда, то в опере «Нос» всё это есть.

А.Г. - Я думаю, где-то все равно это прозвучит.

И.С. - Обязательно, чтобы это прозвучало, я рекомендую. Музыка Рославца - она очень старомодна, при том, что он разрабатывал свою теорию. Она очень-очень консервативна, старомодна и даже скучна, когда она не касается текста авангардного. И там того, о чем вы говорите, совершенно нет. Вот это мне кажется. Она академична. Вот Шостакович совсем не академичен, и даже Ребиков менее академичен, чем Рославец. И Вышнеградский интересней гораздо. Обухова я плохо знаю...

А.Г.- Это действительно большая проблема - достать музыку, записи сейчас появляются, конечно...

И.С. – У нас Нино Баркалая о нем писала. У него современная теория... И вообще, деконструкция в музыке очень слышна. У Шостаковича и в первой сонате это так

сделано, что ее надо обязательно упомянуть. Просто вы берете самые яркие образцы по какому-то принципу: " что мало звучит, что мало знают", - так получается. Вы немножко усложняете себе задачу. Вот вы пришли на банкет, вы можете все взять, а берете с самой тарелочки последней.

Шостакович и Прокофьев. А ваши композиторы очень хорошие, они большие мастера. Интересны «Газетные объявления» Мосолова, «Завод»...

А.Г.- Вот один из параметров, который является эстетической паракатегорией - это как раз «повседневность», когда берется повседневный элемент и выводится на уровень искусства. Вот эти «Четыре газетных объявления», мне кажется, близки к тому.

И.С. – Да, да... Но знаете, здесь ведь повседневность в литературном источнике. А вообще, очень интересный вопрос, не знаю, ставите ли вы его в своей работе: как вообще музыканты могут, так сказать, своими абстрактными, чистыми звуками затронуть отношения к этим категориям?

Мусоргский. Тут мы упираемся в него все равно. Его знаменитая цитата, в которой он говорил: почему, когда передвижники собираются, художники, они разговаривают о политике, о народе, а когда музыканты собираются, они разговаривают о секстаккордах, трезвучиях? И он написал романс на слова собственные - "Семинарист", и тут литература включилась в музыку.

И "Хованщина" - очень мистическое произведение. Я считаю, что "Хованщина" - абсолютный авангард, потому что Скрябин со своей "Мистерией" это уже вторично. Вы можете со мной не согласиться, но я так считаю. Вот "Хованщина", самосожжение раскольников - это конец света. И Мусоргский не написал это самосожжение раскольников не потому, что не успел, а потому же, почему и Скрябин не написал свою "Мистерию" – потому что конец света не мог существовать. И Мусоргский осуществил самосожжение раскольников своим собственным самосожжением - сжег себя алкоголем - умер, как и Скрябин. Как Вячеслав Иванов сказал: "Скрябин умер, и мистерию свою осуществил в рамках своей жизни". Потому что он сам говорил, что он есть Бог и вся Вселенная. Так и Мусоргский, он тоже в этом смысле даже очень крутой авангардист.

А.Г. – Демидургами, как и Скрябин, считали себя и его последователи. Особенно преуспели в этом, на мой взгляд, Вышнеградский и Обухов. Вы знаете, многие композиторы русского авангарда начала XX века пытались пересоздать музыкальное искусство. И некоторые вещи были заложены ими задолго до авангарда европейского. Возможно, их идеи живут и в XXI веке...

Может быть, мы тогда перейдем ко дню сегодняшнему, и в частности, к Вам, Иван Глебович? Потому как существует мнение, что направление «московского концептуализма», к которому Вас причисляют, опирается как раз на достижения русского авангарда.

Вы сами считаете себя приверженцем идей только данного направления или претерпеваете стилистические метаморфозы?

И.С. - Да, конечно, в моей деятельности отклонения и модуляции. Я вообще очень люблю московский концептуализм, дружен с Вадимом Захаровым... Понимаете, я считаю, что в музыке нет московского концептуализма. Я просто сотрудничаю с Вадимом, потому что я его очень люблю, он очень хороший художник, талантливый, мы сделали много совместных проектов, сейчас уже, правда, меньше.

А.Г. - Вы ведь сотрудничали, очень тесно общались с Ираидой Юсуповой, например.

И.С. - Общаюсь и сейчас очень тесно. С Приговым мы общались, делали какие-то совместные проекты. Музыка как бы немного противится этим идеям концептуализма, сама материя, материя звуков. Я это почувствовал, и я, так сказать, смотрю на концептуализм немножко издалека. Он присутствует в моем творчестве, концептуализм - московский, не московский. Почему только московский? В других городах тоже есть. Действительно, в конце 70-80-х годов это направление возникло в Москве, довольно подпольно, и кроме Москвы оно ещё мало где было. И сейчас.

Но музыканты тогда как-то не очень это дело все принимали. Правда, была такая Наташа Пшеничникова, она и есть, замечательная, которая с нами ещё с конца 70-х - начала 80-х сотрудничала, участвовала в перформансах, хэппенингах.

Она флейтистка, певица сейчас в основном, и композитор тоже, между прочим. У нее есть собственные сочинения, связанные чаще с перформансом. Я тоже для нее написал много сочинений, мы много сотрудничали вместе. Кто ещё из музыкантов? Ни Денисов, ни Шнитке, ни Губайдуллина, никто из них... Пекарский - да, Ираида Юсупова, Сережа Загний - безусловно, они близки к концептуализму.

Есть у меня сочинение "О Кейдже", вот оно очень тесно связано с московским концептуализмом, потому что в те годы, в 1992 году, фигура Кейджа была в центре внимания. Это было его 80-летие и смерть неожиданная. И, в общем-то, то, что я сейчас делаю, тоже очень связано с концептуализмом, но, естественно, более опосредованно. Например, "Солнечная соната", в ней в принципе ничего такого авангардного нет, но в том-то и дело, что это написано мною уже после, и если б я не прошел концептуалистский период, я бы не написал такую музыку, она бы мне показалась слишком академичной. И она кажется слишком академичной некоторым моим друзьям, знакомым, которые ещё не прошли этот период концептуализма, они в нем находятся.

