УЧЕНЫЕ ЗАПИСКИ

Российской академии музыки имени Гнесиных

2015 №3(14)

Научное периодическое издание

Выходит 4 раза в год

Учредитель и издатель
Российская академия музыки имени Гнесиных

Свидетельство о регистрации
ПИ № ФС77-47706
от 08 декабря 2011 г.
выдано Роскомнадзором

Адрес редакции
121069, Москва,
ул. Поварская, д. 30-36
Тел.: (495) 691-30-78
E-mail: royzenas@gmail.com
http://uz-gnesin-academy.ru

Подписано в печать
30.10.2015 г.
Печать офсетная
Формат 70×108 1/16
Усл. печ. л. — 6,0
Уч.-изд. л. — 8,0
Тираж 1000 экз.
Цена свободная
Отпечатано в ООО
«Сам Полиграфист»
129090, Москва,
Протопоповский пер., д. 6

© Российская академия музыки имени Гнесиных, 2015

Главный редактор
доктор искусствоведения
И.С. Стогний

Редакционная коллегия:

Березин В.В.
Доктор искусствоведения, профессор
Власова Е.С.
Доктор искусствоведения, профессор
Дауноравичене Г. (Литва)
Доктор гуманитарных наук, профессор
Зинькевич Е.С. (Украина)
Доктор искусствоведения, профессор
Кирнарская Д.К.
Доктор искусствоведения, профессор
Масловская Т.Ю.
Кандидат искусствоведения, профессор
Науменко Т.И.
Доктор искусствоведения, профессор
Сусидко И.П.
Доктор искусствоведения, профессор
Цареградская Т.В.
Доктор искусствоведения, профессор
Шеховцова И.П.
Кандидат искусствоведения, доцент

Подписка на журнал «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» принимается в любом отделении связи.
Подписной индекс по Объединенному (зеленому) каталогу «Пресса России» — 91258

СОДЕРЖАНИЕ

Музыка XX века

Ольга Собакина. Творчество композиторов Манчестерской группы в контексте музыкальной жизни Великобритании 1950–1960-х годов 3

Татьяна Цареградская. «Музыкальные пейзажи» Харрисона Бёртуистла 13

Антонина Максимова. Лондонские приключения и контакты Владимира Дукельского 23

Современная музыка

Александра Алексеева. «Бриколёр» от музыки: о творческом методе Майкла Наймана 33

Светлана Саркисян. «Рассеивающися страхи» М.-Э. Тёрнейджа: опыт символизации музыкального материала 42

Духовная музыка

Вера Нилова. Английский след в лютеранских гимнах Финляндии 54

Массовые музыкальные жанры

Валерий Сыров. Британский рок как национальный феномен 62

Музыкальная эстетика

Роман Насонов. Музыка как «феосис» (о религиозной концепции Джона Тавенера) 72

Сведения об авторах 86
About the Authors 87
Аннотации и ключевые слова 88
Abstracts 92
Информация для авторов научных статей 95

Ольга Собакина

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ МАНЧЕСТЕРСКОЙ ГРУППЫ В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ ВЕЛИКОБРИТАНИИ 1950–1960-х ГОДОВ

Британская музыка в первой половине XX века оставалась чуждой развитию европейского авангарда, да и в середине столетия английские композиторы в большинстве своем продолжали развивать идеи неоклассицизма в сочетании с фольклорными и типичными для английской академической музыки формами и жанрами.

Точкой отсчета освоения авангарда стал интерес к технике композиторов Нововенской школы; среди ранних примеров — эксперименты с додекафонией в творчестве Хамфри Сёрла (с 1946 года), бравшего уроки у А. Веберна и ставшего одним из первых английских последователей нововенцев. Однако критики не скрывали негативных эмоций, характеризуя творчество тех, кто желал создавать нечто новаторское, современное. Так, например, Эрнест Ньюмен считал авангардную музыку «умозрительной в своем устремлении к манипуляции звуками», отказывая ей «в сердце» [цит. по: 7, с. 71]. И даже в середине 1960-х, как отмечал Э. Портер, сочинения современных композиторов звучат по-прежнему очень редко и выборочно. Куда охотнее исполняются произведения музыкального истеблишмента, создаваемого Уильямом Уолтоном (1902–1983), Аланом Росторном (1903–2007), Михаэлем Типпеттом (1905–1998), и особенно — Бенджамином Бриттеном (1913–1976), ставшим звездой первой величины в английском музыкальном мире после премьеры «Питера Граймса» в 1945 году.

Анализируя сложившуюся ситуацию, И. Линдштедт констатирует: «Только в конце 50-х годов мнения и настроения по поводу музыкального модернизма начали меняться. Импульс к этим переменам дало молодое поколение композиторов, которые почувствовали потребность открыть нечто новое, отвечающее своему времени, — такой музыкальный стиль, который не имел бы ничего общего с традиционными приемами старшего поколения британских творцов» [7, с. 71].

В 1956 году **Питер Максуэлл Дейвис** (Дэвис, р. 1934) выступил со статьей «Молодые британские композиторы», опубликованной в журнале «The Score and I.M.A. Magazine», где подчеркнул «полностью любительский характер тогдашней британской музыкальной культуры и прежде всего

отсутствие технических компетенций, которые бы позволили молодым композиторам полно и художественно выразительно ответить на авангардные достижения континентальной Европы». Причиной недопонимания новизны, по его мнению, можно считать специфику настроя британской музыкальной общественности, в которой все новаторские идеи воспринимались как «самоуверенность джентльмена, ищущего чего-то слишком необычного» [4, с. 15]. Оценивая сложившуюся ситуацию, Дейвис намеренно предлагает ввести термин *New Music*, обозначив тем самым особое поле для диалога с европейским музыкальным авангардом.

Помимо «программных» заявлений указанная статья пропагандировала деятельность созданной Дейвисом в 1953 году *New Music Manchester Group*, состоявшей из музыкантов, учившихся в те годы в Королевском музыкальном колледже Манчестера (*Royal Northern College of Music* при Университете Манчестера). Кроме Дейвиса, в нее входили также композиторы **Харрисон Бёртуистл** (р. 1934) и **Александр Гёр** (р. 1932), пианист **Джон Огдон** (1937–1989), дирижер и трубач **Элгар Хоуарт** (р. 1935). Это были разные по своим устремлениям музыканты, но их объединила идея смена парадигмы британской музыки, популяризация новой эстетики и освоение новых техник. Главной же задачей группы стало продвижение своего творчества и исполнение наиболее значимых сочинений европейского авангарда.

Счастливым стечением обстоятельств можно считать то, что Дейвис, Бёртуистл и Гёр учились у Ричарда Холла (1903–1982), знакомого со многими явлениями континентальной современной музыки. Кроме того, отец Гёра, известный дирижер Вальтер Гёр, учился у А. Шёнберга, увлекался творчеством О. Мессиана и даже был первым исполнителем в Англии его «Турангалила-симфонии». В процессе обучения, помимо освоения додекафонии, происходило знакомство с ладовой и ритмической системами О. Мессиана, а также изучение восточной культуры[1]. Холл познакомил своих студентов и с рагами Э. Кшенека, и с математическими приемами И. Шилленгера. Однако в силу сложившихся обстоятельств им всем не хватало контакта с «живой» музыкой, ведь материалом для обучения служили только партитуры и теоретические идеи. Сочинения европейского авангарда в то время звучали в основном на фестивалях в Париже и международных летних курсах Новой музыки в Дармштадте, а также в еженедельной ночной программе Немецкого радио.

Стоит отметить, что в том же 1953 году пианист и музыкальный критик У. Глок, руководивший программами BBC с 1959 по 1972 годы, организовал летние курсы в Дартингтон Холл, где можно было познакомиться не только

[1] Вспомним попутно, что Дейвис в свое время писал диссертацию о ритме в индийской музыке, но так и остался бакалавром, не сумев найти времени для завершения своего труда.

Питер Максуэлл Дейвис (сзади справа, частично скрыт) и его коллеги в Манчестерском колледже (1950-е годы): Александер Гёр (слева внизу), Харрисон Бёртуистл (вверху справа), Джон Огдон (в центре), Элгар Хоуарт (вверху справа)

с нововведениями, но и со старинной музыкой. К этому времени в Англии были опубликованы все сочинения Дж. Данстейбла (1953), а в 1954 году в США вышло из печати исследование Г. Риса «Музыка Ренессанса». Характерно, что в аналогичном направлении развивалось и творчество Бриттена: в опере «Глориана», сочиненной все в том же 1953 году, он использовал аллюзии английской музыки рубежа XVI—XVII веков, в «Повороте винта» и более поздних сочинениях работал с двенадцатитоновыми структурами, а с середины 60-х обратился к средневековой церковной музыке — в цикле музыкально-литургических драм «Река кроншнепов» (1964), «Пещное действо» (1966) и «Блудный сын» (1968). Однако позиция Бриттена была иной — он стремился к тому, чтобы его музыка была понятной и нравилась людям.

Возвращаясь к Дартингтон Холлу, добавим, что Глок смог организовать финансовую поддержку музыкального авангарда, приглашая европейских знаменитостей; именно здесь, на курсах, впервые в Англии прозвучали сочинения А. Шёнберга, П. Булеза (работавшего некоторое время главным дирижером симфонического оркестра BBC), Л. Ноно и К. Штокхаузена. С докладами на курсах выступали А. Копланд, Э. Картер, Р. Сешнс, а также Л. Ноно и Л. Берио. Благодаря

знакомству с ними Гёр был приглашен на стажировку к Мессиану в Париж (1955–1966), а Дейвис — в Рим в Петрасси (1957–1958), и позднее, уже в 1962–1964 годах — к Сешнсу в Принстон.

