

М.В. Кузнецова
кандидат искусствоведения,
выпускница аспирантуры РАМ им. Гнесиных

ДЖАЧИНТО ШЕЛЬСИ И АВЕТ ТЕРТЕРЯН:
границы одной темы

Имя Джачинто Шельси (1905-1988) пока не входит в число тех авторов зарубежного музыкального авангарда, которые находятся в тезаурусе отечественной музыкальной науки. Несмотря на то, что в западном музыкознании и на крупнейших интернет-сайтах, посвященных академической музыке, творчество Шельси признается крупнейшим явлением музыки 20 века, сам он рассматривается в числе десяти ведущих композиторов эпохи, а его сочинения широко изучаются в учебных курсах, в нашей стране его искусство почти неизвестно.

Творчество композитора почти лишено для отечественного слушателя традиционных стилевых маркировок.

С одной стороны, Шельси предвосхитил во многом характерные стилистические приемы минимализма и создал, как может показаться, ярко индивидуальный вариант этого стиля, однако композитор не входит в перечень «титовых» минималистов и, в сущности, не может быть к ним отнесен. Несмотря на то, что принцип тотального ограничения средств выразительности в его творчестве привел к выходу на первый план одиночных звучаний, на основе которых создаются и большие партитуры, и миниатюры, это лишь внешняя и обманчивая связь с эстетикой музыкального минимализма. Композиции на основе одного звука, определяющие характерный «зрелый» стиль Шельси, зачастую насыщены таким драматизмом, активностью, экспрессией и внутренней напряженностью, что определение его музыки как минималистской ничего не дает для понимания сути его эстетики, особенно в сравнении с хрестоматийными сочинениями американских минималистов.

С другой стороны, Шельси, отразивший актуальную для авангарда восточную тему во множестве образов, не представлен и среди авангардистских

адептов традиционной музыки Востока. «Восточное» в мире музыки Шельси, при всей своей кажущейся подлинности, предельно далеко от всякого экзотизма – качество, отличающее его от многочисленных последователей авангардистской «востокомании».

Несмотря на то, что эксперименты Шельси со звуком во многом предвосхитили творческие поиски музыкантов спектрального направления (Т.Мюрай, Ж.Гризе, М.Левинас), его музыка в своих основах бесконечно далека и от этого течения, отличаясь принципиальным отказом от аналитики и сциентистских теорий при структурировании звучаний.¹

Творческая эволюция Джачинто Шельси была процессом длительным и чрезвычайно неоднородным. Ранние его сочинения впитали в себя скрябинские музыкально-философские влияния, импрессионизм, неоклассицизм, конструктивизм, свободную атональность, восточный мистицизм и экзотику (под влиянием путешествий в Азию и Африку в 30-е годы).

Зрелый и наиболее характерный стиль Шельси, сформировавшийся приблизительно к началу 50-х годов, сложился на основе изучения автором восточной философии и эстетики, что привело к чрезвычайному ограничению материала музыкальной композиции. Сказалось здесь изучение текстов Р.Штайнера и Д.Радьяра, где особый интерес для него имела область музыкальной эстетики. В этом контексте можно напомнить штайнеровскую мысль о музыке будущего, где одна нота будет лежать в основе всей композиции. Особое значение для Шельси приобрела концепция *Klangfarbenmelodie*, акцентирующая композиционный потенциал тембра и опробованная еще в сочинениях предыдущего периода.

Композиции, созданные на основе одной ноты, представлены у Шельси

¹ Статьи Т.Мюрая демонстрируют анализ стиля Шельси в сравнении со спектральной школой. См.: T. Murail. Scelsi, De-compositore // *Viaggio al centro del suono*, Luna Editore, La Spezia, 1992; Scelsi, l'itinéraire - l'exploration du son // *Le Journal de Royaumont* № 2, Royaumont, 1988. См. также: T. Murail. Modèles et artifices. - Strasbourg, 2004. Сопоставление фигур Шельси и Мюрая содержится и в следующей статье: Alla T. Scelsi/Murail - ondes croisées // *Giacinto Scelsi aujourd'hui*. - Paris, CDMC, 2008, pp. 323-334. Статья любезно предоставлена автору профессором Т. Алла (университет Бордо).