А.Г. - Это немножко напомнило мне сходную ситуацию, связанную с началом опять же XX века. Есть такой литературовед, Виктор Жирмунский, который занимался символизмом, написал статью "Преодолевшие символизм", в которой он говорит то же самое, что и Вы о концептуализме: прежде чем к чему-то прийти, надо какие-то определенные стадии пройти. Вот сегодняшние молодые композиторы - они же, в основном, пытаются себя реализовать через какие-то ультраавангардные явления: пользуются какими-то совершенными звуками, пытаются по-особенному трактовать звучание инструментов и т.п. Музыка, безусловно, профессионально, технично написана, чувствуется большое интеллектуальное вложение, но пока они еще не преодолели увлечение новыми техниками, наверное...

И.С. - Здесь еще идет от технического приема к идее сочинения - это уже не концептуализм. Концептуализм это когда в начале - идея, содержание. Вот очень много произведений, которые внешне выглядят, как концептуальные авангардные

сочинения, а на деле таковыми абсолютно не являются, потому что они внешне этот набор приемов, так сказать, используют, а когда начинаешь спрашивать себя зачем, эти приемы не действуют, потому что они не случайно возникли.

Настоящий авангардизм возникает случайно: у человека возникает идея, и эту идею можно выразить только вот этим способом и больше никаким. И вот тогда возникает это сочинение. Таких сочинений, в которых абсолютно необходим кластер или что-то еще, их очень немного, истинных таких, авангардных сочинений. А очень много таких, в которых человек пробует приемы эти. И у меня такие есть, практически один к десяти, где я пробую какие-то приемы, а оказывается, что это можно сказать другими вещами, даже более характерными. То есть единство формы и содержания, идеи и средств для ее воплощения очень важно. И этого единства очень трудно достичь, но если оно есть, то и музыка есть. (Музыка ведь любая может быть - можно штаны снять, встать на рояль...)

А.Г. – Вы вставляли...

И.С. - Я этим активно пользуюсь, да. А если нету этого единства, так это очень слышно или, в крайнем случае, даже очень заметно, потому что это не оказывает какого-то действия на слушателя. И очень много такого авангарда, который воспринимается, как "шарик сдулся".

А.Г. – Часто бывает, что композитор предлагает стройную концепцию своего произведения, а когда слушаешь, получается несоответствие.

И.С. - Просто концепция не связана с этими средствами, и в данном случае, это тоже очень опасный момент. Я много написал таких сочинений неудачных, когда концепция создана, она возникла, она очень красивая, прекрасная, а уже воплощать эту концепцию особо и не хочется. И уже все, она уже такая красивая, и такая метамузыка, которая в голове существует. И вот композитор или художник берет какие-то не очень нужные и очень простейшие средства для ее воплощения, и так это сочинение и появляется. Какой-то перекосяк уже возникает.

Тут ещё очень важный момент в концептуализме - и в том, что я делаю, якобы не имеющее ничего общего с концептуализмом. Это то, что любое

отрицание, любая критика чего-то наталкивается на некую мощную стену. Начинаешь понимать, что уже здесь нет плохой музыки, нет плохого искусства, нет плохого вообще. Это то, что называется искусство по ту сторону добра и зла. Понимаете, все хорошо, и все абсолютно гениально. Но надо это понять, надо перестроить свою собственную систему восприятия, потому что система восприятия искусства нужна совершенно другая для концептуализма. Нужно найти ключик, и эти поиски ключика они становились все сложнее и важнее на протяжении 20-го века.

Я очень часто читаю на лекциях стихотворение Бальмонта, из которого Прокофьев выбрал для себя эпиграф к "Мимолетностям": "В каждой мимолетности вижу я миры, полные изменчивой, радужной игры". Потому что это стихотворение уже объясняет эту эстетику. Бальмонт выпускал каждый год по книге, дневники вел, которые назывались «Дневники личной и духовной жизни», поэт-демиург. Его духовные изыскания в 1903 году назывались «Только любовь». Я прочту вам.

1903 год. Бальмонт. Стихотворение из книги "Только любовь":

Я не знаю мудрости, годной для других,
Только мимолетности я влагаю в стих.
В каждой мимолетности вижу я миры,
Полные изменчивой, радужной игры.
Не кляните, мудрые, что вам до меня?
Я ведь только облачко, полное огня.
Я ведь только облачко, видите, плыву?
И зову мечтателей, вас я не зову.

Восемь строчек. «Я не знаю мудрости, годной для других» - это ведь пишется только для автора, первая строчка актуальна только для автора. Мимолетность - именно то слово, он взял его у Пушкина ("мимолетное виденье"). Так вот «мимолетность» - понятие очень авангардное, как нечто несуществующее. И «изменчивая, радужная игра» - она совершенно необъяснима и не нуждается ни в каком объяснении.

"Не кляните, мудрые, что вам до меня? Я ведь только облачко, полное огня". Вот здесь абсолютная связь с Кейджем: «Я не композитор. Называйте меня как хотите - изобретатель, не композитор...» - «я ведь только облачко, полное огня». «Я ведь только облачко, видите, плыву? И зову мечтателей...», то есть мудрых теоретиков, которые всё объяснят – «вас я не зову». Значит, искусство, оно, в принципе, не существует для других. Я делаю то, что для меня пригодно. Понятно, что за скобками Бальмонт понимает, что потом все равно прочтут...

Уствольская, стиль которой я не считаю авангардным, говорит: "На мою музыку никто не влиял, не ищите чужих влияний в моей музыке". Это то же самое, в принципе, это невозможно, она не может на пустом месте возникнуть. Уже послушав хотя бы одно сочинение, пение птички, она уже испытала влияние этого пения птички.