Каждый из трех молодых композиторов по-своему искал собственный «третий путь». Целью **Гёра**, в частности, было создание, по его выражению, «грамматики трансформаций», он искал новые отношения между звуками, аналогичные тональности. Позднее он скажет: «Никогда не хотел, чтобы меня называли сериалистом <…>, также как не хочу сегодня (в конце 70-х — *О.С.*) называться тональным композитором» [7, с. 73]. Сочинения Гёра рубежа 1950–1960-х годов свидетельствуют об использовании разнообразных традиционных средств, наряду с применением серийности и новаторских звуковых эффектов. Это *Плач Гекубы* для оркестра (1959–1961), *Скрипичный концерт* (1961–1962), *Два хора* (1962), *Маленькая симфония* (1963). Позднее основными техническими средствами Гёра стали комбинаторный сериализм в сочетании с модальностью и элементами сонорики. Он предпочитал контрапунктическое письмо, а к 1970-м годам увлекся творчеством К.Ф.Э. Баха.

Первые сочинения **Дейвиса** — додекафонные опусы 1955 года: *Соната для трубы* (ор. 1) и *Пять пьес для фортепиано* (ор. 2); в них он экспериментирует с ритмическими и звуковыми структурами, используя помимо работы с микросериями элементы тональности.

Уже к концу 50-х годов Дейвис заинтересовался средневековой полифонией — в 1958 году к окончанию стажировки он написал *Пролацию* (*Prolation*) для оркестра, интересуясь проблемой соотношений времени, ритма и звука (термин подразумевает вид пропорционального ритмического деления, принятый в мензуральной нотации). Соотношения между тонами серии *g—f—des—a—as* зафиксированы в ритмических соотношениях 10:4:7:6:5 и определяют звуковысотный и ритмический уровни. В *Пролации* композитор предложил свою версию использования правил сериализма. В неопубликованном докладе, хранящемся в Британской библиотеке, он заявляет: «Особенно трудно для меня работать на основе двенадцатитоновых серий и одновременно полностью контролировать то, что происходит. Главной трудностью становится гармония — в игру включается слишком много звуков, чтобы я был в состоянии сохранить ясность понимания. Поскольку я не могу услышать двенадцатитоновой серии как таковой, а только мелодию, фактуру, гармонию и так далее, которые из нее выводятся, я не вижу причин, чтобы не использовать другого количества звуков в серии <…> и свободного применения правил» [цит. по: 8, с. 142–143].

В те же годы Дейвис обращается к цитированию музыки и стиля К. Монтеверди и Дж. Данстейбла — в *Сонате для 17 духовых инструментов St. Michael* (1957, ее прообразом послужила «Polyphonie X» П. Булеза)

и *Секстете Alma Redemptoris Mater* (1957). В обоих произведениях композитор использовал принципы антифона. Таким образом, ранние сочинения Дейвиса отличает свободно-атональный тематизм, обращение к серийной технике, увлечение сонорными эффектами, использование принципов модальности и изоритмии, и в целом — преобразование средневековых источников и техник.

Бёртуистл в начале пути находился в тени двух своих коллег — его первые, тонкие по колориту произведения приглашали слушателя в зачарованный мир личных эмоций. Эксперименты с двенадцатитоновостью не слишком вдохновляли его: после прослушивания очередного сочинения на репетиции он, как правило, не разрешал его исполнять. Видимо по этой же причине все его ранние произведения остались неопубликованными. Творческая судьба Бёртуистла необычна. Вместо стажировки он служил в армии, где играл на кларнете. Первое признанное критикой произведение *Рефрены и Хоры* для духового квинтета написано им в 1957 году, после знакомства с «Молотком без мастера» П. Булеза и композициями «Меры времени» и «Группы» К. Штокхаузена. И только после исполнения этого опуса на фестивале современной музыки в Челтенхеме в 1959 году он окончательно посвятил себя композиции.

Особая роль в группе принадлежала **Дж. Огдону**, который был готов сыграть любое предложенное ему сочинение, став первым исполнителем многих произведений современных композиторов (вспомним, что при этом он выиграл Конкурс им. П.И. Чайковского в 1962 году!).

Необходимо также отметить усилия молодых композиторов по организации музыкального воспитания нового поколения слушателей для продвижения и развития современной музыки в Британии. Дейвис, к примеру, в 1959—1962 годах преподавал в средней классической школе в Сайренсестере и даже разработал свою систему обучения детей благодаря вовлечению их в коллективную исполнительскую деятельность, а Бёртуистл с 1962 года занимал пост музыкального директора в Cranborne Chase School — женской школе в Wardour Castle в Дорсете. Оба писали для детей хоры и инструментальные пьесы на основе английского фольклора — кэролс, баллад, мадригалов, знакомили с творчеством самых разных композиторов. Наконец, все втроем (включая Гёра) они организовали и провели (вначале при поддержке Типпетта) специальные курсы — Wardour Castle Summer School. В программах семинаров, докладов и концертов Дейвис и Бёртуистл представили знаковые композиции европейского авангарда, а также, помимо своих сочинений, новые опусы английских коллег. Собственно, в тексте афиши были предельно четко обозначены основные задачи их деятельности: «...проведение полного разнообразного курса, посвященного особым аспектам музыки из разных стран, <...> объединение профессиональных композиторов и любителей

с целью изучения доклассических, классических, романтических сочинений, а также классики XX века, которая оказалась проигнорирована в этой стране» [цит. по: 7, с. 75].

Для дальнейшего творчества Манчестерской группы наиболее существенным стало освоение старинной музыки: в программе летних курсов заметны доклады о творчестве Перотина, Г. Машо, Г. Дюфайи, Дж. Данстейбла, а также исполнение музыки Дж. Данстейбла, Т. Морли, Дж. Габриели, Т. Таллиса. В том же 1962 году Дейвис обращается к традиции вокальной английской полифонии XVI века в своей *Первой фантазии на «In Nomine» Джона Тавернера*, отмечая: «Мой интерес к Бёрду и Данстейблу является скорее музыкальным, чем патриотическим» [цит. по: 7, с. 76]. Творческий метод Дейвиса заключается в «выращивании композиции» по принципу подобия избранного звукового комплекса (аналогично средневековой архитектуре), где основной образ дублируется на разных уровнях в пространстве общей композиции. Характерен и комментарий к оркестровому сочинению 1969 года *St. Thomas Wake. Фокстрот*, в котором Дейвис описывает свое произведение с точки зрения составляющих его музыкальных источников, а именно — «подлинной паваны XVI века *St. Thomas Wake*, звучащей на арфе, производного от нее фокстрота и пласта моей подлинной музыки, также проистекающей из паваны, в исполнении симфонического оркестра» [цит. по: 7, с. 76].

В несколько ином русле развивалось творчество **Бёртуистла**. Первым сочинением, основанным на идее диалога с прошлым, была исполненная на курсах 1965 года *Трагедия* (*Tragoedia*), — ставшая, по словам композитора, своего рода мостом между «абсолютной» и «театральной музыкой». Произведение, написанное для пяти духовых (флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна) и струнного квартета, опирается на классическую модель греческой трагедии (*Prologue, Parodos, Epeisodion: Strophe I — Anapest I, Antistrophe I, Stasimon, Epeisodion: Strophe II — Anapest II, Antistrophe II, Exodus*). В те же 60-е годы, помимо интереса к архаике, композитор увлекается музыкой Мессиана: прообразом *Tragoedia* послужила, в частности, мессиановская «Chronochromie». Начиная с этого сочинения, Л. Акопян отмечает стремление Бёртуистла к трактовке формы как стилизованного архаического ритуала, а также использование свойственных многим позднейшим опусам «архаически-ритуальных подтекстов и элементов театрализации» [1, с. 73].

Особый интерес композитора к античной тематике и инструментальному театру не случаен. Упомянем такие сочинения как *Строфы* для трех инструментальных ансамблей (1969), *Медуза* для камерного ансамбля с усилителями и специальным электронным инструментом (1969), *Номос* для четырех инструментов с усилителями и оркестра (1968), *Антракты и фрагменты Сафо* (1964), *Кантата на тексты Сафо* (1969) и т.д. А. Уиттолл объ-

ясняет интерес Бёртуистла к античным текстам в эти годы влиянием И. Стравинского, и особенно его последнего балета «Агон» (1957) [9, с. 124]. Однако музыкальный язык композитора по-прежнему находился под влиянием авангарда и прежде всего сочинений Э. Вареза и П. Булеза. Немалую роль в этом сыграла стажировка в США: в 1966 году Бёртуистл изучал сериализм у М. Бэббитта и теорию по Г. Шенкеру, и к началу 1970-х годов звуковысотная ритмическая организация в его сочинениях значительно преобразилась.

