



Е.Г.Окунева
(Петрозаводск)

«РОМАНТИЧЕСКИЙ» СЕРИАЛИЗМ: О СОНАТЕ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО ЖАНА БАРРАКЕ

О сериальной музыке нередко бытует мнение, как об искусстве дистиллированном, поразительно абстрактном, стилистически стерильном, унифицированном в композиционно-техническом плане. Негативное отношение к сочинениям, отмеченным «печатью» дармштадской школы и отличающимся догматическим строем мыслей, отчасти спровоцировано самими авторами сериальных композиций, которые в зрелый период своего творчества подчеркивали экспериментальный характер данных опусов и отказывали им в художественной полноценности¹. Несмотря на частичную справедливость подобных выводов, все же представляется, что сериализм – явление достаточно неоднозначное и противоречивое и, вопреки распространенному убеждению, далеко не такое однородное в эстетическом и техническом отношении, как кажется.

Французского композитора Жана Барраке (Jean Barraqué, 1928–1973) справедливо называют аутсайдером сериальной музыки 1950-х [см. 2]. В рамках коллективной эстетики он создал свое, уникальное направление, которое можно условно определить как «романтический» сериализм², а немногочисленные сочинения обеспечили ему, как думается, достойное место в истории музыки.

Самым известным и исполняемым из всех опусов Барраке по сей день остается Соната для фортепиано, завершенная в 1952 году. Современники были поражены этой музыкой. Билл Хопкинс писал, что слушал сочинение «неоднократно, пристально, с подавляющим предчувствием живущего величия. Если музыка значила что-нибудь сегодня, то только здесь было это значение...» [цит. по: 9, 34]. И действительно, Сонате вряд ли можно адресовать часто бросаемый в адрес сериальных сочинений упрек в том, что музыка «воспринимается как техника, а не знак индивидуальной творческой эстетики» [2, 236]. Драматическая напряженность, диалектичность стиля, огромная сила выразительности, глубина музыкальных идей и художественной концепции делают Сонату Барраке уни-

¹ Таково, в частности, мнение Булеза о первой книге «Структур» и «Полифонии X».

² Характеризуя художественное мышление Барраке, Андреас Вермайер отметил, что композитор был «не новатором-прогрессистом, но скорее композитором в романтическом духе» [2, 238].



кальной. В настоящей статье раскрываются особенности техники и концепции данного сочинения.

Одночастная Соната, длящаяся по указанию композитора около 40 минут, в действительности содержит два больших раздела (А и В), идущих *attacca*. Членение обусловлено контрастом темпов – быстрого (*Très rapide*) и медленного (*Lent*), – которые Барраке обозначает буквами А и В соответственно и предлагает их дифференциацию:

Таблица 1.

Tempo A		Tempo B	
A	<i>Très rapide</i> (Очень скоро)	B	<i>Lent</i> (Медленно)
A I	<i>Modéré</i> (Умеренно)	B I	<i>Entre modéré et Lent</i> (Между умеренно и медленно)
A II	<i>Très vif</i> (Очень оживленно)	B II	<i>Large</i> (Широко)
A III	<i>Entre modéré et vif</i> (Между умеренно и оживленно)	B III	<i>Très lent</i> (Очень медленно)

В предисловии к партитуре композитор также указывает на существование в своей музыке двух стилей – «строгого» и «свободного», которые чередуются на протяжении всего сочинения. Отмеченные в *таблице 1* темпы – принадлежность «строгого стиля». В партитуре они всегда обозначаются буквами и цифрами (А I, В II и т.п.). Для «строгого стиля» также характерна сериальная организация материала, которая охватывает несколько параметров: высотность, ритм, динамику, отчасти артикуляцию. В «свободном стиле» темповые указания выставляются непосредственно в нотах, при этом они непрерывно меняются, образуя волнообразные спады и подъемы скорости движения. Сериальность здесь действует лишь на уровне звуковысотности. Таким образом, отличие «строгого» и «свободного» стиля заключается в первую очередь в степени упорядочивания музыкального материала.

Источником звуковысотных отношений в Сонате служит 12-тоновая серия:

Пример 1.

