



И. В. Новичкова
(Москва)

К. ДЕБЮССИ, А. СКРЯБИН И Э. ДЕНИСОВ: ТЕМБРО-ЗВУКОВЫЕ ПУТИ БУДУЩЕГО

Многие направления современной музыки базируются на новом звукосозерцании, новой поэтике звука, обусловленной обращением к *сонорной технике композиции* – одной из главных сфер новаторства в современном композиторском творчестве. Именно под знаком сонорики родился новый тип симфонической драматургии, сформировались многие специфические оркестровые средства. Смещение акцента на краску звучания, фонический уровень музыкальной организации становится отчетливо выраженной тенденцией в Новейшей музыке, выдающимся представителем которой является Эдисон Денисов.

Творчество Э. Денисова – одного из самых ярких представителей послевоенного авангарда – явление масштабное не только в русской, но и в мировой музыкальной культуре XX столетия. Его имя уже давно заняло свое почетное место среди классиков современной русской музыки, а его яркая творческая индивидуальность продолжает привлекать к себе повышенный интерес и внимание. По степени влияния на последующие поколения композиторов он, бесспорно, является одним из лидеров.

Э. Денисов – смелый новатор, стилю которого присущ комплекс интеллектуальной строгости, эмоциональности и отточенной, доведенной до совершенства техники. Важнейшая основополагающая черта стиля Денисова – *обновление всех параметров музыкального синтаксиса* и, в первую очередь, *тембро-сонорного*.

Новая и Новейшая музыка XX столетия, как известно, характеризуется кардинальным переосмыслением многих важнейших элементов музыкальной системы. Одним из показателей таких изменений в структуре музыкального бытия стал поворот в область красочности, *сонорики*. К данному обстоятельству привело множество разнообразных явлений, в том числе свобода диссонанса и новое обращение к хроматике, образование новой аккордики и обращение к разного рода звучностям как элементам гармонии, интенсивнейшие поиски новых инструментальных тембров и их сочетаний.

Расширение тембровозвучковой сферы открыли перед композиторами новые, ранее не использованные выразительные ресурсы, концентрирующиеся в области тембро-сонорного письма. В области *сонорики*, или *музыки звучностей*, семантически значимым композиционным фактором становится звуковая краска, *сонор* (термин Ю. Н. Холопова), апеллирующий прежде всего к



чувственно-эмоциональному восприятию. Положенный в основу *оркестровой формы*, он приводит к возникновению живописно-красочных композиций, где ведущими элементами выразительности (и одновременно факторами формы) становится темброфактура, *сонорные* свойства звуко-комплексов, их объемность, плотность, энергия, протяженность.

Как музыканта мыслящего, Э. Денисова интересовало все, что происходило в современном музыкальном мире. Композитор и ученый-исследователь, он великолепно знал творчество крупнейших мастеров XX века, что помогло ему найти собственный, индивидуальный стиль.

Денисов с большим пиететом относился к Дебюсси, считая его «самым великим французским композитором всех эпох и самым перспективным»¹. По его мнению, «в своем творчестве Дебюсси мыслил гораздо более радикально и шел гораздо дальше, чем многие мастера музыки XX века»². Автор статьи «О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси»³, Денисов хорошо знал и любил его музыку, испытал ее огромное влияние на собственное творчество.

В другом своем исследовании – «Ударные инструменты в современном оркестре»⁴ – Денисов, в частности, замечает, что в XIX «тембровая выразительность всегда сочеталась с выразительностью интонационной, в то время как в XX веке композиторы часто применяют *краску*, несущую в себе большую выразительность вне прямой связи с интонацией. Это относится прежде всего к Дебюсси, одним из первых ощутившим самостоятельные выразительные возможности тембра»⁵.

В то же время, наряду с тембром, эмоционально важное семантическое значение в музыке Дебюсси приобретает *фактура*. Именно с помощью *фактурного темброобразования* и возникает «свободная игра звучаний» в его «музыкальных картинах». В этой области Дебюсси предстает истинным новатором. Не случайно Денисов замечает, что истинная традиция, рожденная Дебюсси, в *ином*, нежели у его предшественников, *ощущении музыкальной материи*» (курсив мой – И. Н.)⁶.

Новая трактовка оркестра в сочинениях Дебюсси также связана с переосмыслением традиционных функций инструментов, что относится уже к области *драматургии тембров*. Так, например, *флейта* становится у него античной «флейтой Пана», использующейся в таком качестве в его пьесе для флейты соло «Сиринкс» или в оркестровом прелюде «Послеполуденный отдых фавна».