Следующий этап деятельности композиторов Манчестерской группы наступил после стажировки в Европе и Америке. Благодаря организованному Дейвисом и Бёртуистлом в 1965 году ансамблю *The Pierrot Players* они смогли реализовать многие свои музыкально-сценические идеи. Ансамбль был создан по аналогии с составом исполнителей в «Лунном Пьеро»: он включил те же инструменты (скрипка, альт, виолончель, флейта, кларнет, фортепиано и/или ударные) и певицу — Мери Томас. Круг репертуарных интересов по-прежнему был очень широк: Шёнберг, Булез, Ноно, Штокхаузен, композиторы английского Ренессанса, собственные композиции. Первой программой ансамбля стало исполнение *Антихриста* Дейвиса (1967), в основу которого был положен мотет XIII века *Deo Confitemini*, и *Монодрамы* Бёртуистла (1967) для сопрано, чтеца и инструментального ансамбля (флейта, кларнет, скрипка, виолончель, ударные). Гёр организовал собственный ансамбль театральной музыки.

Наряду с широким спектром стилистических увлечений все трое сохраняют интерес к грегорианскому хоралу, изоритмическому мотету, мензуральному канону, старинным формам английского музыкального театра — театру масок (Mummers' play). Например, в *Номосе* Бёртуистл использовал прием, аналогичный применяемому в композиции на cantus firmus: сквозная тематическая идея образует контрапункт к развитию музыкального материала. Внимание к средневековым жанрам (мотету, антему, ренессансным танцам) отразилось в одном из наиболее важных для Дейвиса сочинений — опере *Таверенер* (в 2 актах, 8 сценах; на собственное либретто), законченной в 1968 году. Для Бёртуистла наиболее значимой сценической композицией этого периода стала трагикомическая опера *Панч и Джуди* (1967, либретто С. Праслина), поставленная в English Opera Group (дирижер Д. Атертон). Она повествует о взаимоотношениях героев английского народного театра, а ее композиция образует целый калейдоскоп жанровых моделей, среди которых — сельское народное представление, барочная опера, греческая трагедия, баховские Пассионы и даже прогноз погоды. Некоторые музыковеды (П. Гриффитс, И. Линдштедт) считают, что вдохновение для такой полижанровой драматургии Бёртуистл нашел в «Истории солдата» И. Стравинского. Премьера оперы на фестивале в Эдинбурге в 1968 году сопровождалась громким скандалом, который только укрепил лидерство композитора в музыкальном мире.

Однако наиболее знаковым событием конца 60-х стала премьера оперы Дейвиса *Восемь песен для безумного короля* (*Eight Songs for a Mad King*, 1969). Сложнейшие монологи героя монодрамы (Георга III) исполнил Рой Харт, диапазон голоса которого превышал пять октав. Партитура сочинения полистилистична; в ней чередуются точно нотированные и свободно обозначенные алеаторические фрагменты (т.н. ограниченная алеаторика), передающие расстройство человеческой психики. Диалог с главным исполнителем поддерживается одним доминирующим в каждой сцене инструментом — флейтой в 3-й сцене, виолончелью — в 4-й, кларнетом — в 5-й и т.д.; при этом инструменталисты «посажены» в огромные бамбуковые клетки, подобно птицам короля, что акцентирует сюрреалистичность действа.

В этой опере Дейвис обратился к характерному приему английского театра — к пародии, поэтому в музыке так много заимствований музыкального материала. Аллюзии музыки XVIII века поддержаны цитатами из любимого королем Георгом III Г.Ф. Генделя, кроме того, можно различить аллюзии на сочинения Бёртуистла и Шёнберга (в частности, на «Лунного Пьеро»). Последнее нарочито подчеркнуто обращением к технике Sprechgesang: в партии Короля можно выделить простую и нотированную декламацию, ритмодекламацию, пение аккордами арпеджато в сочетании с глиссандирующими волнами, тремоло и вибрато (кластеры и флажолеты в инструментальных партиях заметно оттеняют эти приемы). В целом, театральные произведения Дейвиса являют собой довольно «экстравагантный» пример современного музыкального экспрессионизма, в какой-то мере здесь проявились и сюрреалистичность, и натурализм.

К концу 1960-х годов композиторы Манчестерской группы внесли существенный вклад в развитие современной британской музыки, стремясь к экспрессии языка и подчеркнутой театральности в разных жанрах. В сочинениях рассмотренного периода задействован большой арсенал разнообразных композиционно-технических приемов, заметны параллели с классикой второй волны авангарда XX века, индивидуально претворены национальные традиции. После 1970 года композиторы определились в своих эстетических предпочтениях и пошли собственными дорогами: Дейвиса привлекало сочетание серийной техники с другими средствами, Бёртуистл заинтересовался идеями Стравинского, Гёр склонился в сторону неоклассицизма… Их творческие пути разошлись, несмотря на сохранившиеся дружеские отношения. Ранее созданный ансамбль распался в 1970 году, Дейвис переехал в Шотландию и сформировал новый ансамбль *Огни Лондона* (*The Fires of London*, 1971), исполнявший прежде всего его сочинения. Однако музыка Дейвиса постепенно становится все более шаблонной, хотя он продолжает работать в самых разных жанрах, приобретая статус «придворного» композитора. Наиболее значимым в художественном

отношении стало творчество Бёртуистла: оно выделяется индивидуальными звуковыми и композиционными качествами и яркими оригинальными идеями.

Деятельность Манчестерской группы стала важным этапом развития послевоенной музыкальной культуры Британии, она сосредоточила усилия композиторов, которые не только пропагандировали сочинение новой музыки, но и смогли создать среду для ее успешного развития и дальнейшего продвижения. В целом нельзя не отметить и характерное стремление к равновесию между инновациями и местной традицией, и чувство своей национальной уникальности, что было достаточно необычно для того периода в Европе.

Однако на преображение музыкальной жизни Британии повлияла не только деятельность композиторов Манчестерской группы. Этому в немалой степени содействовали приглашения знаковых фигур европейской новейшей музыки и проведение циклов программ радио BBC, организация международных фестивалей современной музыки в Эдинбурге (1947), Олдборо (1948), Йорке (1951), Ковентри (1958) и работа Общества продвижения Новой музыки (The Society for the Promotion of New Music). Лондон к середине 60-х годов становится заметным центом развития новейшей музыки. Современный репертуар исполняют Нэш-ансамбль (1964) и Лондон-симфониетта (1968). В Королевской академии музыки начинается творческая деятельность ряда композиторов, принадлежавших тому же поколению 30-х: Ричарда Беннетта (1936), Корнелиуса Кардью (1936–1981), Сьюзен Бредшоу (1931–2005); здесь же, в Академии, училась Элизабет Льютиенс (1906–1983), которая наряду с Х. Сёрлом впервые в Британии стала активно использовать додекафонную технику.

Наиболее радикальное отношение к идеям новейшей музыки проявилось в творчестве **Кардью**, что связано с его стажировкой в 1958 в Студии электронной музыки в Кельне, а затем у К. Штокхаузена. После электроакустических и пространственных композиций и пройденной «школы новаций», он увлекся идеями индетерминизма Дж. Кейджа и графическими экспериментами. Понимая, что новейшая музыка должна быть востребованной и привлекательной, Кардью пытался на основе графических партитур выстроить новые отношения между композитором, исполнителем и слушателем, считая, что центральной проблемой музыки является проблема ее языка [см.: 2; 3]. Радикализм и масштаб замыслов Кардью продемонстрировал в одном из наиболее знаменитых своих сочинений — в *Трактате*, содержащем 193 страницы[1]. В 1966 году Кардью присоединился к группе *AMMmusic* (сотрудничал до 1972 года), выражавшей его же идею «инклюзивной демократии», которую можно сформулировать

[1] Как правило, исполнитель выбирает лишь фрагмент этого объемистого художественного альбома. Сам Кардью с 1963 по 1967 годы неоднократно исполнял свой «Трактат» и другие подобные композиции.

следующим образом: интеллектуализация новейшей музыки приводит к отторжению ее публикой, целью музыки (в данном случае, создаваемой Кардью) является «движение вместе с публикой», осуществляемое благодаря «динамической комбинации ритма и мелодии». Заметим, такая позиция по-своему преломляла аналогичную идею Бриттена, но реализовывалась как отказ от интеллектуализации и традиционных средств и включение в непосредственное эмоциональное общение с публикой в процессе музицирования. В начале 70-х парадигма музыки Кардью кардинально изменилась (в связи с увлечением коммунистической идеологией). Таким образом, 1970-е годы обозначили новый рубеж в музыкальной жизни Великобритании.

Итак, в середине XX века новая британская музыка громко заявила о себе. После неторопливого развития в первой половине прошедшего столетия послевоенные годы стали ее подлинным ренессансом — благодаря разнообразию творческих интересов молодого поколения композиторов и исполнителей, их таланту, стремлению к возрождению национальных образцов и индивидуальной интерпретации самых современных композиционно-технических средств.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Акопян Л.О.* Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.

2. *Горохов А.Н.* Cornelius Cardew // Музпросвет [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.muzprosvet.ru/cardew.html

3. British Music Now. A guide to the work of younger composers / Red. L. Foreman. London: P. Elek, 1975. 246 p.

4. *Davies P.M.* The Young British Composer // The Score and I.M.A. Magazine. 1956. № 15. P. 5–84.

5. Finding the Key: Selected Writings of Alexander Goehr / Red. D. Puffet. London: Faber and Faber, 1998. 321 p.

6. *Griffiths P.* Pół wieku muzyki brytyjskiej (1900–1950) // Nowa muzyka brytyjska / Red. A. Kwiecińska. Kraków: Krakowskie Biuro Festiwalowe, 2010. S. 8–35.