целой плеядой художественных решений. Среди них - *струнные квартеты №3 и №4* (1964), *Дуэт* для скрипки и виолончели (1965), лирическая поэма для скрипки и 18 инструментов «*Anahit*» (1965), «*L'ame ailee*» и «*L'ame ouverte*» для скрипки (обе пьесы - 1973). В *Трио для струнных* (1958) вся четырехчастная композиция выдержана на разных стратегиях работы с одиночными звучаниями, приводящих к характерному для Шельси образу экстастики в заключительной части. «*Elegia per Thy*» (1958) – пример решения темы одного звука в драматическом аспекте, композитор демонстрирует в игре микрохроматических структур его внутритоновую напряженность и интенсивную событийность. Конечно, в этом ряду нельзя обойти наиболее известный опус Шельси – «*Quattro pezzi su una nota sola*» для камерного оркестра (1959), представляющий авторскую декларацию принципа одиночных звучаний как конструктивного стержня музыкальной композиции и открывший дорогу опусам Шельси шестидесятых годов. В связи с этим сочинением возникает характерный для Шельси парадокс. Несмотря на вполне минималистскую предельную ограниченность материала (это четыре звука *f*, *h*, *as*, *a*, лежащие в основе каждой из четырех частей), само звучание пьесы отличается редкостным акустическим разнообразием, темброво-артикуляционной изобретательностью и динамичностью (в Примере 1 приведен фрагмент из IV части). Обращает на себя внимание здесь и совсем несвойственная для минимализма лаконичность формы сочинения.²

Уникальный стиль зрелых сочинений Шельси, обладающий непередаваемой акустической характерностью и крайним минимализмом используемых средств выражения, пожалуй, не имеет аналогов в зарубежной академической музыке эпохи. Его отличает статика, микрохроматика, интерес к природе звука, опора на интуитивизм и мистицизм, использование эзотерических вербальных компонентов, сложных мистико-мифологических концепций, акустико-звуковых феноменов с почти утраченной культурной «памятью». Все это определяет индивидуальный звуковой облик его композиций и сложный стилевой синтез, вобравший в себя ведущие тенденции авангарда, - и, в то же время, независимый и ярко

² Самая краткая часть длится здесь немногим более 2 минут, а самая протяженная – не достигает и 4 минут, в целом же вся продолжительность цикла составляет 13, 5 минут.

индивидуальный.

Поздний стиль Шельси (70-е-80-е гг.) отличается заметная смена эстетических установок. Для него характерен повышенный интерес к духовным жанрам, работа с голосами, аскетичность, строгость, смена акцентов с сонорно-тембрового параметра на линейность, рисунок мелодии. Здесь можно назвать «*Antifona*» *on the name of Jesus*» (для женского хора, 1970), «*In Nomine Lucis*» (2 пьесы для электрооргана, 1974), «*Litanie*» (для двух женских голосов, 1975), «*Three Latin Prayers*» («*Ave Maria, Pater noster, Alleluia*», для голоса или хора, 1970). Впрочем, опусы этого периода развивают и художественные идеи предыдущих этапов. В качестве примера можно упомянуть скрипичные пьесы с характерными подзаголовками «*L'ame ailee*» и «*L'ame ouverte*» (обе 1973), продолжающие линию «пьес на одной ноте». Назовем здесь и «*Pfhat. A flash... and the sky opened!*» (для смешанного хора и большого оркестра, 1974), напоминающий о масштабных партитурах для хора и оркестра предыдущего периода. Последним сочинением Шельси стала фортепианная пьеса «*Un Adieu*» (1978-1988), наполненная поэтикой прощания и постромантическими аллюзиями, отсылая к раннему творчеству композитора и в то же время к стилистике позднего романтизма.

В отличие от отечественной науки, в западном музыкознании творчество Шельси, на сегодняшний день оцененное по достоинству, уже создало обширную исследовательскую традицию. Долгий и интенсивный творческий путь Шельси-композитора, разнообразие стилевых этапов, многочисленные композиционные и языковые новации, часто предвосхищающие творческие находки признанных мэтров авангарда, наконец, обилие яркой музыкальной продукции – все это определило заслуженное признание композитора в кругах зарубежного музыкознания.³ Добавим к этому неординарный стиль научно-теоретической публицистики Шельси, представленный рядом выдающихся работ,⁴ а также его

³ Наследию Шельси посвящены монографии, диссертационные труды, сборники статей. Его музыка звучит на фестивалях и становится предметом обсуждения на научных конференциях в разных странах. Творчеству композитора посвящен сайт (<http://www.scelsi.it/>), снабженный обширным списком литературы. Три книги изданы в последние годы французским издательством Actes Sud.

⁴ Giacinto Shelsi. Evolution de l'harmonie, Evolution du rythme, Art et connaissance, и др.

выразительные поэтические опусы.⁵

Все более осознанным в зарубежной науке становится и влияние творческого метода Шельси на музыку композиторов последующих поколений.

Одно из многочисленных свидетельств этого – недавно вышедший в Париже сборник под редакцией ведущего французского специалиста по Шельси Пьера-Альбера Кастане с показательным названием «*Giacinto Scelsi aujourd'hui*» («Джачинто Шельси сегодня»)⁶.

Две главы книги последовательно посвящены эстетическим и аналитическим проблемам творчества Шельси.