Необычный характер звучания в произведениях Дебюсси нередко обусловлен и использованием им *особых приемов звукоизвлечения*. Так, например, неожиданный, своеобразный характер придает он *трубам*, используя в «Празднествах» (из «Ноктюрнов») звуки верхних натуральных призвуков во фразах трех солирующих труб *con sordino*.

¹ Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. С. 158.

² Там же. С. 158.

³ Денисов Э. О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси // Э. Денисов. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М., 1986.

⁴ Денисов Э. Ударные инструменты в современном оркестре. – М., 1982

⁵ Там же. С. 253.

⁶ Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. С. 91.



Изысканные оркестровые краски применяет Дебюсси в опере «Пеллеас и Мелизанда», открывающей новый этап в истории французской музыки. Эту оперу Денисов считал вершиной творчества композитора. «Нигде Debussy не открывал свою душу так, как в «Пеллеасе», – замечает Денисов в своих Записных книжках⁷. И далее: «Пеллеас» Дебюсси – <...> это удивительная по искренности и открытости музыка, такая же простая и естественная, как у Моцарта, и такая же поэтичная и трогательная в своей выразительности»⁸. Не случайно эта опера Дебюсси стала одной из моделей оперы «Пена дней» Денисова, о чем пишут, в частности, авторы монографии. Помимо общей атмосферы обеих опер, как замечают Ю. Холопов и В. Ценова, «сам тип оперы с преобладанием вокального начала над инструментальным оказывается сходным (совпадает и жанровое обозначение обеих опер – лирическая драма) (курсив мой – И. Н.)»⁹. «Акварельное» звучание оркестра «Пеллеаса» как бы «оттеняет» вокальные партии при всем различии их драматургических функций.

В этой опере, как и во многих других своих сочинениях, Дебюсси предстает величайшим колористом в музыке, чьи темброво-колористические идеи оказали влияние на поиски современных композиторов в области *сонорики*. Оркестровая ткань оперы вбирает в себя такое множество разнообразных тембровых эффектов, что ее можно сравнить с драгоценной тканью, переливающейся, мерцающей тончайшими оттенками цвета.

Композитор словно руководствуется девизом французского художника XIX века Гюстава Моро, считавшего, что цвет должен быть не только вдохновен, но и продуман. Аналогично тому, *темброфактура* становится у Дебюсси основным образным началом. Она начинает жить, пульсировать, дышать. Оркестр композитора, как правило, легок, прозрачен. Духовые инструменты обычно солируют поодиночке или группами. Струнные нередко используются в *divisi*. В сложный, замысловатый узор сплетаются характерные для стиля Дебюсси «гирлянды» параллельных аккордов, образуя *сонорно-тематические пласты*.

По мнению Денисова, «при организации формы Дебюсси опирается не на установленные нормы, а исходит из *внутренних потенциальных возможностей материала*, порождающего *собственную логику развертывания формы*» (курсив мой. – И. Н.)¹⁰. При этом одной из важнейших идей, обуславливающих процесс формообразования в музыке Дебюсси, выступает тембровый параметр.

Все эти открытия великого французского мастера Денисов словно берет себе «на заметку», по-своему их интерпретируя. К ним, в первую очередь, относятся:

⁷ Цит. по: Ценова В. Неизвестный Денисов. Из Записных книжек (1980/81 – 1986, 1995). – М., 1997. – С. 36.

⁸ Там же. С. 36.

⁹ Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. С. 94.

¹⁰ Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. С. 93.



- само ощущение музыкальной материи;
- *незаданность формы*, рождение ее в процессе сочинения;
- техника работы с *мотивами*, их свободное варьирование;
- трактовка *гармонии как краски*;
- своеобразная *живописная программность* (у Дебюсси идущая от французских импрессионистов, у Денисова – от современных русских и западных художников).

При этом Денисов замечает: «У меня *отношение к звуку* такое же, как у Моцарта и *Дебюсси*» (курсив мой – *И.Н.*).

Следует также отметить, что в музыке Дебюсси тот или иной инструмент (либо группа) становится как бы «действующим лицом». Чередование моментов «тембровой динамики» и «тембровой статики» определяет развитие музыкальной драматургии в сочинениях композитора. Сопоставление разных динамических и тембро-фактурных пластов создает в его музыке особый пространственный эффект.

Вместе с тем современный оркестр с его семантизацией тембров, усилением их роли в формообразовании выдвигает проблему тембровой драматургии как важнейшую в становлении целого. При этом новое в композиторском творчестве рождается в результате сложного переплетения различных эстетико-стилевых направлений с традициями, унаследованными от музыкальной культуры прошлого. Одна из таких традиций связана с *проблемой взаимодействия* различных видов искусства, в частности, *музыки и живописи*, истоки которого уходят в глубь веков.