7. *Lindstedt I.* Grupa (szkoła) manchesterska // Nowa muzyka brytyjska / Red. A. Kwiecińska. Kraków: Krakowskie Biuro Festiwalowe, 2010. S. 70–81.

8. *McGregor R.* Muzyka Petera Maxwella Daviesa // Nowa muzyka brytyjska / Red. A. Kwiecińska. Kraków: Krakowskie Biuro Festiwalowe, 2010. S. 140–157.

9. *Whittall A.* Harrison Birtwistle i modernistyczny mainstream // Nowa muzyka brytyjska / Red. A. Kwiecińska. Kraków: Krakowskie Biuro Festiwalowe, 2010. S. 122–139.

Татьяна Цареградская

«МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПЕЙЗАЖИ» ХАРРИСОНА БЁРТУИСТЛА

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

Среди особенностей его творческой личности можно отметить глубокую связь музыкальных произведений с визуальными источниками. Вот что по этому поводу говорит видный исследователь творчества Бёртуистла Майкл Холл: «Не будет преувеличением сказать, что из всех композиторов Бёртуистл, по всей вероятности, испытал наиболее глубокое воздействие всякого рода визуальных стимулов, и не только картин: пейзажей, окаменелостей, карт, кино и многого другого. Он называет свои пьесы "музыкальными пейзажами", разделы — "объектами" <…> На самом деле его гений — это способность перевести визуальное в слуховое» [2, с. 26]. То, что живопись в значительной мере возбуждала его творческое воображение, подтверждает и сам Бёртуистл: «В моем представлении, в композиции гораздо больше идет от художников, чем от композиторов. Живопись в творческом процессе идет более непосредственным путем. На мышление Морти Фелдмана очень сильно повлияла живопись…» [3, с. 156].

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

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

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

Конечно, Бёртуистл — не единственный композитор, попавший под влияние Клее. Воздействие творческой фигуры художника было колоссальным, и об этом уже не раз писали многие исследователи. Среди недавно появившихся русскоязычных работ — «Прикасаясь к тайне» Екатерины Купровской-Денисовой, где наследие Клее рассматривается в связи с музыкой П. Булеза и Э. Денисова. Будучи и сам музыкантом, Клее сумел как никто другой синтезировать опыт изобразительного и звукового искусств, создать возможность передачи визуальных образов звуками и наоборот. Почву для объединения музыки и живописи Клее находит в представлении о них как о временны̀х видах искусства. Поэтому он выдвигает такие эстетические принципы, которые можно применить в них обоих. Однако теория Клее основывается, прежде всего, на осмыслении статических и динамических элементов живописи, их взаимном сбалансировании и взаимодействии.

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

Fig. 1

Fig. 2

Fig. 3

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

Питер Брейгель Старший. «Триумф времени»

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

Комментируя происходящее в музыке, Бёртуистл пишет: «процессия идет кусками: одни проходят, другие приходят; сама процессия создана из связанных между собой (по необходимости) материальных объектов, между которыми внутренняя связь совсем не обязательна» [цит. по: 2, с. 175]. Такое «нецеленаправленное» развертывание формы — своего рода «блуждающий взгляд» — поддерживается линеарным устройством главного конструктивного элемента — «бесконечной» в широком смысле мелодии; и эта самая «бесконечная» мелодия представляется вполне соответствующей линии, показанной у Клее как главное объединяющее средство.

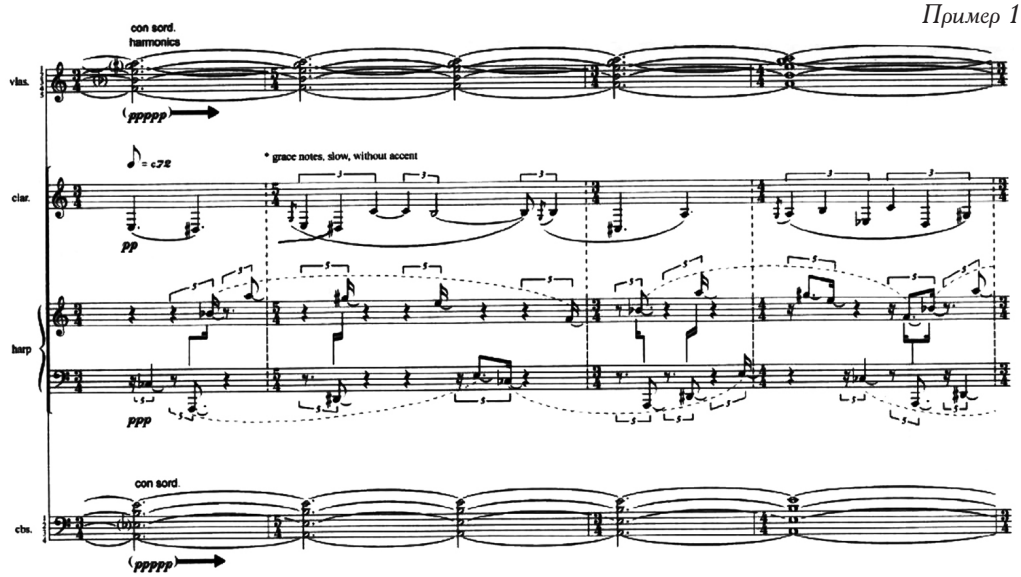
Аналоги такой линии у Бёртуистла обретаются и в других его сочинениях, что становится ясно уже из

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

их названий: «Граймторпская ария»[1], «Силберийская ария»[2], «Бесконечный парад»[3], Carmen Arcadiae Mechanicae Perpetuum[4], и особенно — «Прерванная бесконечная мелодия»[5]. Кроме того, идея линии как связующего элемента всей музыкальной структуры отражена и в специфических мелодических построениях. Этот принцип объединения формы через постоянно протянутую сквозь произведение мелодию, своего рода cantus firmus, встречается в произведениях Бёртуистла довольно часто: отметим среди них такие, как «Меланхолия», «Триумф времени» с их возобновляемым мелодическим рефреном, имеющим характерный «кружащийся», вращающийся контур.

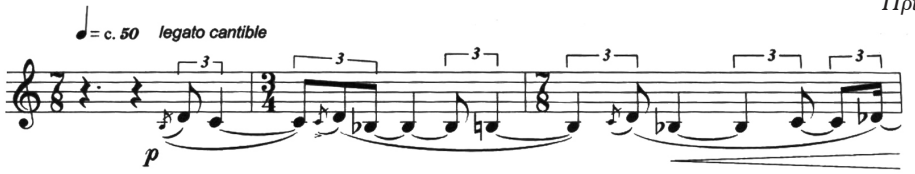
В «Меланхолии», в частности, подобную роль выполняет кларнет:

Пример 1

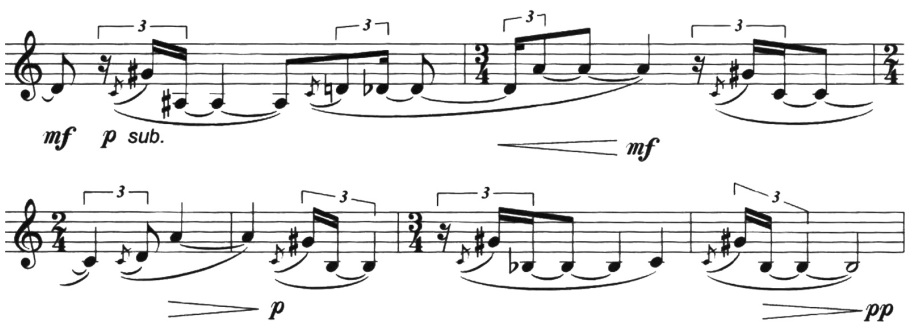


в «Триумфе времени» — английский рожок:

Пример 2



[1] «Граймторпская ария» (Grimethorpe Aria), для медных духовых (1973).
[2] «Силберийская ария» (Silbury Air), для 15 инструментов (1977).
[3] «Бесконечный парад» (Endless Parade), для трубы, струнного оркестра и вибрафона (1987).
[4] Carmen Arcadiae Mechanicae Perpetuum («Нескончаемая механическая песнь Аркадии»), для 14 инструментов или камерного оркестра (1977).
[5] «Прерванная бесконечная мелодия» (An Interrupted Endless Melody), для гобоя и фортепиано (1991).