А.Г. – Иван Глебович, Вы и композитор, и исполнитель. Вот эти грани Вашего дарования - они в каком формате сосуществуют?

И.С. - Они соприкасаются. Например, стихи я совершенно не могу понять, когда мне их читают, у меня все проскальзывает. И я лучше понимаю музыку, когда просто играю что-то, пальцами все это проигрываю, и чувствую композитора гораздо лучше. А когда слушаешь, то тут всё-таки встает исполнитель между композитором и слушателем, и это - как переводчик. Поэтому, общаться с композитором без переводчика для меня интереснее и ценнее.

А.Г. - Вы играли огромное количество музыки современных Вам композиторов, в том числе и Вашего учителя Н.Н.Сидельникова? С чем это связано?

И.С. - Во-первых, потому что они меня просили, мне было приятно. А во-вторых, мне было просто очень интересно, потому что это мои коллеги, и я у них учился. В основном это старшие коллеги, но я играл композиторов, которые младше меня. Я учился на композиторском и фортепианном отделениях одновременно.

Просто, понимаете, композиторы ищут хороших исполнителей, читающих сложный текст. Много очень хороших пианистов, которые просто говорят, что эта музыка им чужда. И много исполнителей говорят, что эта музыка им не чужда, но

сами пианистические данные недостаточного уровня, не удовлетворяют этих композиторов.

Ко мне обращались потому, что я был именно и пианист, который Шопена играет, Баха, Чайковского, Рахманинова, и я сочиняю, могу что-то сам создать.

А.Г. - В этом аспекте слово композитора для Вас было важно?

И.С. - Слово композитора является такой же материей, как и сама его композиция. И также точно нельзя ему верить до конца, надо интерпретировать его так, как его музыку. Пушкин сказал: "Слова поэта - суть дела его". И то, что композитор говорит о своей музыке - это и есть его музыка. Вот я говорю Вам сейчас, а это и есть мое сочинение, опус какой-то там незаписанный. И как в любом сочинении есть некая дистанция.

А.Г. - Разрешите задать такой вопрос. Ваш учитель, Юрий Николаевич Холопов, предлагает двухавангардную теорию: первый авангард – это русский начала XX века, второй - это послевоенный авангард, возникающий на Западе. Как Вы к этому относитесь? Вы придерживаетесь такой традиции, такой теории, или нет?

И.С. - Нет, это два совершенно различных этапа, два различных периода и во времени, и в пространстве. Русский авангард после 1910 годов все-таки, в основном, в России возникал именно потому, что в то время у нас здесь были наиболее благоприятные условия для этого. Страна была очень богатой и очень современной, люди могли просто элементарно финансово взять и поехать в Париж учиться там. Вот Бунин: он объездил весь мир, при том, что был небогатым человеком. А Дармштадт и всё остальное - это совсем другая эпоха, совсем другое время. Названия эти для того, чтобы было легче изучать. А связи безусловно между этими эпохами есть.

У меня теория такая: искусство очень точно и близко отражает ситуацию в политике, в жизни и вообще в культуре. И вот эти войны - первая мировая и вторая - оказали очень большое влияние на искусство. Когда война, период военного противостояния мира, начали отходить в прошлое, в 80-е и даже 70-е уже годы многие авангардные композиторы вдруг обратились к мелодии, к

гармонии, к лирике. Новая простота, неоромантизм или просто неоакадемизм - и у Сильвестрова, и у Пендерецкого, и у Лигети, и у Губайдуллиной, и у Шнитке... У них некое такое упрощение пошло.

Мало композиторов, у которых этого не было, - Ксенакис, например. У Денисова подобное произошло в очень небольшом масштабе. Это зависит от того, у кого какая кожа, панцирь, - кто *как* в своей музыке чувствует эти мгновения. Ксенакис и Денисов - у них толстая кожа, невероятно нежное ядро ореха, и очень они его берегут внешне. И поэтому эти два авангарда, так сказать, можно разделить, можно в целом анализировать, но это не такая важная проблема, условность, я считаю.

А.Г. - Вы знаете, такая проблема встает в некоторых исследованиях, посвященных тем периодам... Какие-то вещи, которыми занимается второй авангард, они основаны на том, что уже немножко было в начале 20-го века. По сути, слово «авангард» во втором случае свое значение уж теряет. И в этом плане мне очень близки исследования Дмитрия Сарабьянова, где он как раз об этом говорит.

И.С. - Да, безусловно. Как назвать, Аня, это дело уже десятое. Для Вас, теоретиков, это очень важно – дать название...

А.Г. - Не столько как назвать, а уточнить суть.

И.С. - Поэтому как назвать - это совершенно не важно, главное - суть. А суть в том, что любое настоящее явление в искусстве, которое стоит вообще разбирать, анализировать и писать о нем, выступать на конференциях, любое это явление происходит абсолютно бессознательно и случайно. Композиторы не думают о том, продолжают ли они кого-то или похожи ли они на кого-то, это им абсолютно не важно.

Штокхаузен, например. Вот он писал свои гениальные сочинения начала 50-х годов и ему было совершенно все равно. А Фелдман считает, что Штокхаузен приехал в Америку и услышал там его «Интермишнс», из идеи которых вырос 11-й клавиштюк. Кстати, они похожи на «Формы в воздухе», «Интермишнс» Фелдмана и 11-й клавиштюк Штокхаузена! И Фелдману тоже было абсолютно

все равно: может быть, он даже знал "Формы в воздухе" Лурье, потому что его учительница училась у Скрябина, и она привезла эти ноты оттуда.

То есть в принципе и для Фелдмана, и для Штокхаузена это было просто как бы свое, понимаете? Или, например, такая история с кластерами: Кауэлл приехал в Европу с концертами и применял в них кластеры. К нему подошел Барток и сказал: "Мистер Кауэлл, вы знаете, я ещё не написал, но очень хочу написать сочинение, в котором будут кластеры, теперь мне неудобно". Кауэлл говорит: "Пожалуйста, пишите, это не наука, у нас нет патента на кластеры".