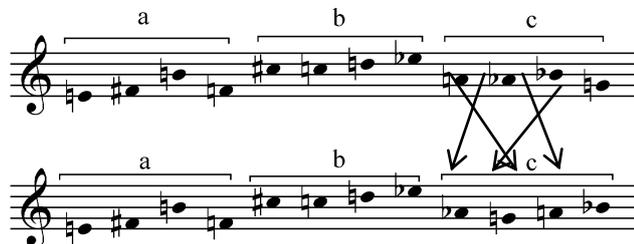
Барраке Ж. Соната для фортепиано
Звуковысотная серия



На первый взгляд она представляется асимметричной. Впрочем, от внимательного взора не ускользнёт, что при делении на четверки, две последние группы (в *примере 2* обозначены буквами b и c) при соответствующей перестановке звуков окажутся подобными:



Пример 2.



Первый сегмент контрастен с последующими по своему интервальному содержанию, поскольку именно здесь сконцентрированы самые широкие интервалы серии (кварта и тритон). В серии очевидно общее движение от интервальной характерности (секунда, кварта, тритон) в сторону ее нивелирования (преимущественное движение секундами). Такая направленность, возможно, есть некое отражение общей идеи Сонаты, музыка которой с ее множественными оппозициями, согласно поэтической характеристике Андре Одейра, «проигрывает героическое сражение против вторгающейся тишины» [цит. по: 9, 34].

В целом по своему интервальному облику серия Барраке близка серии Второй фортепианной сонаты Булеза. И это отнюдь не случайно. Исследователи неоднократно сравнивали методы мышления обоих композиторов [см., например, 8], отмечая, в частности, что сочинение Барраке стало «осознанным творческим ответом на достижение старшего коллеги» [1, 121].

Реализация высотных рядов в музыкальной ткани «строгого» и «свободного» стилей Сонаты не имеет существенных различий, даже напротив – серийная диспозиция объединяет оппозиции в нерасторжимое целое. Композитор прибегает в большинстве случаев к одноколейному изложению рядов, что, впрочем, никак не влияет на разрежение и уплотнение музыкальной фактуры. Определенные отличия все же имеются при использовании высотных рядов в разных разделах сочинения. В части А ряды соединяются «слитным» способом, то есть при помощи хорошо известного в додекафонной технике приема «моста». Как правило, общим является один звук, но встречается и большее их количество. В разделе В ряды за некоторым исключением соединяются «раздельным» способом, то есть следуют один за другим без общих звуков.

Серийная диспозиция каждой части обладает своими особенностями. В начале и завершении раздела А последование рядов не поддается какой-либо систематизации, однако



в середине, начиная с такта 4.5.2 вплоть до 14.3.4³, круг серийных рядов ограничивается их вступлением от четырех звуков: *es, fis, a, c*. В части В последовательность рядов более рациональна и своей логикой схожа с методами Булеза, которые он реализовал в первой книге «Структур». Так, у Барраке часть В открывается звуковысотными рядами, последовательность которых осуществляется по звукам *Ies*, в результате чего возникает ряд высшего порядка, или *макроряд*:

Пример 3.



Последовательность высотных рядов в тт. 28.2.3-29.5.1:
Ies-Icis-Igis-Id-Ifis-Ig-Ih-Ie-Ib-Ih-Ia-Ic

Этот принцип действует на протяжении всего раздела, последовательность рядов движется по звукам *Ra, Re, Rg, RIas, RIh* и т.п., при этом форма макроряда зачастую определяет форму самих рядов (см. *пример 3*).

В Сонате широко использован прием октавного закрепления тонов, распространяющийся лишь на секции «строгого стиля». Каждому тону высотной серии предназначается конкретное регистровое местоположение, а за определенным темпом поначалу даже закрепляется индивидуальное октавное пространство. Благодаря этому в звуковой сфере сочинения постоянно функционируют поля, регулируемые 12-звучными *метааккордами* (термин Ю.Холопова).

Всего в Сонате представлено 8 видов октавного закрепления тонов. В прекомпозиционном материале к сочинению⁴ Барраке обозначил их буквами греческого алфавита (см. *пример 4*). Регистровое расположение звуков в темпе А I поначалу соответствует метааккорду α^1 , в темпе А II – метааккорду β^1 , в темпе А III – метааккордам α, β, γ . Впрочем, по мере развертывания первой части указанные темпы активно меняют виды регистрового закрепления⁵. Метааккорды $\alpha^2, \beta^2, \gamma^2$ характерны для темпа В.