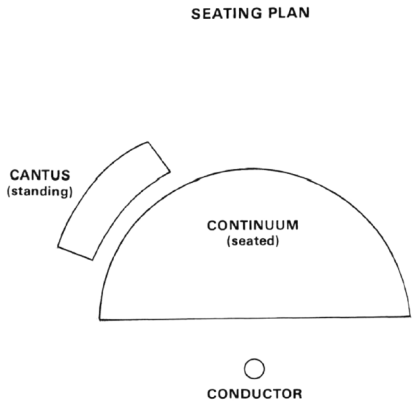


То, как движется мелодия английского рожка, как она описывает вращательное движение, заставляет вспомнить следующую иллюстрацию из книги Клее:

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

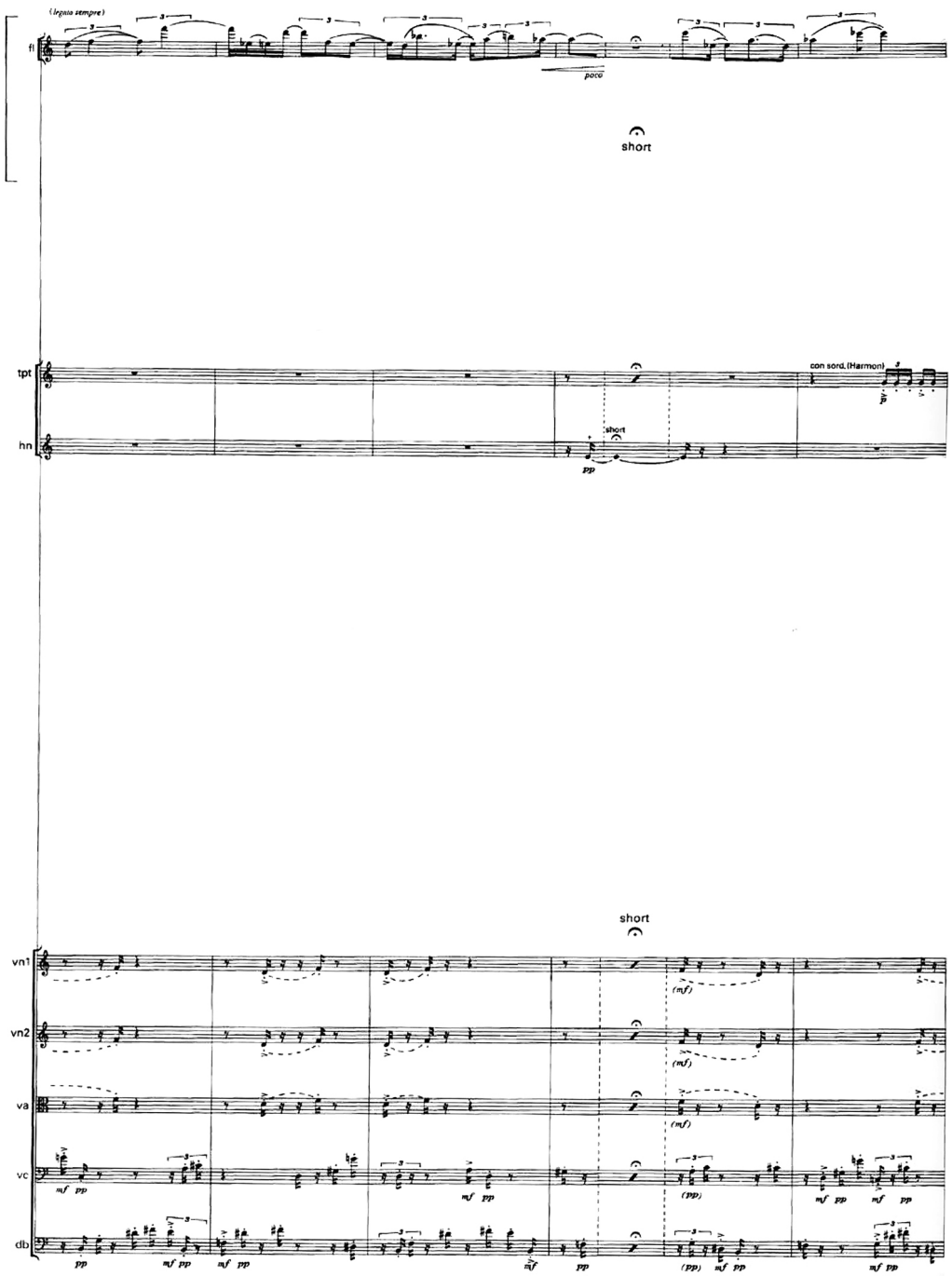
Далее интрига сочинения разворачивается вокруг своего рода инструментально-театрального «сюжета»: в то время, как линия (то есть cantus) становится все более сильной и плотной, continuum (то есть сопутствующие линии) образуют все более прозрачные контрапункты. При этом уплотнение кантуса происходит за счет добавления к первоначальной линии (у одного инструмента — флейты) сначала кларнета, а потом и других духовых (*пример 4*).

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

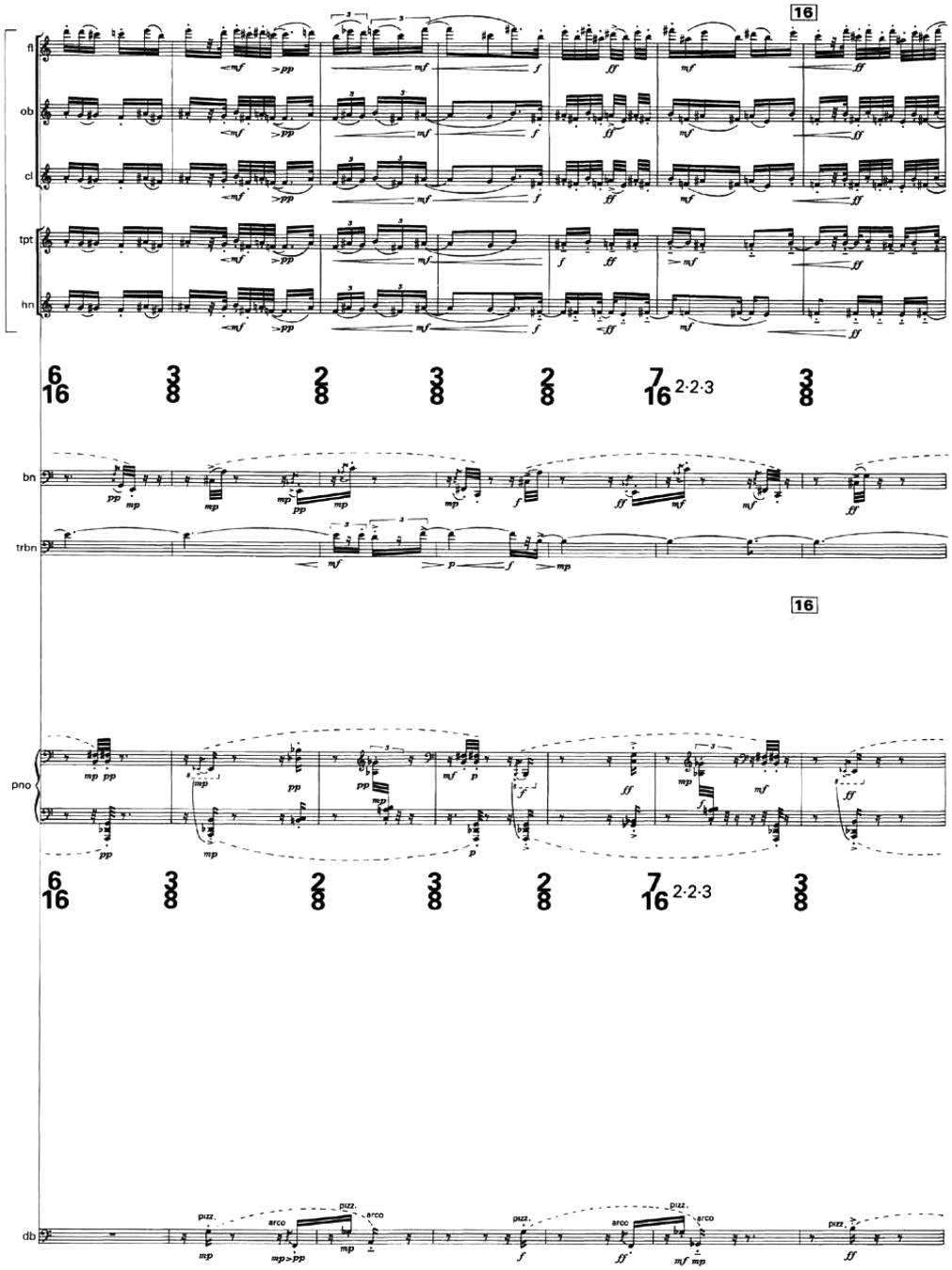


Заметим попутно, что театральный компонент не противоречит визуальному

Пример 3


(legato sempre)
fl
poco
short
tpt
hn
con sord.(Harmon)
short
pp
short
vn1
vn2
va
vc
db
(mf)
(mf)
(mf)
mf pp
(pp)
mf pp

Пример 4


fl
ob
cl
tpt
hn
bn
trbn
pno
db
16
6/16 3/8 2/8 3/8 2/8 7/16 2·2·3 3/8
pizz.
arco

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

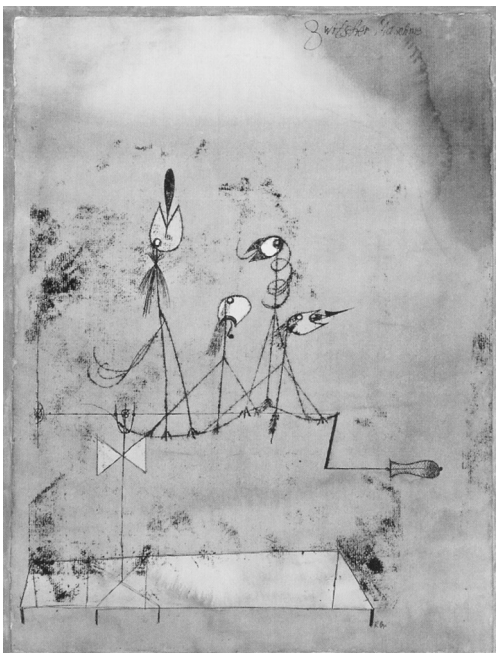
И все же композитор не просто организует наше внимание этим зрительным рядом. Он создает определенную контрапунктирующую структуру, — ведь то, что звучит, не есть простое разделение музыкального материала на контрастные пласты, исполняемые соответствующими различными группами. Между кантусом и континуумом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

На то, что идея мелодической линии нередко вырастает у Бёртуистла в идею Grundgestalt'а, было указано английским исследователем Джонатаном Кроссом. Он также отметил, что фундаментальная линия — Urlinie — соприкасается с понятиями теории Хайнриха Шенкера. Но стоит обратить внимание, что, в то время как Шенкер вырабатывает свое понимание Urlinie применительно к тональной музыке, Бёртуистл свободно обходится без классической тональности, применяя постсерийную технику с явной опорой на атональные звучания. И хотя композитор утверждает, что изучал Шенкера и Бэббитта только лишь затем, чтобы отказаться от этих систем, отблеск этих идей все же заметен в его творчестве. Конечно, напрямую шенкеровская теория вряд ли применима к музыке Бёртуистла, но ее основные компоненты все же проглядывают: и в регулярном использовании терминов «передний план» и «дальний план», и в постоянном развертывании направленного времени. По всей видимости, существует и такая связь — между «линией» Клее и Urlinie Шенкера и «линеарным контрапунктом» Курта. И все это можно объяснить непрерывным устремлением к объединению и развертыванию.