А Фелдман немножко упрекал Штокхаузена – но ничего подобного, это совершенно два разных сочинения. И потом уже интересно начинать анализировать, как и что, насколько оправданны упреки Фелдмана, что Штокхаузен якобы у него там не украл, но позаимствовал идею 11-го клавиштюка. Это всё тоже к вопросу, а стоит ли доверять композитору. Фелдман - он говорит, а сам вместе с тем немножко посмеивается над тем, что он сам говорит. Это известное его качество, ироничность такая.

Вот Штокхаузен - он более серьезный товарищ в этом смысле, - не шутил, когда писал все свои книжки, «Тексты». Он все объяснил, и этим он меньше доверия внушает при всей своей гениальности композиторской, чем тот же Фелдман. Фелдман - артист, Штокхаузен действительно был теоретик. Но опять же эта его показная теоретичность немножко говорит о чем-то для него характерном.

А.Г. – Вот Вы тоже очень увлекательно говорите о музыке. В связи с этим я хотела ещё спросить про Ваш замечательный курс «Теория музыкального содержания». Как Вы вышли на курс и почему он Вам дорог?

И.С. - Я концерты даю и очень люблю и любил всегда рассказывать. Даже такое сочинение у меня есть, называется "Мысли о Рахманинове": я играю этюд-картину Рахманинова и о ней рассказываю. Все эти слова в тексте моего сочинения записаны, и сам текст Рахманинова меняется в конце - такая пьеса. Я еще до отъезда в Германию как лектор периодически выступал. И вот в Германии,

там публики больше, они все прямо вцепились в меня: "Вот расскажи про это, про то, про се". А мне интересно.

Вы педагог, вы знаете, что когда начинаешь рассказывать про что-то, сам начинаешь это понимать, закон такой. И я, значит, рассказываю, у меня новые идеи, мне интересно; и немецкий язык совершенствуется. Потом я все это записываю себе. И вот в году 2004-ом я встретил Ольгу Виссарионовну Комарницкую, которая этот предмет ведет с 96-го года. Мы с ней вместе ещё в музыкальной школе учились, районной, знакомы давно очень. И я стал говорить, что вот хочется лекции почитать. И она мне: "Почитай лекции, без проблем, я тебе устрою, в училище". Я ее заменял там, а потом она говорит просто: "Ты читаешь наш предмет". Я говорю: "Какой предмет?". "Теорию музыкального содержания". Я ей: "Что это такое?" Она объяснила, что это такое - интересно, да.

А потом заболел Кудряшов Андрей Юрьевич, который вел этот курс в консерватории, заболел тяжело, онкологически, и я его замещал. Холопова замещал - все их часы. Потом он скончался, как раз в понедельник ему бы исполнилось 50 лет, 21-го апреля был его юбилейный вечер¹⁷⁸. И меня спросили, а не хотел ли бы я его курс продолжить. Мне было очень интересно, я согласился. И курс этот мне очень много дает, потому что воплощать в слова мысли о содержании произведения для меня очень интересно.

И когда я читал письма, дневники композиторов, мне запоминались в этих материалах композиторских, высказываниях, именно то, где они говорят что-то о содержании своих произведений. Я эти вещи очень часто выхватывал и запоминал. Это сложный курс, да, но это очень приятно и интересно. И когда я, как пианист, работаю над музыкой, я как раз вот этим и занимаюсь. Причем, когда что-то чувствуешь, что-то такое вибрирует в душе, то если оно просто вибрирует — оно может уйти, улететь куда-то, и его уже не вспомнишь. А вот если его схватишь, зацепишь и в слова какие-то обратишь, то оно потом начинает жить в

¹⁷⁸ Дата разговора автора интервью с Иваном Глебовичем – 26 апреля 2014 года.

этом мире, а в том мире оно умирает. Такой парадокс: оно переходит в этот мир, и живет, существует, влияет на этот мир.

И ещё я читаю очень часто моим студентам стихотворение Блока "Художник". Это стихотворение для меня очень важно, оно о создании произведения искусства, о содержании искусства.

А.Г. - Вы удивительно интересно рассказываете. Думаю, для исполнителя это чрезвычайно важно. Среди молодых музыкантов, как мне кажется, иногда встречаются просто техничные...

И.С. - Поэтому предмет и введен! Валентина Николаевна Холопова тоже говорит это. Она рассказывала мне почему - потому что момент содержательный постепенно уходит.

И с композицией то же самое. У композиторов то, о чем я вам говорил: они берут прием и лепят приемом все, а зачем этот прием и что за ним стоит - этого нет.

А.Г. - Для Вас среди молодых совсем ребят есть какие-то, может быть, более близкие Вам?

И.С. - Я мало слушаю эту музыку, я мало чего могу сказать по этому поводу. Знаете, облачко, должно на чем-то основываться, на каком-то реальном, объективном, объективно-существующем.

А.Г.- В новой академической музыке порой сложно уловить, насколько произведение музыкально, произведение ли это вообще...

И.С. - Знаете, как бы я ответил на этот вопрос? Ответ вам близкий, наверное. Композитор должен, в общем, найти свой стиль, он должен найти свою какую-то внутреннюю индивидуальность, неповторимую и единственную. И эта индивидуальность может зародиться в любом стиле. Даже не помню, чья это идея, но я с детства условил себе, что прежде, чем я найду свой собственный стиль, я должен все абсолютно стили, которые существуют в музыке, в искусстве, как-то примерить на себя.

Мне же вот очень понравилось это открытие, когда младенец в чреве матери растет, то он проходит все стадии развития животного мира: у него появляются

жабры, потом они отмирают, плавники, потом они тоже отмирают - зачем они? Это ж он делается немножко рыбкой там...