Несмотря на предопределенность октавной позиции, два звука серии, а именно: *cis* и *fis*, все же появляются в любой регистровой зоне, вне зависимости от прекомпозиционных

³ Такты в печатном издании Сонаты Барраке не пронумерованы, поэтому мы придерживаемся обозначения, принятого в зарубежном музыкознании. Первая цифра означает номер страницы, вторая – строчку, третья – такт в данной строке.

⁴ Часть эскизов и подготовительных материалов к Сонате опубликована в книге Вернера Штринца, который работал с архивами композитора, находящимися в Национальной библиотеке Франции [см. 8].

⁵ Точно так же взаимосвязанными в начале Сонаты оказываются темп и динамика. За темпом А I закрепляется градация *p*, за А II – *f*. А III, как промежуточный темп, при каждом новом появлении получает разный динамический нюанс: *mf, mp* и т.п.



установок. Таким образом, противопоставление строгого и свободного образуется уже в рамках самого «строгого стиля».

Пример 4.

Постоянное нахождение в сфере одних и тех же высот обуславливает звуковысотную стабильность «строгих» разделов, в каком-то смысле их герметичность, которую поддерживает и серийная структура, основанная на вращении высот по звукам уменьшенного септаккорда в первом разделе и на макрорядках во втором. Прием октавного закрепления тонов создает в Сонате Барраке впечатляющий слуховой эффект, особенно сильный в контрасте со «свободными» секциями. Музыка в «строгом стиле» оказывается словно бы заперта в звуковом пространстве, зажата в тисках серийной упорядоченности. Свободными остаются лишь два звука, блуждающие по всей регистровой зоне и безуспешно пытающиеся пробить брешь в царстве предопределенности и неизбежности. Безысходность этого процесса рождает внутреннее беспокойство и волнение, а в сопоставлении со «свободными» секциями получает подлинный драматизм.

Ритмическая структура Сонаты – еще одна область серийной экспансии. Эта сторона сочинения проработана композитором особенно детально, а прекомпозиционный материал чрезвычайно обширен. В отличие от «классических» опусов серийной музыки, где



ритмические ряды развертываются в единицах длительностей, у Барраке временные структуры состоят из ритмических *ячеек*. Здесь ощутимо влияние Булеза, который в поисках различных возможностей сериализации ритма, разрабатывал аналогичный способ организации в ряде сочинений конца 1940-х – начала 1950-х (например, в «Полифонии Х», Второй фортепианной сонате⁶).

На прекомпозиционном уровне Барраке создает несколько видов ритмических ячеек, которые затем подвергает вариантному преобразованию. Анализ процедуры ритмических трансформаций показывает, что композитор многое почерпнул у Мессиана, в классе которого обучался в 1948–1951 гг. Варьирование осуществляется посредством превращения рациональных длительностей в иррациональные, замены ноты паузой, путем регулярной и нерегулярной аугментации и деминуции, «удвоения» исходной ячейки, перекомбинации ритмических групп внутри ячейки и т.п. Количество преобразований колеблется от 10 до 17. Ячейки с их вариантами складываются в ритмические ряды.

Все ряды Барраке сводит в общую ассиметричную таблицу, называемую «матрицей» ритмических структур Сонаты (см. *пример 5*). Она включает 11 колонок и 18 строчек. Подобно квадрату серийных форм таблица предполагает разные способы чтения: по вертикали и горизонтали, в прямой и ракоходной форме, в инверсии⁷.

Реализация подготовленного ритмического материала в партитуре обнаруживает все ту же оппозицию строгого и свободного. В разделах «свободного» стиля ячейки, как правило, произвольно комбинируются друг с другом, не образуя каких-либо серийных последовательностей или рядов⁸. При абсолютной автономности ритмической структуры от звуковысотной существует в то же время тесная взаимосвязь между ритмом и темпом, которую блестяще продемонстрировал в своей статье Клаус Линдер [см. 7]. Анализируя две начальные фразы Сонаты с темповыми указаниями *Très rapide* (тт. 1.1.1–1.2.1) и *Moins rapide* (тт. 1.2.2–1.3.1) соответственно, исследователь обнаружил, что вторая фраза основана на той же модели, что и первая, и является её увеличенным вариантом. Преобразование связано с заменой всех иррациональных длительностей рациональными и наоборот (*пример 6*). Таким образом, «модель фразы при повторении растягивается двумя способа-

⁶ Подробнее об этом см. фундаментальный труд Н.А.Петрусёвой, посвященный технике Булеза: [4, с. 246–268].