В XX веке идея их синтеза получает дальнейшее развитие. Она в равной степени волновала как художников, так и композиторов, среди которых одним из первых необходимо назвать имя *А. Скрябина*.

Э. Денисов высоко оценивал цвето-музыкальный опыт великого русского композитора. Как известно, «Прометей» должен был исполняться, по замыслу Скрябина, в сопровождении цвето-световой гаммы. Примечательной особенностью партитуры «Прометей» является включение в нее световой строки (Luce), предназначенной для световой клавиатуры, и зафиксированные в этой строке эффекты меняющихся красок основаны на предложенной самим композитором шкале звуко-цветовых соответствий.

Звучание оркестра в «Прометее» А. Скрябина, необычное по импульсивности, напоминает то снопы радужных искр, то грозные обвалы. Оркестровая ткань то ювелирна, прозрачна и богата лирическими соло фортепиано, скрипки, виолончели, различными красочными деталями, то, напротив, сгущается до мощных tutti. В главной кульминации в конце коды звучат хор, орган, колокол, весь состав медных и ударных инструментов. Наряду с цвето-музыкальным опытом Скрябина, Денисова привлекали также изысканность его гармонического языка; утонченность,



необычайная хрупкость; импульс *движения*, заложенный в «полетности» тем; *процессуальность* и *динамичность форм*. Всё это характерно и для самого Денисова. Нельзя отрицать, что некоторые черты скрябинского стиля оказали определенное влияние на тембро-сонорную технику композитора, в том числе изобретательность тембрового мышления, а также богатая, разнообразная и тонко дифференцированная фактура, насыщенная напряженной внутренней жизнью и состоящая из множества самостоятельно развивающихся голосов.

В исследованиях, посвященных творчеству Денисова, неоднократно отмечалось значение тембра в сочинениях композитора, усиление его роли в темо- и формообразовании, а также тот факт, что поиски тембро-сонорной выразительности, связанные с творчеством различных художников, всю жизнь сопровождали Денисова и в большой степени способствовали выявлению самобытности стиля композитора, особенно ярко отразившейся, прежде всего, в его оркестровых сочинениях.

Особое внимание Денисова к темброфактуре стало первопричиной его новаторского подхода к сонорному пространству, связанному с переосмыслением пространственно-временного континуума музыки. Известно, что специфика сонорного материала предусматривает комплексное взаимодействие целого ряда параметров, среди которых высота и длина звука, динамика, плотность, артикуляция, регистр и тесситура, пространственность. Бесспорно, одно из главных мест занимает здесь *тембр*, представляющий собой наиболее яркое и непосредственное выражение *звукоточечной* стороны современной музыкальной композиции.

С этой точки зрения наиболее показательны оркестровые опусы Денисова, а также некоторые его произведения для музыкального театра; для хора, солистов и оркестра; для голоса и инструментального ансамбля. В них композитор предстает мастером тембро-сонорного письма.

Так, уже в 60-е годы Денисовым написано одно из лучших вокально-инструментальных сочинений – кантата «Солнце инков» для сопрано и ансамбля¹¹ на стихи чилийской поэтессы Габриэлы Мистраль, обозначившая «прорыв к себе», к собственному индивидуальному стилю, что в полной мере относится и к тембровым находкам, отличающим этот опус. Избранная здесь, по словам самого композитора, идея «точечной перекидки звуков от одного инструмента к другому» создает иллюзию как бы «мерцающей звуковой материи», постоянно меняющей свои краски, «*структура* <...> как бы бежит от одного инструмента к другому, <...> всё время перекрашивается <...> не только благодаря *тембровым сменам*, но и *сменам диапазонов*» (курсив мой – И.Н.)¹².

В 1970 году создано первое произведение для большого оркестра – «Живопись», – обозначившее поворот Денисова к крупной форме и большим оркестровым составам. Следующее затем десятилетие можно назвать *концертным*: появляются Виолончельный, Фортепианный,

¹¹ Используемый в кантате ансамбль состоит из 3-х чтецов, 11-ти инструменталистов, представляющих все оркестровые группы: флейта, гобой, кларнет, труба, валторна, скрипка, виолончель, два фортепиано и два исполнителя – ударные.

¹² Цит. по: Шмельгин Д. Признание Эдисона Денисова: По материалам бесед. – М., 1998. – С. 148.



Скрипичный, Флейтовый, Альтовый концерты, Концерты для флейты и гобоя с оркестром, для фагота и виолончели с оркестром, для двух альтов.