Очень долгое время в нашей стране мы были отчуждены от последнего периода развития музыки: с 30-40-х годов, мы не знали ничего, поэтому, естественно, запретный плод был сладок. И когда мы, так сказать, ринулись на новое, то мы стали этим очень сильно увлекаться. И даже, скажем, музыка Денисова - она не очень авангардна. Он 10 лет был авангардистом, а в 70-80-е годы ничего такого особого авангардного и не писал. У него в авангардном стиле только "Пение птиц", а остальное - это не авангардное, оно уже немножко так смотрит на авангард со стороны, и оно включило в себя романтическую напевность какую-то. Он не стал каким-то академичным композитором, вот кто академизировался, так это авангард, по-моему, точно. А музыка Денисова, она не академизировалась, а стала какой-то... это авангард, но он стал живой, чувственный и наполненный внутренним содержательным смыслом самого композитора.

Просто сейчас у молодых композиторов этот процесс окончания, осмысления развития обычно приходится на окончание обучения в консерватории, а после этого еще два-три года. Когда человек обучается в консерватории, он должен, так сказать, научиться всему. Ясно, что человек использует совершенно правильно эти пять без аспирантуры и семь-восемь лет с аспирантурой обучения на прохождение этих этапов. То есть он развивает свой материальный организм.

Человек физически и духовно растет. Потом физический рост прекращается, но духовный продолжается. Вот также точно и музыка - она росла, вся музыка росла. И также отдельный композитор - растет и, в конце концов, становится зрелым. А те, кто мечтают, не могут дальше пройти через это, они, как правило, очень страдают.

А.Г. - В наше время наравне с профессиональными композиторами пишут музыку, участвуют в композиторских конкурсах, выигрывают гранты те, кто

минует первоначальные стадии становления, те, кто не получает специального образования.

И.С. - Ну не знаю ... Сейчас и здесь, и на Западе одно и то же происходит. У нас сейчас жизнь, в общем-то, довольно сложная. Музыкантам наше правительство просто денег не платит элементарно, поэтому все стремятся туда - и композиторы, и исполнители. А надо, чтобы там жить, писать музыку, которая *там* пользуется спросом.

(Да, грант, чтобы прокормить свою семью, купить себе машину какую-нибудь покруче, вот для этого, в общем-то.)

А.Г. - *А суть? А суть тогда, она ведь ускользает?*

И.С. - Ну, значит, либо то, либо другое.

А.Г. - *Может быть тогда это закономерно, что музыка, вообще культура, в плане финансирования имеет плачевное состояние?*

И.С. - Это не музыка, это общество имеет к музыке плачевное отношение, оно ее не принимает. Музыка существует сама, она есть, она будет, она просто из общества уходит, потому что в обществе нет... Вот раки, если река грязная, из реки этой уходят. Здесь в Москве-реке они вдруг появились, значит, вода чистая. И музыка тоже уходит из общества, если она обществу не нужна, она где-то там существует, в каких-то других слоях, ситуациях...

Настоящая содержательная, духовная, чистая музыка, она существует, она будет существовать, а то, что в обществе - оно отражает общество, и оно тоже называется музыкой, и оно тоже существует, ... но суть она, в общем, по-другому рассматривается.

А.Г. - *С этой точки зрения, может быть, какое-то пожелание выскажете тем, кто действительно пытается найти себя в композиторской деятельности?*

И.С. - Очень простое пожелание. Главное - смелость, желание быть смелым. Надо быть смелым! Тут нужно игнорировать какие-то очень мощные внешние ветры, так называемые. Вот несет куда-то струя внешняя, надо вслушиваться, вдумываться в себя - вот пожелание. И думать, что *ты* хочешь, тогда себя найдешь. Надо себя искать в себе, а не в обществе, у себя внутри.

А.Г. – Спасибо Вам большое, Иван Глебович!

Русский музыкальный авангард сегодня и вчера. И не только...

Беседа с Виктором Алексеевичем Екимовским

А.Г. – Виктор Алексеевич, в Вашей «Автобиографии» есть интересный раздел, где Вы обобщаете круг некоторых своих произведений за определенный промежуток времени. Какой принцип Вы выбираете для подобного обобщения?

В.Е. – Чисто хронологический.

А.Г. – И больше никаких объединяющих параметров нет?

В.Е. – Книга состоит из четырёх глав: первая охватывает период до 1980 года, вторая до 1987, третья до 1997, четвертая до 2007. Соответственно, в эти годы они были и написаны, причём новые главы просто прибавлялись, а в предыдущих я ничего не менял и не переделывал. Они остались как бы «фотографиями» определенного времени.

А.Г. – Известный факт, что для обозначения своих опусов Вы используете название «композиция». Подобные вещи были и у представителей русского музыкального авангарда начала XX века...

В.Е. – Конечно, в начале века можно было встретить название «композиция» (яркий тому пример – Кандинский), в середине века возникло подобное абстрактное обозначение «Музыка для...». Видимо, многие композиторы-новаторы пытались уйти от традиционных жанров типа соната, квартет, симфония и потому вышли на сочинения без названия. И я тут не исключение, выбрав термин «композиция».

А.Г. – Такого рода название помогло Вам снять элементы ассоциативности?

В.Е. – Именно так. Первые мои сочинения обозначались номерами: Композиция 1, 2, 4, 7. Тогда, в начале 70-х годов в строгое советско-идеологическое время это выглядело даже некоторым протестным моментом: вы требуете понятную «музыку для народа», так нате вам – антипонятные антинародные композиции. В дальнейшем, правда, я понял, что собственно название сочинения может нести в себе дополнительный смысловой контрапункт

к музыке, и слово «композиция» перебралось на вторую строчку, как обозначение опуса.

А.Г. – То есть, всё-таки, несмотря на неустанные поиски технических новинок, идея, поэтика у Вас на первом месте?