⁷ В ритмической инверсии обратному движению подвержена каждая ячейка, а не весь ряд целиком, как это происходит в ракоходной форме.

⁸ Например, ритм начальной фразы Сонаты (*Très rapide*, тт. 1.1.1–1.2.1; см. *пример 6*) содержит ячейки, взятые из колонок 11 (4-я ячейка), 8 (8-я ячейка), 1 (1-я яч.), 2 (1-я яч.), 11 (5-я яч.), 3 (1-я яч.), 4 (1-я яч.), 5 (1-я яч.) и 6 (1-я яч.).



ми: сначала посредством нового темпового указания “moins rapide”, а затем благодаря тонкой аугментации отдельных ячеек» [7, 96].



Пример 5. Ж. Барраке. Соната для фортепиано. Матрица ритмических структур

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
1											
2											
3											
4											
5											
6											
7											
8											
9											
10											
11											
12											
13											
14											
15											
16											
17											
18											



Пример 6.

Ж. Барраке. Соната для фортепиано (начало)

Ритмическая структура разделов
(сравнительная схема)

Ритмическая структура секций «строгого стиля» организуется в соответствии с полем матрицы, а именно: последовательность ритмических рядов в «строгом стиле» первоначально осуществляется по колонкам – от 1-й к 11-й, а затем по строкам – от 1-й к 18-й (см. пример 5). При этом Барраке нередко прибегает к всевозможным ритмическим контрапунктам и наложениям. Среди видов полиритмии можно отметить:

- контрапункт различных ритмических рядов (см. ряды колонок 8 и 9 в тт. 33.2.3–33.6.2, оба ряда движутся в прямой форме; в тт. 35.6.2–26.3.3 ряд колонки 3 соединяется с ракоходом из колонки 2);

- наложение ритмического ряда на его нерегулярное увеличение (ряд колонки 10 в тт. 31.2.3–31.5.2);

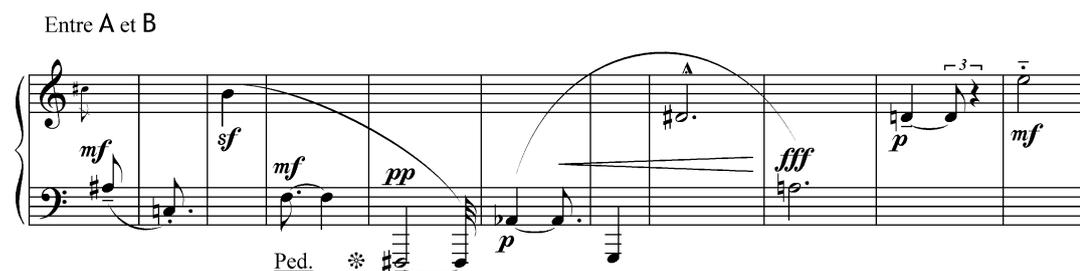
- наложение ритмического ряда на его обращение (ряд колонки 7 в тт. 28.3.3–28.5.4)

и т.п.



В завершении Сонаты облик ритмических структур существенно меняется. Барраке прибегает к новому способу организации ритма, основанному на единицах длительностей. Ритмическая форма ячеек исчезает, обнажая их «остов», субстанцию – определенную метрическую величину, которая вмещала в себя содержимое каждой отдельной ячейки. «Каркас» ячеек служит основой для образования ряда длительностей, которым и завершается сочинение (см. пример 7).

Пример 7.



Ряд ячеек (1 строка матрицы)												
Временная продолжительность ячеек (ряд длительностей)												

Соната Барраке пронизана оппозициями: звучание – тишина, быстро – медленно, свободный стиль – строгий стиль. В драматургии сочинения эти пары выражают, каждая на различном уровне, общую идею сочинения, которую можно определить как размышление композитора о жизни и смерти.