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

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

Рисунок производит странное впечатление: на условной жердочке, пред-



Пауль Клее. «*Чирикающая машина*»

ставляющей собой вращаемый ручкой механизм, сидят птицеобразные существа. Их пение, по всей видимости, управляется тем самым механизмом, а их внешний вид свидетельствует о каком-то комбинированном машинно-природном происхождении. Ассоциация, приходящая сразу на ум, — механический Соловей из оперы И. Стравинского; и тогда становится понятно, почему моделью для этой пьесы стали «Симфонии духовых» с их чередованием статичных блоков материала, позволившим Джонатану Крамеру уподобить это сочинение «Момент-форме» К. Штокхаузена. С другой стороны, птичье пение как объект воплощения — один из излюбленных топосов у О. Мессиана. Так образуется своеобразный «ансамбль» пересекающихся воздействий: Клее — Стравинский — Мессиан. Нельзя не заметить, что здесь воедино сплелись все самые дорогие для композитора и знаковые для его творчества фигуры.

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

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

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

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

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

ЛИТЕРАТУРА

1. *Cross J.* Harrison Birtwistle: Man, Mind, Music. Ithaca: Cornell University Press, 2000. 304 p.

2. *Hall M.* Harrison Birtwistle. London: Robson books, 1984. 186 p.

3. Harrison Birtwistle. Wild tracks. A conversation diary with Fiona Maddocks. London: Faber & Faber, 2014. 336 p.

Антонина Максимова

ЛОНДОНСКИЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ И КОНТАКТЫ ВЛАДИМИРА ДУКЕЛЬСКОГО

Первый визит Владимира Дукельского (1903—1969) в Лондон состоялся в 1925 году. Композитор к этому времени совершил путь эмигранта из Киева, где обучался в консерватории у Р. Глиэра и Б. Яворского, через Одессу и Константинополь в США, а затем — в Париж. Период пребывания в Турции оказался первым для Дукельского погружением в среду русского зарубежья: работая в клубе «Русский Маяк», он познакомился с Б. Кохно, Н. Кошиц, П. Сувчинским и многими другими музыкантами, художниками, литераторами. Контакты композитора с русской эмиграцией расширились в США, куда его семья переехала осенью 1921 года. По предложению Артура Рубинштейна Дукельский написал Фортепианный концерт — свой «паспорт в Париж» (таково символичное название англоязычных мемуаров композитора [7]) и в кампанию «Русских сезонов» С. Дягилева. Премьера дебютного балета Дукельского «Зефир и Флора» состоялась в Монте-Карло в апреле 1925 года, а 12 ноября — на сцене лондонского Колизея с новыми декорациями Ж. Брака и масками О. Мессела. Пребывание в Лондоне — важный для Дукельского этап включения в музыкальную жизнь города, давшую новые импульсы его творчеству.

В. Дукельский. 1924. Фото из коллекции В. Дюка (Библиотека Конгресса США)

Дукельский и Дейлиз-театр: история творческого перевоплощения

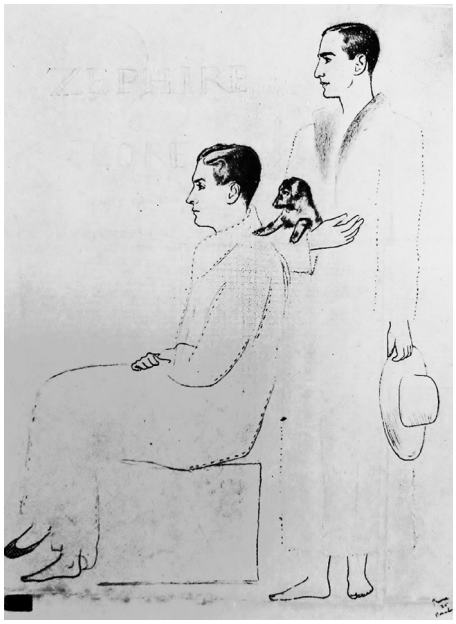
Приехав в 1921 году в Нью-Йорк, Дукельский сразу оказался в центре музыкальных событий мегаполиса. Композитор пишет музыку для варьете и пародийных шоу, в кругу его общения — сонграйтер Ли Дэвид и братья Лео и Гас Эдвардсы, весьма известные в мире бродвейской музыкальной индустрии. На встречах в Гринвич-Виллидж Дукельский познакомился

с Э. Варезом, К. Сальседо, К. Рагглзом, его камерно-вокальные произведения были включены в программу концертов Международной гильдии композиторов. На одном из этих концертов Дукельский встретился с Дж. Гершвином, который высоко оценил музыкальное дарование младшего коллеги и «ввел [его] в круг своих друзей и покровителей — лучших и самых ярких из молодых композиторов и поэтов Бродвея» [10, с. 55]. По заказу Гершвина Дукельский выполнил ряд аранжировок его музыки и завершил один из номеров к шоу «Скандалы Джорджа Уайта» (*George White Scandals*), ставившегося с 1919 по 1939 годы и изначально опиравшегося на модель известного ревю «Безумства Зигфелда» (*Ziegfeld Follies*).

В 1924 году Дукельский приехал в Европу с репутацией музыканта, имеющего профессиональный опыт в сфере американской музыкальной коммерции. В парижских салонах он, сидя за фортепиано, импровизировал регтаймы и делился с новыми друзьями впечатлениями от жизни в США. Дебют Дукельского в Париже в «Русских сезонах» с балетом «Зефир и Флора» был оценен музыкальным сообществом как важное событие, хотя мнения о степени стилистической самостоятельности композитора разделились.

Еще до прибытия дягилевской труппы в Англию лондонская пресса представила Дукельского весьма оптимистично: критики писали о новом открытии, оглушительном успехе, крепкой русской школе, пользуясь достаточно яркими рекламными средствами. Портрет композитора появился на страницах лондонских газет и журналов одновременно с многочисленными анонсами показа балета в Колизее (одна из самых развернутых статей, с фотографией фрагмента балета и рисованным двойным портретом Дукельского и Кохно работы П. Прюны, была написана Э. Эвансом для журнала «Вог»). Об успехе премьеры «Зефира» в Лондоне свидетельствуют более 30 отзывов британской прессы, собранных самим Дукельским в альбоме вырезок, хранящемся ныне в Библиотеке Конгресса США. Несмотря на то, что критика не была единодушно положительной, Дягилев назвал показ балета «настоящей лондонской победой» [7, с. 167].

В. Дукельский. Лондон, сер. 1920-х. Фото из коллекции В. Дюка (Библиотека Конгресса США)



П. Прюна. Портрет В. Дукельского и Б. Кохно, опубликованный в журнале «Вог» (октябрь 1925 г.)

В Лондоне середины 1920-х, как известно, процветал мюзик-холл. К глубокой досаде Дягилева многие из артистов его труппы, оказывшись в Британии, пользовались возможностью дополнительного заработка в эстрадных театрах — вотчине импресарио Ч. Кокрана, который во время показа «Зефира» в Лондоне предложил Дукельскому сотрудничество в музыкальной комедии. Вероятно протекцию молодому композитору, уже успевшему на краткое время включиться в музыкальную индустрию США, обеспечил Л. Мясин, который принимал участие в постановках хореографических номеров для лондонского мюзик-холла.

Сотрудничество с Кокраном предполагало перспективу публикации наиболее удачных фрагментов музыки к спектаклям. Но к тому моменту Дукельский заключил контракт с «Русским музыкальным издательством» С. Кусевицкого на эксклюзивное право издания всех своих сочинений. Изыскивая возможность опубликовать пользующиеся успехом номера к музыкальным комедиям, Дукельский решает, по совету Гершвина и по примеру многих композиторов-эмигрантов, взять для этой цели гетероним **Вернон Дюк**, который впервые появился на обложке издания песни «Попробуй поцелуй» (*Try a little kiss*).