Третья же глава открывает тему «*Giacinto Scelsi et les autres*» («Джачинто Шельси и другие»), где рассматриваются разные аспекты влияния Шельси на деятелей искусства 20 века, порой известных отечественному слушателю значительно больше, чем имя самого Шельси (среди них - К.Бранкузи, В.Кляйн, Б.А.Циммерман, Д.Куртаг, К.Хубер, Т.Мюрай, Д.Лемэтр). Этот список может быть расширен и дополнен именами Д.Кейджа и Ф.Ржевского, Д.Лигети и Ж.Гризе, Т.Алла и М.Левинаса, М.Фелдмана и Э.Брауна, Ла Монте Янга и А. Мишо и многими другими. Как видно, безусловная значимость фигуры Шельси для новейшей музыкальной истории уже стала признанным фактом и темой интереснейших научных обсуждений.

Предлагаемый доклад представляет также один из возможных ракурсов обширной темы «*Giacinto Scelsi et les autres*», только на примере отечественной музыкальной традиции. Как представляется, изучение многогранного искусства Шельси способно не только существенно обогатить и, возможно, скорректировать представления об эволюции западного авангарда, но и пролить свет на параллельные процессы в отечественной академической музыке.

И особый интерес в этом плане представляет сопоставление творческого метода Джачинто Шельси и армянского композитора Авета Тертеряна, чье искусство демонстрирует чрезвычайно близкие тенденции – с разницей в несколько десятилетий.

⁵ Le Poids net, 1949, L'Archipel Nocturne, 1954, La conscience aiguë, 1962.

⁶ Giacinto Scelsi aujourd'hui. - Paris, CDMC, 2008.

Сложный синтез авангарда и восточной темы, определяющий характерный творческий облик Тертеряна, не раз становился предметом внимания исследователей, и при этом, как правило, в большинстве случаев акцент делался на восточных элементах стиля композитора. Подобно искусству Шельси, рожденному словно бы вне путей и тенденций музыки 20 века,⁷ симфоническая музыка Тертеряна также стала уникальным явлением эпохи, специфическая тембровая характерность и сам колорит звучания которой, пожалуй, вряд ли найдут близкий аналог в современном творчестве. Подобно Шельси,⁸ стиль симфоний Тертеряна также с трудом поддается традиционным стилистическим определениям и искусствоведческим ярлыкам. Со спецификой восточного мирозерцания связаны в его творчестве образы созерцательности, отрешения, тяготение к образам состояний, опора на остинатность и специфическую процессуальность, архетипические формы материала, обладающего широчайшим диапазоном культурологической ассоциативности, мощная психофизиологическая суггестия звучания. Хотя такой подход действительно акцентирует сущностные черты творческой манеры Тертеряна, однако он оставляет в стороне проблему контекста и историко-стилевых корней его симфонизма. Между тем введение его творчества в более широкий контекст, возможно, позволит расширить представления об истоках и корнях симфонизма и тембрового мышления Тертеряна.⁹

Что же объединяет художественные миры Шельси и Тертеряна?

Опора на восточное искусство – одна из наиболее очевидных точек соприкосновения искусства обоих авторов. Если в сочинениях Тертеряна образ «Востока» во многом связан с армянской национальной традицией, то музыка

⁷ Что отмечено Л.О.Акопяном, открывшим фигуру Д.Шельси для отечественного слушателя и акцентирующим маргинальное положение итальянского композитора на фоне музыкально-исторического ландшафта эпохи.

⁸ Т. Мюрай отмечает сложность, почти невозможность анализа композиций Шельси в понятиях и терминах традиционной науки.

⁹ Разумеется, существуют и публикации, затрагивающие проблему связей искусства Тертеряна с западным музыкальным авангардом. См., например: Н.Паранян. Творческие параллели: Авет Тертерян и 50-е годы творчества Лигети // На пути духовного единения: Авет Тертерян в кругу друзей. – Н.Новгород, 2000; Heinz-Erich Gödecke. Авет Тертерян и западный музыкальный авангард // Авет Тертерян - 75. Традиции и новаторство. Материалы межд. конф. - Ереван, 2005.

Шельси предполагает стилевой синтез: здесь весьма значима и индийская традиция, и арабский Восток, и страны Ближнего и Дальнего Востока – в том числе Греция, Египет, Сирия, Саудовская Аравия.

Между тем кажущийся «востокоцентризм» искусства Шельси и Тертеряна не столь очевиден, как может показаться. Так, отличное знание западной музыкальной традиции, объединяющее обоих композиторов,¹⁰ заметно отличает их от современников и предшественников. Значимость европейской культурной традиции особенно была важна для Шельси, что постепенно осознается и в современной науке. В работах о нем последних лет заметна тенденция «очистить» творческий облик композитора от элементов восточного мистицизма, сопровождающего многочисленные существующие жизнеописания Шельси (отчасти благодаря провокациям и мистификациям его самого), и подчеркнуть в его фигуре черты западного мышления.¹¹