К слову сказать, вопросы смерти, экзистенциального разрушения и созидания являются центральными для творчества Барраке. Его художественным кредо можно считать следующие слова: «Музыка – это драма, пафос, смерть. Это целиком игра, потрясение вплоть до самоубийства. Если это не так, если она не превышает всех границ, значит она вообще ничто. <...> Быть композитором значит быть творцом; а что такое творение? Смерть. Человек рождается, человек умирает. Цветок распускается, затем увядает. Всё живет, всё умирает. Я верю, что для всех великих поэтов ... конечная цель та, которую образует величайший страх человечества, – смерть. Каждый причастный творению должен принять его как свою собственную смерть. Даже технически его искусство должно стремиться к смерти, оно должно *завершиться* в “незаконченной незавершенности” (Брох)» [5, 7–8].

Особое духовное сродство Барраке ощущал с австрийским поэтом и писателем Германом Брохом, чей роман «Смерть Вергилия», считающийся вершинным достижением



писателя, он задумал положить на музыку⁹. Движущим механизмом романа, по словам Д.Затонского, является «не *жизнь*, а именно *смерть* Вергилия. Но не биологические симптомы её протекания (ими Брех почти не занимается), а та концентрация, то высшее напряжение духовных сил, которые приходят к поэту на пороге небытия. В этом смысле смерть как бы распаивает окно в бесконечность, то есть в сферу всё собирающего и всё охватывающего человеческого сознания» [3, 27].

Хотя в период создания Сонаты Барраке еще не был знаком с романом Бреха и его философией, тем не менее вопросы экзистенциального отрицания, проблемы художественного творчества занимали его с раннего возраста и нашли, как представляется, определенный отзвук и в рассматриваемом сочинении.

Идея смерти, как упоминалось выше, пронизывает три уровня антитез в композиции. Особенно выразительна борьба звучания и тишины. Последняя становится олицетворением отчуждения, небытия. Первоначально музыкальная мысль течет непрерывно, фактически не оставляя места своему антагонисту. Тишина проникает в музыку исподволь, то разрезая музыкальную ткань, делая ее пуантилистичной, прерывистой (см., например т. 9.2.3), то образуя небольшие промежутки из паузирующих тактов (см., т. 5.6.1), пока, наконец, не возникает кульминация, связанная с появлением иррациональных пауз, длительность которых постоянно увеличивается (стр. 19 партитуры). Вторжение тишины производит поистине устрашающий эффект: с отсутствием звука слушатель словно бы проваливается в бездну пустоты. Противостояние продолжается и во второй части сочинения, причем из-за медленного темпа роль тишины становится еще более значительной. В самом конце музыка, по выражению П.Гриффитса, приходит к своему «самоисчезновению» [6, 56], растворяется в небытии. Очень поэтично описал этот процесс Андре Одейр: «Целые плиты звука рушатся и исчезают в океане всеохватывающей тишины, пока не остаются лишь двенадцать тонов ряда, да и те обрываются, один за другим» [цит. по: 9, 34].

Противопоставление «строгого» и «свободного» стиля репрезентирует идею смерти в ином ключе. Здесь она выступает метафорой творческого бессилия. Романтические порывы, свобода творческого высказывания постоянно сталкиваются в Сонате с жесткой системой упорядочивания. Причем по мере своего развертывания сочинение все больше охватывает сериальная «глобализация»: несистемная последовательность высотных рядов первой части становится строго регламентированной во второй (образование макрорядов); ряды ритмических ячеек превращаются в ряды длительностей; даже динамические нюансы в самом конце появляются почти над каждой нотой, а музыкальная ткань становится

⁹ «Брех написал “Смерть Вергилия” для меня», – говорил композитор [цит. по: 1, 127].



пуантилистичной, прозрачной. Разрываемая паузами Соната завершается не просто «строгим» стилем, но стилем, возведенным в высшую степень строгости, представленным в своей самой абстрактной форме, если угодно – «ригористичным» стилем. Не символично ли подобное окончание для композитора, стремящегося переступить через все границы и уклоняться от любых норм? И не трактуются ли в таком случае строгий стиль, завершающий сочинение, и выражаемая им сериальная техника как поглощающая пустота, как нечто, обреченное на самоисчезновение? Ведь не случайно в дальнейшем своем творчестве Барраке обратится к прямо противоположному методу «деструктивности в рамках конструкции», «разрушения в пределах созидания», стремясь «преобразить сериальную интонацию» [2, 241].