В.Е. – Термин поэтика – для меня *terra incognita*. Но констатирую, что определение «композиция» как название ушло на второй план, просто как формальная константа.

А.Г. – Дело в том, что в работах, посвященных Вам и Вашему творчеству, огромное внимание уделяется характеру новизны используемых Вами выразительных средств, и гораздо меньше тому, для чего это всё.

В.Е. – Для чего это всё? – вопрос конечного результата, если хотите, оценки созданного. Композитора же, в частности меня, больше волнует сам процесс сочинения музыки. А в нём должны присутствовать какие-то новые идеи – смысловые, драматургические, философские, технологические, etc. В каждом вновь появляющемся сочинении надо что-то придумать, изобрести, открыть – конечно, не в рамках мировой музыки, где сейчас открыть чего-либо практически невозможно, но для себя не повторяться – это, по моему мнению, необходимо. Время нашего отечественного авангарда попало на тот момент, когда поле деятельности для нововведений было очень широким. Мы многого не знали, не слышали, не умели, и потому даже «изобретение велосипедов» сказалось самым положительным стимулом для творчества.

А.Г. – Можно вновь обратиться к Вашей книге? В ней Вы классифицируете современное стилевое пространство на три направления: стилистическое, всестилистическое или панстилистика и внестилистическое. Поясните, пожалуйста, эту Вашу классификацию.

В.Е. – Данное подразделение весьма условно, да и термины, возможно, требуют доработки. Стилистическая музыка – это наш добрый авангард с давними традициями и его дальнейшее развитие. Внестилистическая – веяния последнего времени, когда музыкальные звуки заменяются всяческими шумовыми, нетрадиционными (этим грешит сегодняшняя молодежь).

Всестилистика или панстилистика – такой тип мышления, где композитор может использовать любую ранее написанную музыку (классиков, романтиков и др.) в качестве своего строительного материала и склеивать из этой мешанины как бы новые произведения. Здесь пальма первенства у В.Мартынова.

А.Г. – То есть, это что-то вроде строматических композиций...

В.Е. – Как Прокофьев говорил: «Залезание в гробы умерших». Раз человечество это выработало, то почему я не могу этим воспользоваться? Кстати, Мартынов весьма весомо засветился и в русле «стилистической» музыки, как адепт минимализма.

А.Г. – Минимализм в широком понимании, это и средневековая музыка...

В.Е. - Сейчас можно по-разному смотреть на это явление, но, несомненно, репететивная техника, появившаяся в 60-х годах – чуть ли не последнее революционное открытие авангарда. Без этой техники, в той или иной степени, не обходится сейчас ни один композитор.

А.Г. – Вы уже предвосхитили мой следующий вопрос – как Вы видите перспективы музыки?

В.Е. – Боюсь, это предсказать невозможно ...

А.Г. – Сейчас огромное число людей, которые называют себя композиторами, много, простите, «местечковых» вариантов. И все они, убежденные в своей уникальности, пытаются продвигать себя в культурном пространстве...

В.Е. – Надо подразделять, что есть академическая музыка, а что есть массовая. В масс-культуре называют себя композиторами все, кому не лень, не имея образования, ничего толком не зная и даже ничего не умея. У академических композиторов есть чёткая планка профессионализма, определяемая членством в Союзе композиторов. А какую при этом они пишут музыку – хорошую или плохую, талантливую или бездарную, это другой вопрос, но в профессионализме любому члену Союза отказать нельзя. В пространстве же масс-культуры – иные, боле примитивные понятия, определяемые экономическим профитом.

А.Г. – Сейчас некоторые студенты мнят себя Мусоргскими и отвергают академическое образование, возникает некий дилетантизм...

В.Е. – Да, сейчас такая тенденция наблюдается – как в Европе, так, к сожалению, и у нас. Известный французский композитор Дюсапен говорил: «Когда я поступил в консерваторию, то я брал только те уроки, которые мне нужны. В частности, не занимался гармонией: зачем мне классическая гармония, когда сейчас совсем другая? Для чего?» Конечно, гармонию, например Бетховена, современный композитор воспроизводить не будет. Равно как и многоголосие строгого стиля. Тем не менее, в нашем отечественном музыкальном образовании предмет «гармония» с нудными учебными задачами и предмет «полифония» с 12-голосными канонами пока еще – обязательные дисциплины. Я думаю, что любое знание никогда не бывает лишним в формировании общего мировоззрения, раскрытия способностей, выявления таланта. Чем больше будешь знать, тем больше это скажется на качестве творческих достижений. Наше широкое комплексное образование, существовавшее испокон веков, конечно же, большой плюс.

А.Г.- Мне кажется, всё, что Вы сейчас говорите, определяет синтетичность мышления, которая присуща русскому композитору...

В.Е. – Да, русскому больше, чем западному.

А.Г. - Если взять любого современного композитора, то он может проявить себя не только в музыке?

В.Е. – Опять же, да!

А.Г. – А Вы, как композитор, себя причисляете к какому-то одному направлению, или модулируете из одного в другое?

В.Е. - Вы знаете, всё-таки мы были представителями советского авангарда 60-70 годов. Начинали его Шнитке, Губайдуллина, Денисов, Пярт, Сильвестров, а спустя 10 лет подхватило наше поколение. Думаю, 70-е, 80-е, начало 90-х, это был расцвет, как тогда нас называли, молодых авангардистов. Самое лучшее было написано именно в эти годы. Сейчас у всех, как бы помягче выразиться,

диминуэндо, что ли... Тем более, что в сегодняшнее время понятие авангарда сместилось в понятие поставангарда.

А.Г. – Сейчас очень любят приставку «пост». Присоединяют ко всем известным явлениям.

В.Е. – Ну да, да, постмодернизм... Им можно объяснить всё. Практически любой стиль, любую технику, любую философию или псевдо-философию можно оправдать понятием постмодернизм.