Портрет Л. Мясина с дарственной надписью. Фото из коллекции В. Дюка (Библиотека Конгресса США)

Вскоре композитор получил заказ от Дж. Уайта, владельца лондонского Дэйлиз-театра, на написание дополнительных номеров к мюзиклу «Танцовщица Катя» (*Katja, the Dancer*), а затем — на сочинение музыки к новой комедии «Ивонна» (*Yvonne*, 1926). По воспоминаниям Дукельского, Дягилев, узнав о его творческом перевоплощении, «пришел в дикий раж и растоптал, к великому ужасу Сергея Лифаря, Бориса Кохно и самого преступника, то есть меня, мой новенький цилиндр, взвизгнув при этом: "Б…ь!"» [2, с. 261]. Импресарио не только исключил «Зефира» из сезона 1927 года, но и подверг уничижительной критике черновики балета «Три времени года», заказанного композитору после лондонского успеха первой постановки.

Программа музыкальной комедии «Ивонна». Дейлиз-театр, 1926. Фото из коллекции В. Дюка (Библиотека Конгресса США)

В 1929 году Дукельский переехал в США, где полученный в Англии опыт оказался весьма востребованным: только в 1930-м он написал музыку к пяти кинофильмам. В 1932 году песня «Апрель в Париже» (*April in Paris*) на стихи Й. Харбурга, прозвучавшая в шоу «Иди чуть быстрее» (*Walk a Little Faster*), получила широкую известность и вошла в число наиболее исполняемых джазовых стандартов. С этого момента песни Вернона Дюка непрерывно пополняли «золотой фонд» американских хитов. Однако популярность мелодий Дукельского практически не добавила известности его имени: в силу специфики жанра такие мелодии (за редким исключением) чаще ассоциируются в сознании публики с персонами исполнителей, а не сонграйтеров.

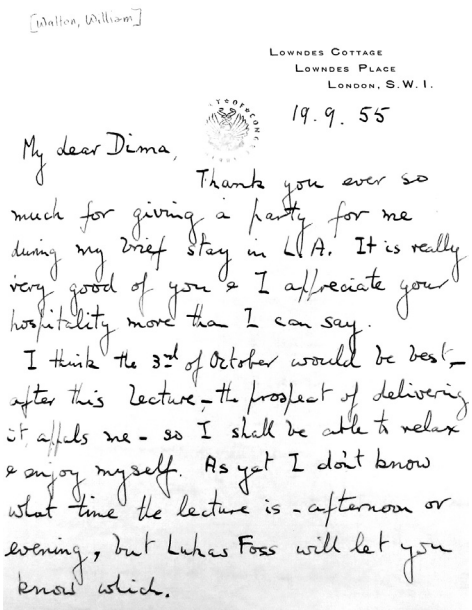
Дукельский и Уолтон: история творческой дружбы

Тогда же в Лондоне через семью Ситуэллов, чей дом стал временным пристанищем Дукельского, композитор познакомился и сблизился с Уильямом Уолтоном (1902—1983). В письме к матери, отправленном к Рождеству 1925 года, композитор поспешил поделиться своим впечатлением от первых дней дружбы: «Он — тихий, спокойный, невероятно добрый человек и притом с очень острым умом и незаурядными муз[ыкальными] способностями. Мне с ним было легко и свободно»[1]. В 1930-е годы

[1] Здесь и далее использованы архивные материалы В. Дукельского, хранящиеся в Библиотеке Конгресса США. См., в частности: Dukelsky A., Duke V. Correspondence // The Vernon Duke Collection. The Music Division of the Library of Congress (Washington, D.C., U.S.A.). Box 112.

пути музыкантов разошлись: Дукельский уехал в США, где принял гражданство и официально сменил имя, став Верноном Дюком (1939). Прерванная дружба возобновилась в 1950-е, о чем свидетельствует сохранившаяся переписка, содержащая важные дополнения к биографическим данным и штрихи к портретам композиторов[1].

С первых дней знакомства в Лондоне композиторы играли друг другу новые сочинения, обменивались творческими идеями. Вскоре Дукельский устроил Уолтону аудиенцию у Дягилева, однако импресарио заказал балет К. Ламберту, также пришедшему на встречу (балет Ламберта «Ромео и Джульетта» был показан 4 мая 1926 года в Монте-Карло). Тем не менее, прослушивание стало первым примером взаимной творческой поддержки композиторов. Позже, в 1955-м Уолтон вел переговоры об исполнении «Вариаций на старинное русское песнопение» Дукельского с Г. Блехом (основателем оркестра London Mozart Players), а также пытался устроить исполнение Симфоническим оркестром Би-Би-Си его Третьей симфонии и «Оды млечному пути». В следующем году Уолтон завершил Виолончельный концерт, впервые исполненный Г. Пятигорским. Данное сотрудничество оказалось возможным благодаря хлопотам Дукельского, близко дружившего с виолончелистом. Свой собственный концерт по заказу Пятигорского композитор написал в 1942-м, однако его премьера состоялась лишь после завершения войны, в 1946 году.


[Walton, William]

LOWNDES COTTAGE
LOWNDES PLACE
LONDON, S.W.1.

19.9.55

My dear Dima,

Thank you ever so much for giving a party for me during my brief stay in L.A. It is really very good of you & I appreciate your hospitality more than I can say.

I think the 3rd of October would be best – after this lecture – the prospect of delivering it affals me – so I shall be able to relax & enjoy myself. As yet I don't know what time the lecture is – afternoon or evening, but Lukas Foss will let you know which.

Письмо У. Уолтона к В. Дукельскому от 19 сентября 1955 г. (фрагмент). Из коллекции В. Дюка (Библиотека Конгресса США)

История создания Уолтоном Виолончельного концерта в некоторой мере соотносится с событиями вокруг сочинения Дукельским Концерта для скрипки. В 1939 году Уолтон закончил работу над Скрипичным концертом, написанным по заказу Я. Хейфеца, впервые исполнившим его с Кливлендским оркестром под управлением А. Родзинского. Вскоре после этого с Хейфецом в США познакомился и Дукельский, также получив от скрипача неофициальное предложение на написание концерта. Было ли данное событие совпадением или результатом

[1] Walton W., Duke V. Correspondence // The Vernon Duke Collection. The Music Division of the Library of Congress (Washington, D.C., U.S.A.). Box 120. Folder W.

рекомендации Уолтона? — пока не установлено. Известно лишь, что Дукельский предложение принял и неофициальный заказ выполнил. Однако Хейфец счел концерт неподходящим, отказавшись от исполнения; в результате первой исполнительницей стала Р. Посселт (1943, совместно с Бостонским оркестром под управлением Р. Бургина).

По воспоминаниям Дукельского, он всячески старался «уберечь Уолтона от попадания в атональную ловушку» [7, с. 166]. Влияние шенберговской техники, противником которой всегда был Дукельский, он усматривал в музыке Струнного квартета Уолтона. Примечательно обсуждение додекафонного метода и сериализма, сохранившееся в переписке композиторов за 1964 год. Объектом единодушной критики в ней становится техника позднего Стравинского. Уолтон охотно поддержал доводы Дукельского, высказанные в очерке «Обожествление Стравинского», впервые опубликованном в качестве главы книги «Послушайте! Критическое эссе об обесценивании музыки» (*Listen Here! A Critical Essay on Music Depreciation*, 1963) [8, с. 149—189], а затем на первых полосах двух номеров нью-йоркского журнала «Listen» [9]. Отметив, что чтение доставило ему немалое удовольствие, Уолтон справедливо предположил, что ответ не заставит себя ждать. В журнале «Listen» действительно появилась статья Стравинского с едким названием «Стравинский предлагает лекарство от В.Д.» и «дипломатичным» подзаголовком редакции — «Название принадлежит г-ну Стравинскому» (*The title is Mr. Stravinsky's own*) [11][1]. Ракурс настоящей статьи не позволяет более подробно остановиться на взаимоотношениях Стравинского и Дукельского. Заметим лишь, что взгляд Дукельского на творчество старшего современника с годами изменился и особенно критичным стал в связи с обращением Стравинского к серийной технике.

И все же отношение Уолтона и Дукельского к додекафонии и сериализму не было единодушным. В письме к Уолтону от 25 ноября 1964 года Дукельский с нескрываемой досадой заметил, что послевоенный «ренессанс додекафонии стал возможен благодаря американскому доллару» (явно имея в виду учреждение «Дармштадтских летних курсов новой музыки»), а сама техника явила собой *cul de sac* («тупик») музыки. В ответе от 11 декабря 1964 года Уолтон с истинным английским остроумием и игрой смыслами порекомендовал Дукельскому ознакомиться с интереснейшими письмами Шенберга, особенно написанными из США, иронично продолжив: «я и не сознавал, что музыкальная ситуация Соединенных Штатов столь "катастрофична"»[2]. В этом же письме Уолтон подверг критике современное ему состояние европейской музыки, отмечая абсолютное доминирование 12-тоновой техники,

[1] Текст полностью вошел в издание Стравинского—Крафта «Темы и эпизоды» (1966) со смягченным заголовком «Некоторые наблюдения о В.Д.» [12].
[2] Walton W., Duke V. Correspondence. Op. cit.

однако сразу сослался на Х. Хенце, который «все же пишет музыку, а не является лишь бесплодным сериалистом»[1]. В качестве примера Уолтон упомянул о невероятно выгодных условиях (100 тыс. марок), предоставленных Венской оперой Хенце за написание музыки к новой постановке (вероятно, речь шла об опере «Бассариды»[2].