Несмотря на приверженность восточной философии, хотя и не абсолютную, обоих композиторов объединяет парадоксальная и устойчивая приверженность европейским жанрам. Напомним здесь о восьми симфониях Тертеряна, так далеких от традиционных представлений о симфоническом жанре,¹² и о целом ряде опусов Шельси, имеющих европейские жанровые подзаголовки. Так, «*Anahit*» имеет подзаголовок «лирическая поэма», в этом же ряду можно назвать пять струнных квартетов, одиннадцать фортепианных сюит, сонаты, дивертисменты, поэмы, трио, вариации.¹³ Соответственно, еще одна общая черта - значимость европейского

¹⁰ Напомним, что начало творческого пути Шельси отмечено самыми разными европейскими влияниями. Как пишет Т.Мюрай в статье «De-compositore», «в отличие от Кейджа, который хотел порвать с традицией, минималистов и последователей электронной музыки, кто вообще испытывал недостаток в классическом обучении, Шельси отличает хорошее знание западной музыки». Типично европейским феноменом, возможным только в условиях западной культуры, Мюрай считает и саму бескомпромиссную смену эстетических установок Шельси после творческого кризиса.

¹¹ Вот пример такого подхода: J.-B. Riffault. Giacinto Scelsi – un barbare en Asie // *Religiosité et Musique au XXe siècle*. - 2008. Здесь же подвергнут сомнению сам факт путешествий композитора в Азию и Африку, со слов самого Шельси вошедший во многие труды. См. также статьи Т.Мюрая.

¹² Как известно, его *Симфония №9* не была закончена.

¹³ Разумеется, соотношение жанрово определенных сочинений с теми, где жанровые указания

инструментария (у Тертеряна – с включением инструментов армянской национальной традиции).

Близость творческих интенций композиторов особенно ярко обнаруживается при сопоставлении «*Anahit*» для скрипки соло и 18 инструментов («*Lyric Poem on the name of Venus*», 1965) и *Симфонии №5* А.Тертеряна (1978). Структурные схемы обоих сочинений, элементы драматургии, тембрики, материала, методы развития, даже графическая запись партитур позволяют обнаружить как явные, так и не сразу очевидные параллели между обоими опусами и, возможно, открыть тему творческого диалога Тертеряна и Шельси.

Первоочередное же качество, сближающее творческие поиски Шельси и Тертеряна – внимание к природе самого звука. Именно идея звука в его онтологическом аспекте объединяет концепции таких разных опусов – камерной лирической поэмы и симфонии.

Феномену звука как первичного космологического начала посвящены многочисленные высказывания Тертеряна, этой же темой пронизаны и эстетические манифесты Шельси. В работе «*Son et Musique*» Scelsi пишет: «классическая музыка европейской традиции посвятила все внимание музыкальной «рамке», тому, что называют музыкальной формой. Она забыла изучать законы звуковой энергии, мыслить о музыке в терминах энергии». Приведенные слова поразительно близки творческим установкам и Тертеряна – напомним, например, это часто цитируемое его высказывание: «Европа забыла, а может быть, никогда и не знала, что такое звук...»¹⁴

Партитура Шельси содержит возможную подсказку к пониманию ключевой идеи сочинения: уже в самом названии, помимо очевидного указания на имя ирано-армянской богини плодородия и любви Анаит (Анахит), содержится скрытая отсылка к индийскому понятию «анахата», обозначающему неслышимый звук, саму идею звука, в противоположность понятию «ахата», соответствующему

отсутствуют, различно в те или иные периоды творчества Шельси. Если первые два этапа в большей степени ориентированы на жанровость, то последующие периоды не столь определены, хотя сам состав сочинений порой напоминает о том или ином жанре.

¹⁴ См.: Тертерян А. Беседы, исследования, высказывания. – Ереван, 1989.

«проявленному», физическому звучанию.¹⁵ Таким образом, замысел сочинения, если воспользоваться выразительным подзаголовком статьи П.-А. Кастане, развивает идею «*ambivalence et ambiguïté du son*» (двойственности и двусмысленности звука).¹⁶

Главным «персонажем» поэмы Шельси становится тема скрипки, основанная на одиночных тянущихся звучаниях и подчиненная принципу длительного, неустанного спиралеобразного восхождения ко все более высокому регистру. Примечательно, что сама идея восходящего поступенного движения, лежащая в основе скрипичной партии у Шельси, отчасти отсылает к ключевому принципу мугамной композиции – разумеется, если мыслить мугам как «явление широкого обобщающего характера, как принцип профессионального музыкального мышления народов Ближнего и Среднего Востока».¹⁷

В отличие от Тертеряна, охотно обращающегося к историко-культурным архетипам, материал этого, да и других сочинений Шельси имеет более абстрактную природу, он почти очищен от историко-культурных коннотаций, парадоксальным образом приобретая сильнейшую суггестию и яркую акустическую выразительность. Одиночные звучания в партиях разных инструментов развиваются при помощи варьирования динамики, артикуляции, ритма, микрохроматики, что определяет парадоксальное богатейшее акустическое разнообразие сочинения. Хотя инструменты, используемые Шельси в «*Anahit*», ограничены рамками европейского оркестра,¹⁸ благодаря применению системы

¹⁵ Учение о двух видах звука, возникающих из единого высшего звука, изложено в музыкальных трактатах индийских теоретиков.