А.Г. – Вы знаете, в Перми проходят Академии молодых композиторов, там бывают профессора из Европы, в частности из Франции...

В.Е. – Это которые расщепляют звук?

А.Г. – Да...

В.Е. – Ну что ж, такое тоже имеет право на существование. Но они мыслят сугубо вертикально: созвучие в данный момент – посмотрите, какое красивое!, или тембровое сочетание – посмотрите, какое необычное!, или раскладка фактуры на два такта – посмотрите, какая оригинальная!. Но собственно о произведении, как процессе (по Асафьеву) они не думают. Форма, структура для них – седьмой вопрос. Для них важна сиюминутность, через две страницы – другая сиюминутность, через три – следующая. А как экспонируется, выстраивается, развивается мысль композитора – им такое неведомо.

А.Г. – Но они ведь свою концепцию очень стройно выстраивают и пытаются объяснить теорию...

В.Е. – На словах у них просто всё гениально. Рассказы и аннотации занимают больше времени, чем звучит само произведение. Они любят подробно разбирать, по полчаса разъясняют задуманные вселенские идеи... Но сам результат-то отнюдь не соответствует их замыслам.

А.Г. – Вот мы подошли к проблеме, можно ли верить слову композитора...

В.Е. – По большому счёту автору напрямую верить нельзя. У каждого композитора были какие-то стимулы к созданию того или иного сочинения, но по их же признаниям вряд ли можно однозначно понять, то ли они правдиво-жизненные, то ли правдиво-вымышленные. Вспомним «Фантастическую»

Берлиоза – исторические факты как бы говорят о биографической программе симфонии, в то же время сам автор в предисловии написал, что «артисту» всё это привиделось под воздействием опия. Чему верить? Я в своей книге рассказываю о многих своих сочинениях, но импульсы их создания излагаю порой в ироничном тоне, что вуалирует истинную фактологию. Мне кажется, так читателю интереснее.

А.Г. – И всё же, слово композитора наверняка важно!

В.Е. – Конечно, безусловно. Но заключайте это слово в кавычки, и дальше уже распоряжайтесь цитатами по своему усмотрению.

А.Г. – Виктор Алексеевич, Вы много экспериментируете с различными параметрами музыкального языка. Какой для Вас наиболее важный?

В.Е. – Уточните, что вы имеете в виду.

А.Г. – Ритмика, тембр, фактура... Что для Вас важнее... Вы выделяете какой-нибудь, или уравниваете их между собой?

В.Е. – В разных сочинениях может быть по-разному. В одном сочинении – одна конструктивная идея, в другом – другая. Например, в «Лебединой песне» для струнного квартета основным формообразующим и выразительным фактором является гармония, конкретнее, там превалирует кадансовый оборот в самых разных ипостасях. А, например, в *Cantus figuralis* для 12 саксофонов таким краеугольным элементом является фактура. Вообще, подозреваю, в последние десятилетия XX века больше всего находок можно было сделать именно в фактуре. В ней было очень много новых возможностей – одна алеаторика чего стоит. У меня даже появилась поговорка-присказка: нет фактуры – нет сочинения, нашёл фактуру – есть сочинение.

А.Г. – Теперь я понимаю, почему Д.Шульгин отводит такое важное значение фактуре в вашей музыке в своем труде....

В.Е. – Он много чего напридумывал в систематизации моих фактур.

А.Г. – Да, их невозможно все запомнить...

В.Е. – Да и как их запомнить, если для каждого конкретного случая он изобретал свое название.

А.Г. – Виктор Алексеевич, Вы так тонко дифференцируете фактуру, работаете с тембром, а в делении звука искать не пробовали?

В.Е. – Пробовал. У меня есть сочинение *Vers libre* для двух фортепиано в четвертитонах. Конечно, спасибо Вышнеградскому, который придумал такой ансамбль. Кстати, потом он пошёл много дальше, разделив октаву аж на 72 звука. Между нами, а кто услышит разницу, скажем, между 69 и 70 тонами?..

А.Г. – А в целом, те инновации начала 20 века проросли через столетний мост времени? У нас или, может быть, на Западе...

В.Е. – Вы знаете, это вопрос, конечно, сложный. Но я убежден, что вся мировая музыкальная история шла постепенно и поступенно. И во всех цивилизованных странах в одно и то же время бродили одни и те же художественные и технологические идеи. Вспомните додекафонию Шенберга, к которой подбирались с разных сторон самые разные композиторы из самых разных стран, в том числе и из России. Но, думаю, наш русский авангард в то время вряд ли был известен западной культуре. Это сейчас они восторгаются нашим прошлым, нашими новаторами 20-х годов.

А.Г. – Мне кажется, что всё же известность какая-то у них была, многие же эмигрировали, исполнялись за рубежом...

В.Е. – Это тоже вопрос. Но всё-таки известность была весьма ограниченной. Да, фортепианный концерт Мосолова исполнялся в Германии, там же Авраамов дирижировал своими «Гудками», сочинения Рославца издавались в Universal Edition, Лурье и Обухов уже жили и работали во Франции. Но, подчеркиваю, мало кто знал эти имена. Впрочем, как и у нас в стране, когда в 30-х годах всех первоавангардистов раскидали по союзным республикам поднимать местные культуры.

А.Г. – Да, Рославец оказался в Ташкенте...

В.Е. – О! Первый узбекский балет «Пахта» из-под пера Рославца! Или – первая туркменская опера «Зохре и Тахир» из-под пера Шапошникова!

А.Г. – Вы знаете, мой, пусть небольшой, опыт «общения» с европейской музыкой подсказывает мне, что работа по расщеплению звука, начатая

Вышнеградским, определенным образом присутствует сейчас у композиторов Франции, например...