Третья оппозиция, оппозиция темпов, заставляет взглянуть на идею сочинения в совершенно новом свете. Если исход борьбы между звучанием и тишиной, свободой и строгостью вполне ясен, то контраст быстрого и медленного не столь однозначен. Заключительное темповое обозначение гласит: *Entre A et B*. Композитор словно бы не желает поставить последнюю точку в противостоянии различных скоростей движения, отодвигая окончательное решение и делая его неопределенным. Благодаря этому возникает ощущение недоговоренности, незавершенности начатого процесса. Не случайно, что две части Сонаты нередко ассоциируются рядом исследователей с «Неоконченной» симфонией Шуберта – сочинением, оставившим неизгладимый след в душе совсем еще юного Барраке¹⁰.

Незавершенность – категория, имеющая для Барраке притягательную силу, не меньшую, чем вопросы смерти и небытия. Как упоминалось выше, композитор полагал, что конечной целью всякого творения является смерть. Любая музыкальная идея рано или поздно исчерпывает себя, поэтому окончание произведения равносильно ее смерти, а также смерти автора. «Каждый причастный творению должен принять его как свою собственную смерть... Композитор обезличивается в акте творения», – считал Барраке [5, 8]. Однако незавершенность музыкального процесса или композиционной работы означает, что предел, за которым наступает небытие, еще не достигнут. Незавершенность, таким образом, служит метафорой отсрочивания смерти при полном осознании ее неизбежности.

Соната для фортепиано Жана Барраке – глубоко концепционное, романтически взволнованное сочинение. Несмотря на общность композиционно-технических норм, она

¹⁰ Впоследствии он вспоминал об этом так: «Я стал композитором по причине эмоционального шока, в который меня повергла *Неоконченная симфония* Шуберта. До этого я никак не думал становиться музыкантом. Я был воспитанником религиозной школы, и вот одним субботним вечером – я никогда этого не забуду, мне было около 12 лет – учитель взял нас к себе и поставил пластинку: это была *Неоконченная*. <...> Я не знал, что это было. Но внезапно, с этого мгновения, я стал как помешанный, как одержимый. И я захотел тотчас – таким я был самонадеянным – сделать нечто подобное» [5, 4].



заметно выделяется из ряда сериальных пьес, преимущественно абстрактных по своему содержанию. Благодаря своеобразию эстетических установок, далеких от какого-либо догматического образа мышления, в рамках сериализма Барраке создал произведение, в котором представлены жизнь и смерть в их трагических противоречиях.

Литература:

1. *Акопян Л.* Жан Барраке (1928-1973) // Искусство музыки: теория и история. – 2012. – № 3. – С. 115–173.
2. *Вермайер А.* Индивидуальное направление коллективной эстетики. Заметки о творчестве Жана Барраке – аутсайдера сериальной музыки 50-х годов // Искусство XX века: уходящая эпоха: сб. ст. Том I. – Н.Новгород: Нижегородская гос. консерватория им. М.И.Глинки, 1997. – С. 235–245.
3. *Затонский Д.* Искатель Герман Брох // Брох Г. Избранное: сборник. – М.: Радуга, 1990. (Мастера современной прозы). – С. 5–34.
4. *Петрусёва Н.* Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции: исследование. – Пермь: «Реал», 2002. – 352 с.
5. *Barraqué J.* Propos Impromptu // Musik-konzepte: Die Reihe über Komponisten (Heft 82). Jean Barraqué. – München: Edition Text + Kritik, 1993. – S. 4–9.
6. *Griffiths P.* Modern Music and After. 3rd edition. – Oxford University Press, 2010. – 373 p.
7. *Linder K.* Sérielles rubato // Musik-konzepte: Die Reihe über Komponisten (Heft 82). Jean Barraqué. – München: Edition Text + Kritik, 1993. – S. 82–104.
8. *Strinz W.* Variations sur l'inquiétude rythmique: Untersuchungen zur morphologischen und satztechnischen Funktion des Rhythmus bei Oliver Messiaen, Pierre Boulez und Jean Barraqué. – Frankfurt am Main; New York: Peter Lang, 2003. – 212 s. – (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI, Musikwissenschaft; Bd. 223).
9. *Woodward R.* Jean Barraqué // Music of the Twentieth-Century Avant-Garde: A Biocritical Sourcebook / edited by Larry Sitsky. – Greenwood Press, 2002. – P. 31–42.