¹⁶ P. - A. Castanet . *Ambivalence et ambiguïté du son de Giacinto Scelsi // Giacinto Scelsi aujourd'hui*. - Paris, CDMC, 2008.

¹⁷ Еолян И.Р. Традиционная музыка Арабского Востока. – М., 1990. С.80. И.Р.Еолян характеризует базовый принцип мугама как принцип «последовательного динамического (и эмоционального) восхождения, «захвата» мелодических вершин и регистров... Показательно, что каждая звуковая зона, каждый последующий ладовый центр располагается выше предыдущего. Ведущая мелодия как бы «карабкается» все выше и выше к кульминационным точкам, опорам». См. : Еолян И.Р. Указ. соч. С.91. Описанная композиционная схема характерна для многих композиций Шельси.

¹⁸ Скрипка соло, две флейты, басовая флейта, английский рожок, кларнет, басовый кларнет, две валторны, труба, саксофон-тенор, два тромбона, два альты, две виолончели, 2 контрабаса.

микрохроматических эффектов в звучании акцентируется словно бы некая первобытная «нестерильная» интонационная терпкость. Это касается и партии скрипки, которая наделяется здесь совершенно неузнаваемым, почти неевропейским звуковым обликом – и в этом плане вызывает ассоциации с неким народным нетемперированным струнным инструментом.¹⁹ Обращает на себя внимание само вступление скрипки на трех струнах, основанное на терпком микрохроматическом эффекте (см. пример 2).

В *Симфонии* Тертеряна главным действующим лицом становится «голос» кяманчи, терпкое интонирование которой в значительной степени определяет акустическое своеобразие звучания, подчеркивает его неевропейский колорит - в отличие от Шельси, армянский композитор в своих сочинениях охотно прибегает к национальному инструментарию как средству подчеркнуть почти аутентичную характерность звучания. Таким образом, материал скрипки и кяманчи у Шельси и у Тертеряна находится в безусловно едином сонорном поле.

Звук *as* открывает действие и в него возвращается весь материал в завершающем разделе симфонии Тертеряна. Отдельно взятый звук становится здесь воплощением простейшего, элементарного начала и вместе с тем вбирающего в себя всю многоликость жизненных явлений. Полисемия природы звука превращает его в некий универсальный знак. Истоки тертеряновского подхода к звуку обнаруживаются в армянском «дам», но они имеют и европейскую природу: это и *Klangfarbenmelodie*, и традиции сонорной композиции. Звучащий тон может представать у Тертеряна в разных вариантах – от кратких дискретных звучаний, до протяженных, континуально-устремленных конструкций. Темперация не является определяющим фактором при звуковом конструировании. Это обнаруживает связь мышления композитора с древней монодической культурой армян, не знающей темперации, а также вводит его сочинения в контекст традиционного восточного искусства.

Общей чертой, объединяющей специфику звукового колорита обоих композиторов, и не только в рассматриваемых сочинениях, является акцент на глубине звука, на тембровом параметре. При подходе к тембру и Шельси, и

¹⁹ Струны скрипки настроены здесь следующим образом: *g-g-h-d*

Тертерян стремится вывести на первый план сонорно-акустическую характерность того или иного тембра и тем самым усилить суггестивно-психофизиологическое воздействие звучания. В то же время, в отличие от Шельси, опирающегося главным образом на первичную, архетипическую семантику тембра, Тертеряна отличает повышенное внимание также и к историко-культурной «памяти» тембра.

Среди других точек пересечения обоих композиторов - идея отражений и тембровой перекраски одного тона.

Идея тянувшегося тона, наследующая традиции *Klangfarbenmelodie*, определяет ведущий тип материала в сочинении Шельси (пример 3). Собственно, из этой идеи вырастает вся композиция «*Anahit*». Одиночные звучания (вначале звук «*b*», далее используются и другие звучания, временами же все сонорное целое вызывает определенные, хоть и искаженные, но при этом вполне тональные ассоциации) в богатстве артикуляционных и тембровых вариантов и микрохроматических нюансов становятся здесь почти единственным материалом композиции.²⁰ Специфическая сонорность сочинения здесь создается с самого начала благодаря сочетанию «*b*» валторн и микрохроматике в партиях альтов, исполняющих звук на $\frac{3}{4}$ тона ниже «*h*» (пример 3).