В.Е. – Ну да, к Вышнеградскому был интерес во Франции и Швейцарии, и то не сразу, большую часть его сочинений начали исполнять только в 60-х. Уже далеко потом появился IRCAM с различными опытами над звуком, а вскорости и спектральная школа, возглавляемая Мюраем и Гризе, которые экспериментировали с нетемперированным обертоновым звукорядом. Сейчас полно адептов этого направления, в том числе и у нас в России.

А.Г. – Ю.Холопов, В.Ценова выделяют Авангард I и Авангард II. Как Вы к этому относитесь?

В.Е. – Ну по идее они правильно определили. Первый – русский авангард, а второй – западноевропейский 50-х годов.

А.Г. – Вообще у них национального разделения нет, есть мнение, что композиторы так называемого Авангарда II опираются на достижения нашего русского авангарда начала 20 века.

В.Е. – Мне кажется, что это абсолютно надумано. В реалии такого не было. По сути, Авангард I замкнулся на себе, и о причинах его конца мы уже говорили – политический разгон. Авангард же II – его история самостоятельная. Началась она с конца 40-х – начала 50-х годов, когда были организованы Дармштадтские летние курсы, которые были субсидированы американской страной. Там собирались молодые композиторы на 2-3 недели со всего света. Тогда-то и появились в качестве преподавателей знаковые фигуры: Булез, Штокхаузен, Ксенакис. Вы хотите сказать, что они знали Рославца, Попова, Дешеева, Мосолова? Хм... Как-то в нулевые годы в Москву приехал Анри Пуссер, тоже известный композитор из когорты старых авангардистов. Была конференция и кто-то спросил, а как вы относитесь к Шнитке (его уже не было в живых). Он долго вспоминал, кто это. А мы-то были уверены, что Шнитке – мировая «визитка» России...

А.Г. – То есть Вы считаете, что никто из «наших» не оказал никакого влияния?

В.Е. – Пожалуй, разве что Стравинский, уникальный случай композитора века. А всякие новаторские идеи могли возникать параллельно.

А.Г. – То есть все эти идеи витали где-то в воздухе...

В.Е. – И многие композиторы на свой страх и риск пытались поймать за хвост свою удачу. От наследия Голышева осталось только Трио, но там кладезь, предтеча нового языка. Обухов создал свою ультра-систему нотографии. Синтетаккорды Рославца – абсолютно уникальная гармоническая система. Урбанистический «Завод» Мосолова совсем не хуже «Пасифика» Онеггера. То есть у кого-то получалось выйти за эксперимент, а у кого-то музыка так и осталась на уровне чистого эксперимента.

А.Г. – А у Вас бывало подобное?

В.Е. – Пожалуй, бывало. Моя Композиция 2 для фортепианного квартета с кларнетом – додекафонный опыт. Перед собственно сочинением музыки я проштудировал труд Кшенека – «Лекции по 12-тоновому контрапункту». Там он изложил теорию Шенберга и добавил к ней практические упражнения по освоению додекафонии, то есть возьмите сначала какую-то серию, потом сделайте ее модификации, потом напишите пьесу для трех инструментов, четырех, ну а в конце концов сочините концертное произведение в рамках данных правил. Я прошёл все эти стадии, так и появился этот квартет. Конечно, для меня это был эксперимент, но кроме звуковысотных додекафонных ограничений, остальные средства выразительности остались вполне традиционными. Причем настолько, что заведующий кафедрой (я тогда еще учился в Институте), не любивший все мои композиторские выходки, после прослушивания с внутренним раздражением меня поздравил: «Ну вот, вы же можете писать нормальную музыку»! То есть мне удалось скрыть эту буржуазную технологию. Так что всяко бывало.

А.Г. – Очень многие пытались и пытаются «подражать» тем, кто в какое-то время становится лидером..

В.Е. – Да. Все 20-е годы в нашей стране прошли «под Скрябиным». А 50-60-е годы не могли отделаться от Шостаковича.

А.Г. – Это результат мощной энергетики его личности?

В.Е. – Возможно и так. Ведь Шостакович оказался самым серьезным из всех советских композиторов, серьезнее не было. У него просматривалось какое-то малеровское начало, его сочинения потрясали не собственно музыкальным языком, но мощными структурными концепциями. Для него мелодика, гармония, фактура были вторичными элементами, главное – процесс, железное и неуклонное векторное развитие. Потому его влияние на всю советскую композиторскую поросль 40-60-х годов было неизбежным и непреодолимым. От него трудно было отделаться.

А.Г. – А что бы Вы пожелали молодым композиторам сегодня, тем, которые по-настоящему живут своей профессией?

В.Е. – Таких, которые по-настоящему живут своей профессией, сейчас становится все меньше и меньше. Но тем не менее они еще есть, по крайней мере несколько талантливых имен я бы назвать смог. И им бы я пожелал продолжать искать, искать и искать, несмотря на все трудности и невзгоды нашей нелегкой профессии.

А.Г. – А сейчас все молодые современные композиторы (многие из них выпускники Московской консерватории) стараются искать те самые нестандартные звучания, которые бы работали на их уникальность. И такие, во многом эпатажные, вещи находят выход на Западе – в виде побед на международных конкурсах и получении грантов.

В.Е. – Да-да, потому что на Западе сейчас такая мода. Я ужасаюсь такими молодыми «композиторами», которые заставляют исполнителей извлекать абсолютно немusикальные звуки. Это проблема и для Московской консерватории, тут вы правы, и профессура очень этим озабочена. Мы не раз разговаривали с Тарнопольским на данную тему. Я ему говорю, ведь то что пишут ваши некоторые студенты – это чудовищно, а он отвечает: да, а что мы можем поделать? Когда они поступали, то писали нормальные квартеты...

Я надеюсь, что когда-то всё-таки такой квази-эпатаж закончится. Сейчас можно использовать всё, что угодно, но в произведении, которое исполняется в

концертном зале, должна быть какая-то сверх-идея. И она должна быть не просто идеей, а *музыкальной* идеей, именно музыкальной!

А.Г. – Спасибо Вам, Виктор Алексеевич!