80-е годы можно обозначить как *инструментально-театральный* период. Это время создания крупных произведений для оркестра и с участием оркестра – опер «Пена дней» (1981) и «Четыре девушки» (1986), балета «Исповедь», Реквиема (1980), Камерной симфонии № 1 (1982) и Симфонии № 1 для большого оркестра (1987), пьесы «Колокола в тумане» для оркестра (1988).

Наконец, поздний период творчества – обращение к оркестру в Куге (1991), кантате «Утренний сон» (1993), духовной оратории «История жизни и смерти Господа нашего Иисуса Христа» (1992), религиозной драме «Лазарь, или Торжество Воскрешения» Шуберта-Денисова, Камерной симфонии № 2 и Симфонии № 2 для большого оркестра.

Как известно, одной из общих тенденций, характерных XX столетия, является индивидуализированность оркестрово-фактурных приемов. Новации Денисова в этой области отражают тенденции своего времени, а своеобразие музыкальной ткани его произведений во многом определяется *индивидуальным подходом к тембро-фактуре*. Так, в частности, одна из наиболее характерных тембро-фактурных форм в музыке Денисова основана на использовании *специфически структурированного сверхмногоголосия*, возникающего как результат контрапунктического наложения *мелодизированных* тембровых линий в сонорных пластах.

Значительный интерес представляет и такая важнейшая особенность денисовского стиля, как *камерная трактовка оркестра* (связывающая XX век с эпохой барокко), использование его как суммы различных ансамблей и инструментов, индивидуально избранных для каждого сочинения. Именно в *камерности* оркестра обнаруживаются общие принципы в подходе современных композиторов к оркестровому письму.

Обращение к камерным инструментальным составам почти всегда подразумевает *ансамблевый* принцип «сопряжения» инструментов. В подобных ансамблях Денисов, как правило, выделяет *группы инструментов*, расчленяющих звуковую материю на отдельные сегменты, каждый из которых несёт определённую *семантическую* нагрузку.

В то же время *тембровые группы-сегменты* отражают общую *структурную* идею композиции, определяя особенности ее формообразования. На их чередовании, противопоставлении или сопоставлении строится драматургия композиционного целого, определяемая внутренней динамикой тембро-сонорного развития.

Сонорная техника Денисова содержит немало новшеств. Известно, что специфический признак сонорного звучания – это недифференцируемость тонов при слуховом восприятии, оставляющая впечатление *краски*. Для Денисова характерна особая *линейная* манера письма с *вариантным расщеплением* линий на отдельные мотивы в сонорных пластах. В то время он нередко



использует один и тот же фактурный прием, связанный с заполнением сонорного пространства мотивами с хроматически «ползущей» интонацией *EDS* (e-d-es), обладающей остроэкспрессивными свойствами.

Микрокосм денисовских оркестровых форм создается, в итоге, на основе специфического разделения звукового пространства тембровыми средствами. Возникает система закономерных связей фактуры и тембра, «темброфактурная функциональность» (термин Ю. А. Фортунатова). Выбор составов и тембров в оркестровых произведениях Денисова всегда неслучаен и обусловлен не только семантикой, но и определенными технологическими, композиционными задачами.

Автор статьи «Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие»¹³, Денисов всегда акцентировал свое внимание на проблемах построения музыкальной формы. Музыка самого композитора основана на совмещении таких принципов, как *конструктивность – деструктивность, статика – динамика, стабильность – мобильность*.

Интересны и встречающиеся в Записных книжках композитора высказывания о принципах современного формообразования, позволяющие прикоснуться к тайнам его творческого процесса: «*Форма должна рождаться сама собой, в процессе сочинения*» (курсив мой – И.Н.)¹⁴.

Слушая музыку Денисова, мы воспринимаем её как свободное и непосредственное высказывание. Для мышления композитора характерны *незаданность* композиции, её рождение в творческом процессе. Вместе с тем Денисов словно следует завету Дебюсси, призывающего искать дисциплину в свободе. Архитектоника его произведений всегда точно выстроена, а *тембровые* контрасты между разделами формы имеют продуманную до деталей *логику* целенаправленного *тембро-сонорного развития*, выступающего в качестве самостоятельного *формообразующего* средства.

Анализ лучших образцов музыки Денисова позволяют говорить о новой направленности исканий композитора, вдохновленных его великими предшественниками. Однако, при всем стремлении к постижению тайн творчества Денисова, в нём ещё многое остаётся не открытым и потому всегда бесконечно далёким и непостижимым, как непостижимо до конца всякое подлинное творение искусства.

¹³ Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М., 1986.

¹⁴ Цит. по: Ценова В. Неизвестный Денисов. С. 60.