Принцип отражения и тембровой перекраски тона находит яркое воплощение и в симфонии Тертеряна: звук *as* кьяманчи отражается во множестве тембровых комплексов, видоизменяясь, трансформируясь, уходя на второй план, исчезая и вновь прорастая в звуковой ткани. В начале сочинения звучание кьяманчи выступает как итог и результат долгого дления звука *as* у первого гобоя и вторых скрипок. Позднее идея тянувшегося тона обнаруживает многочисленные «отражения» в статически-протяженных *h* гобоев (ц.7), к которым затем присоединяются кларнеты и кларнет-пикколо (ц.9; в интонациях последнего отчасти отражается и начальный мотив кьяманчи). Отражением этой же идеи становится канон труб (ц.16, т.2) на основе тона *des*; канон флейт, гобоев и кларнетов (тон *c*, ц.18); звук *g* тромбонов и тубы (ц.22, т.2); канон меди

²⁰ В связи с этим вспоминаются слова Т.Мюрая: «Звуковые колебания (вibrato, glissandi, спектральные изменения) становятся не просто украшениями к тексту, но самим текстом». См.: Т. Murail. Scelsi, De-compositore // *Viaggio al centro del suono*, Luna Editore, La Spezia, 1992.

(трубы+тромбоны, ц.23, т.2); комплекс деревянных и медных духовых (ц.34, тон *des*).

Подобных параллелей и пересечений у Шельси и Тертерьяна можно обнаружить немало. Помимо общего подхода к звуку, сходных приемов развития, сближает обоих и подход к музыкальной форме. Свободные композиции симфоний Тертерьяна, так далекие от структурной каноничности симфонического жанра, перекликаются с импровизационностью формостроительства Шельси.²¹ В «*Anahit*» и *Симфонии №5* обращает на себя внимание сходство драматургических и концепционных решений (опора на принцип крещендирования, наличие инструментальной каденции на основе микрохроматики, подводящей к разделу кульминационного характера, просветленность последних тактов партитуры,²² волнообразная драматургия). Как видно, структура обеих пьес следует общей композиционной схеме.

Подобно Шельси, скрытая процессуальность *Симфонии* Тертерьяна, и не только *Пятой*, «выходит наружу» в итоговых разделах композиций, всякий раз представляющих преобразование исходной художественной ситуации – преобразование, становящееся итогом органического «вегетативного» саморазворачивания формы, устремленного либо к избыточной полноте экстатического чувствования – либо к исчерпанию художественной эмоции в зоне катарсической «прострации Духа».

Разумеется, кульминация в каждом из сочинений наделяется разными образно-смысловыми нюансами. Кульминация в *Симфонии* Тертерьяна, связанная с экстатическим вселенским набатом колоколов, достигающим высочайшего динамического уровня (ц.39, *ffff*), существенно иная, чем в лирической поэме Шельси.

²¹ Вспоминается мысль Шельси, что конструктивное воображение заметно отличается от творческого воображения и что в европейской музыке часто бывает так, что форма оказывается внутри пустой, бессодержательной.

²² Катарсичность финальных фрагментов объединяет не только эти два сочинения Шельси и Тертерьяна, но и другие, причем у Шельси это порой сопровождается и письменными комментариями в нотном тексте. Например, V часть *Струнного квартета №3* имеет указание «*libération, catharsis*».

Покой *Tranquillo* здесь постепенно сменяется полнотой, чувственной приподнятостью и интенсивностью звучания, что связано с выходом на первый план фактурного, ритмического и динамического параметров. Как можно заметить, кульминационный раздел формы связан с наиболее сложным этапом развития скрипичной партии, устремленной к тону «g» третьей октавы и звучащей теперь в микротоновой зоне вводного тона с почти экзистенциальным напряжением. После же «взятия» этой высоты наступает спад и катарсис, что отчетливо видно в графическом «штиле» последних страниц партитуры (ц.ц.169-170 и до конца). Таким образом, простота первичной интонационности, лежащая в основе партии скрипки у Шельси, скрывает за собой интенсивное напряжение подлинной «драмы тона», которая становится очевидной при интонационном анализе скрипичной партии.

Тем не менее, кажущаяся композиционная свобода рассматриваемых сочинений на самом деле скрывает за собой ясную конструктивную логику. *Симфония* Тертеряна сочетает в себе опору на трехчастность и принцип крещендирующей формы. Структура «*Anahit*» также подчинена принципу крещендирования и имеет в своей основе трехчастный каркас, центральным разделом которого является каденция скрипки. Значимы и черты репризности в обоих сочинениях: раздел *Tranquillo* в «*Anahit*», следующий за каденцией скрипки,²³ перекликается с началом сочинения и определяет симметрию формы, появление же кьяманчи в заключении *Симфонии* Тертеряна вносит также нюанс репризности и зеркальной симметрии.

Разумеется, драматургия обоих сочинений имеет и свои нюансы: для Шельси более характерно спиралеобразное движение, для Тертеряна же – движение ступенчатое, направленное. Если у Тертеряна форма целого более структурирована, а границы разделов вполне отчетливы, то Шельси в данном сочинении отличает большая однородность временного потока «гладкого времени» («*temps lisse*»), звуковые события сменяют друг друга почти неощутимо, а сам материал исключительно единообразен, что определяет органическую непрерывность музыкального смыслостановления. Время у Шельси

²³ Скрипичная каденция (ц. 110) звучит точно в точке «золотого сечения».

разворачивается в непрерывном движении, без «разрывов», словно демонстрируя «постоянство процесса и беспредельность формы» (С.К.Саркисян).

Ряд параллелей и пересечений вполне может быть продолжен. Отчасти упоминалась уже микрохроматика, во многом определяющая сходный звуковой облик обоих сочинений (у Тертеряна – в исполнении нетемперированных инструментов национальной традиции, у Шельси – применение выписанной в партитуре системы микрохроматики). Представление Шельси о том, что четверть тона является полноценной самостоятельной нотой, не похожей ни на какую другую, поразительно совпадает и с характерными творческими установками армянского композитора: «Сейчас это выглядит как крамольная мысль, но когда-нибудь музыка придет к тому, что из частиц лишь одного тона можно будет создавать целые произведения. Человек будущего будет восприимчив к миллионной, миллиардной доле тона».²⁴ Тертерян, бесспорно, согласился бы со словами Шельси, что музыкальная энергия между тонами – намного важнее, чем западный интервал. В связи с этим вспоминается и объединяющий обоих авторов интерес к антропософии Р.Штайнера, в текстах которого обсуждается и сама идея микротоновой музыки. Общим качеством музыкальной эстетики обоих композиторов является очевидное пристрастие к низким инструментальным тембрам и ударным инструментам. В случае с *Симфонией №5* и «*Anahit*» обращает на себя внимание даже определенная графическая близость обеих партитур, тем более очевидная, что сходные типы материала развиваются по сходным законам (см. примеры 4, 5, 6, 7).

Разумеется, спецификой ярко индивидуального музыкального мышления обоих композиторов объясняются и существенные отличия творческих манер – и различного здесь не меньше, чем сходного. Так, обращает на себя внимание ясная семантическая опознаваемость музыкально-лексических единиц в симфониях Тертеряна ввиду опоры композитора на музыкально-культурные архетипы с богатейшим спектром музыкально-исторической ассоциативности,²⁵ провоцирующие порой на «фабульную» трактовку концепций, и опора на

²⁴ Саркисян С.К. Армянская музыка в контексте XX века. – М., 2002. С.228-229

²⁵ Автор не останавливается на этом аспекте, поскольку музыкально-семантическому анализу материала в симфониях Тертеряна посвящено довольно значительное количество публикаций.

интрамузыкальную семантику у Шельси, заметно ограничивающую свободу интерпретаций.

Параллель «Шельси-Тертерян», возможно, могла бы быть дополнена сопоставлением и иных сочинений обоих мастеров – например, масштабных симфонических композиций итальянского композитора 60-70-х гг., порой с привлечением хорового звучания, и отдельных симфоний армянского автора.²⁶ Предлагаемый доклад представляет лишь попытку увидеть общее в столь отдаленных феноменах XX века, которые внешне как будто бы не могут иметь никаких точек соприкосновения – искусстве итальянца, предпочитавшего французский, и армянского композитора, не знавшего армянского языка. Римского затворника Шельси и дилижанского отшельника Тертеряна объединяет опора на сходные стилевые ориентиры и принципы музыкального мышления, но реализуемый при этом художественный результат отличается каждый раз яркой и самобытной индивидуальностью. Синтез архаики и самых радикальных экспериментов со звуком определяет сущность этого поразительного сходства, но вместе с тем и не менее очевидного отличия. Возможно, оно связано с ретушью примет национального, внеисторичностью и вместе с тем бесспорной принадлежностью феномена Шельси европейской культуре – вообще и авангардной культуре – в частности, и яркой национальной характерностью музыки Тертеряна, крепко связанной с музыкальной историей и отчасти поэтому постмодернистской по своей художественной сути. Уже говорилось, что влияние «внеисторичного» Шельси на историю искусства XX века все более осознается за рубежом, однако традиция его музыки, явная или совсем неосознанная, думается, определила особенности восприятия опыта авангарда и отечественными авторами – возьмем ли мы *Струнный квартет №4*, миниатюру «*Pwyll*», «*Three Latin Prayers*» или партитуры для хора и оркестра 60-х-70-х. Композиции Шельси в той или иной степени оставили узнаваемый след в многоязычном звуковом ландшафте эпохи, и попытка услышать их отголосок, возможно, позволит расширить представления о сложных, нелинейно развивающихся путях музыки XX века.

²⁶ Аскетика вокально-хоровых сочинений Шельси последнего периода творчества, возможно, также могла бы стать интересным примером для музыкально-стилевых сопоставлений в контексте постсоветской музыки.

Пример 1. Джачинто Шельси. *Quattro pezzi su una nota sola* для камерного оркестра. IV ч.

Пример 2. Джачинто Шельси. «Anahit».

Пример 3. Джачинто Шельси. «Anahit».

♩ = 66

2 Flauti
Flauto contralto (FA)
Corno inglese (CA)
1 Oboe (OB)
Clarinete basso (CLB)

2 Corni (CO)
SORD.
SORD.
1 Clarinetto (CA)
2 Tromboni

Violine solo
Violoncelli
Contrabassi

♩ = 66

1 LEANS
Viola
2 LEGNO
1 TAST.
Violoncelli
2 PONT. b
1 TAST.
Contrabassi
2 PIZZ. b

ARDO-TAST.
ARDO-TAST.
AL. --- PONT.
NAT. b
PONT. b
PONT. b

Пример 4. «Anahit». Каденция скрипки

110 $\frac{4}{4}$

fl.

fl.c.

clar.

V. solo

v.lli

AL - - - PONT.

V. solo

NAT.

cresc. c.s.

$\frac{5}{4}$

$\frac{5}{4}$ 115 $\frac{4}{4}$

V. solo

v.lli

NAT.

ALLA - - - TAST.

IV.C.

$\frac{5}{4}$

120

PONT.

AL - - - - NAT.

V. solo

125

2/4

ALLA - - TAST.

V. solo

V. solo

Пример 5. Авет Тертерян. Симфония №5. Каденция кьяманчи.

33 (ad libitum)

The musical score is divided into six systems, each consisting of a Caman (Caman) part and a V-ni II (Violin II) part. The Caman part is written in a single staff with a treble clef, and the V-ni II part is written in a double staff with a treble clef. The score includes various musical notations such as glissandos, triplets, and dynamic markings.

System 1: Caman part starts with a glissando marked *gliss.* and *ppp*. V-ni II part has a sustained note marked *ppp*.

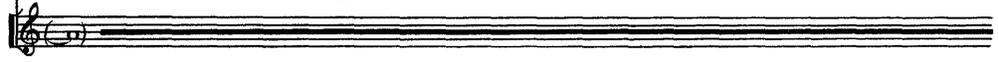
System 2: Caman part has a glissando marked *gliss.* and *pp*. V-ni II part has a sustained note marked *pp*.

System 3: Caman part has a glissando marked *pp*. V-ni II part has a sustained note marked *pp*.

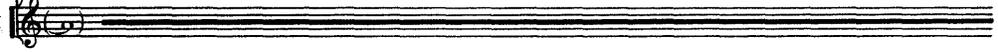
System 4: Caman part has a triplet marked *3* and *p*. V-ni II part has a sustained note marked *p*.

System 5: Caman part has a triplet marked *3* and *p*, followed by glissandos marked *gliss.*. V-ni II part has a sustained note marked *p*.

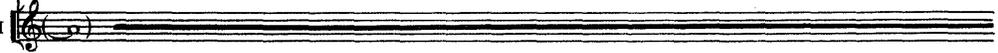
Caman.  *pp*

V-ni II 

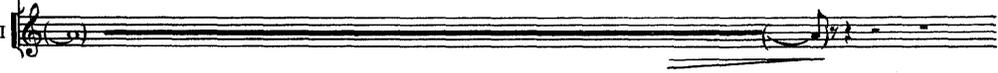
Caman.  *pp*

V-ni II 

Caman. 

V-ni II 

Caman.  ³

V-ni II 

Пример 6. Джачинто Шельси. «Anahit».

65

The musical score is presented in two systems. The first system contains staves for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Oboe (Klar.), Trumpet (Tromp.), Horn (Fag.), Trombone (Tromb.), Violin (Vln.), and Contrabass (Cb.). The second system contains staves for Viola (Vla.), Violoncello (Vcl.), and Contrabass (Cb.). The score is in 4/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamics range from piano (p) to fortissimo (ff). The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 65. The first system includes parts for Fl., Cl., Fag., Klar., Tromp., Horn, Tromb., Vln., and Cb. The second system includes parts for Vla., Vcl., and Cb. The score is written in a single system with multiple staves for each instrument.

Пример 7. Авет Тертерян. Симфония №5.

This musical score page, numbered 23, is for the 5th Symphony by Aram Terzhyan. It features a comprehensive orchestration. The woodwind section includes three Flutes (Fl. I, II, III), two Oboes (Ob. I, II), two Clarinets (Cl. I, II), three Cori (Cor. I, II, III), and a Tru-ba II. The brass section consists of Tru-toni I and II, and Tru-toni III & Tuba. The percussion section includes Timp., Legni I-IV, Pand., T-rino, T-ro, P-tti, Cassa, and T-lam. The string section (Archi) is also present. The score is written in a complex, multi-measure format with various dynamics and articulations. A page number '38' is visible in the top right corner of the score area.