Уолтон достаточно высоко оценивал музыку Дукельского и (в отличие от Прокофьева, Дягилева, Стравинского и большинства представителей цеха серьезных композиторов) сочувственно относился к его произведениям для коммерческой эстрады. В письме от 4 октября 1955 года он сообщает: «[Кристофер Хассалл] ставил твои пластинки, и я был буквально поражен — необыкновенное сочетание популярного [стиля — *А.М.*], изысканности и "шика" (в лучшем смысле слова)»[3]. Что касается отношения к сочинениям Уолтона со стороны Дукельского, то он особенно ценил музыку увертюры «Портсмут-пойнт» (1925). В печатной версии увертюры значится посвящение З. Сассуну, благодаря усилиям которого произведение было опубликовано в издательстве «Oxford University Press»; однако известно, что первоначально пьеса была посвящена Дукельскому.

В музыкальном языке ранних произведений композиторов также много точек пересечения: заметно влияние Стравинского, Прокофьева и французских композиторов первой четверти XX века, приверженность к традиционным средствам, лаконизм музыкальных высказываний и выраженный мелодизм. Темы Альтового концерта Уолтона (1929) во многом отсылают к музыке Фортепианного концерта Дукельского (1921). Стиль творчества Дукельского середины 1920-х сопоставим с музыкой композиторов группы «Шести», особенно Ф. Пуленка, на что указывали критики, в том числе Б. Шлецер и Н. Слонимский. Влиянием французской музыки отмечены и ранние произведения Уолтона. Наиболее яркий пример — «Фасады» для чтеца и инструментального ансамбля на стихи Э. Ситуэлл, где композитор обращается к легким танцевальным жанрам, включая танго, вальс и фокстрот. Как пишет С. Кук, в этом смысле творчество Уолтона (как и Ламберта), скорее было исключением в общей картине английской музыки начала XX века, стремящейся преодолеть влияние инонациональных композиторских школ [6, с. 182—183].

Параллели прослеживаются и в более поздних сочинениях. В 1931 году Уолтон завершил «Пир Валтасара» с солирующим баритоном, а Дукельский — кантату «Эпитафия на могилу Дягилева» для сопрано, оркестра и хора. Шесть лет спустя Уолтон написал хор «В честь города Лондона», в том

[1] Walton W., Duke V. Correspondence. Op. cit.

[2] Опера Х. Хенце «Бассариды» на английское либретто Ч. Кальмана и У. Одена была окончена в 1965 году и поставлена впервые (в переводе на немецкий язык) в рамках Зальцбургского фестиваля 1966 года.

[3] Walton W., Duke V. Correspondence. Op. cit.

же году Дукельский окончил вторую редакцию оратории «Конец Санкт-Петербурга» (первая редакция 1931—1933 годов исполнена не была). Однако стилистика вокально-симфонических произведений композиторов различна: торжественность, остроумие и сдержанность музыки Уолтона контрастирует камерным, по преимуществу лирическим высказываниям Дукельского. Вероятно, немалую роль здесь сыграли внешние обстоятельства: условия жизни, музыкально-общественное положение.

Уолтон при жизни получил широкое признание как крупнейший композитор Англии. Так, в словаре о музыке XX века Л. Акопяна он назван «самым востребованным из композиторов Великобритании» [1, с. 585], что подтверждается, например, написанием им музыки для коронации Елизаветы II. И хотя, по справедливому замечанию Л. Ковнацкой, творчество Уолтона, как и творчество других английских композиторов его поколения, «не переросло внутринациональных рамок» [3, с. 18], однако на родине он имел статус мэтра: автор имперских маршей, Кавалер королевского Ордена Заслуг, в 1951 году был посвящен в рыцари.

Дукельский/Дюк всю жизнь провел в разнонациональных культурных контекстах, жил и работал одновременно под двумя именами, как композитор и как сонграйтер. Использование гетеронима и принятие его в качестве официального имени по сути сопоставимо с актом самоотрицания, а специфика национальной самоидентификации (Дукельский — русский, Дюк — американец), которую можно было бы назвать диффузной, указывает на особенности сформировавшейся творческой личности композитора, отчасти соотносимые с явлением лиминальности[1]. Несмотря на удивительную способность и устойчивое стремление Дукельского находиться в самом центре музыкальных событий эпохи, его биография и творчество едва ли позволяют поместить композитора в определенные границы (национальную школу, творческую группу, стилевое направление). Кроме того, будучи талантливым композитором, поэтом, мемуаристом, эссеистом и популяризатором музыки, Дукельский всегда держался в стороне от официальных властей, отстаивая свободное функционирование искусства.

Параллели в музыке Уолтона и Дукельского заметны и в обращении композиторов к жанру оперы. Единственная опера Дукельского «Барышня-крестьянка» написана им на собственное либретто по А. Пушкину. Начатая в 1929-м, она впервые была поставлена в Калифорнийском университете (Санта-Барбара) в 1958 году под названием *Mistress into Maid* (в переводе на английский язык Г. Голубева). Сам Дукельский назвал пушкинский сюжет «анекдотом», забавным случаем, что наилучшим образом характеризует саму оперу — быструю по темпоритму и характеру движения, камерную по составу участников и жанровым прототипам, краткую по

[1] Теория лиминальности была предложена А. Геннепом и В. Тернером. Подробнее о лиминальности как о свойстве творческой личности и ее проекциях в искусстве см.: [5].

Фото первой постановки оперы «Барышня-крестьянка».
Из личного архива вдовы Дукельского Кей Дюк-Ингаллс

продолжительности звучания, номерную по структуре и замыкающуюся моралите — обращенным к публике ансамблем всех певцов-актеров. Бытовой комический сюжет, использование русского литературного первоисточника (хотя и из другой эпохи), камерность и явная ориентация на ретроспективную стилевую модель характерна и для оперы Уолтона «Медведь» по А. Чехову (1967), обозначенную автором как «экстраваганца».

Дружба и переписка Уолтона и Дукельского с постоянным профессиональным обменом продолжалась до конца 1968 года — почти до самой смерти Дукельского (в январе 1969-го). В переписке с автором настоящей статьи вдова композитора Кей Дюк-Ингаллс с большой теплотой вспоминала и элегантный тон писем и высказываний Уолтона, и поездку в дом Уильяма и его супруги Сюзанны на остров Искья в сентябре 1962 года, и многое другое.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Акопян Л.О.* Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.

2. *Дукельский В.А.* Об одной прерванной дружбе // Мосты: литературно-художественный альманах. Мюнхен. 1968. № 13/14. С. 252–279.

3. *Ковнацкая Л.Г.* Бенджамин Бриттен. М.: Советский композитор, 1974. 392 с.

4. *Ковнацкая Л.Г.* Английская музыка XX века: Истоки и этапы развития. М.: Советский композитор, 1986. 216 с.

5. *Хренов Н.А.* Творческая личность как публичная личность: искусство как способ институционализации лиминальности // Ярославский педагогический вестник. 2015. № 2. Т. 1 (Культурология). С. 82–91.

6. The Cambridge History of Twentieth Century Music / Ed. by N. Cook and A. Pole. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 838 p.

7. *Duke V.* Passport to Paris. Boston, Toronto: Little, Brown and Co., 1955. 502 p.

8. *Duke V.* Listen Here! A Critical Essay on Music Depreciation. New York: Ivan Obolensky Inc., 1963. 406 p.

9. *Duke V.* The Deification of Stravinsky // Listen: A Music Monthly. 1964. Part I: No. 4. P. 1–5; Part II: No. 5. P. 1; 3–5.

10. *Genné B., Matjias Ch.* Collaborating in the Melting Pot: George Balanchine, Vernon Duke and George Gershwin // Proceedings of Sound Moves: An International Conference on Music and Dance / Compiled by T. Bennett. London: Roehampton University, 2005. P. 53–61.

11. *Stravinsky I.* Stravinsky proposes a cure of V.D. // Listen: A Music Monthly. 1964. No. 5. P. 1–2.

12. *Stravinsky I.* Some Observations on V.D. // *Stravinsky I., Craft R.* Themes and Episodes. New York: A.A. Knopf, 1966. P. 89–95.

Александра Алексеева

«БРИКОЛЁР» ОТ МУЗЫКИ: О ТВОРЧЕСКОМ МЕТОДЕ МАЙКЛА НАЙМАНА

Современная композиторская практика развивается под знаком индивидуализации разных сторон творческого процесса. В такой ситуации музыковедческая наука закономерно выбирает одним из генеральных направлений исследовательской работы изучение авторских концепций и методов творчества.

Понятие «творческий метод» употребляется достаточно широко, хотя имеет нечеткие границы. Мы придерживаемся трактовки, обозначенной А. Соколовым, согласно которой метод осознается как «отражение художественного мышления композитора, его индивидуальных творческих установок, понимания им художественной задачи», но в то же время, и как «способ самоорганизации в процессе творчества, как определение совокупности конкретных приемов и условий, соблюдаемых композитором» [6, с. 43].

В фокусе нашего внимания оказались характерные особенности творческого метода **Майкла Наймана** (Michael Laurence Nyman, р. 1944) — современного британского композитора с мировым именем. Творчество его многочисленно (ему принадлежит около 350 опусов) и охватывает почти все известные жанры (им написаны 12 симфоний, 7 опер, 5 струнных квартетов, 12 концертов для различных инструментов, музыка для духовых, камерно-вокальная музыка, сочинения для собственного оркестра *Michael Nyman Band*, фортепианные пьесы). Кроме академической сферы, Найман плодотворно работает в кино (он — автор саундтреков к фильмам таких режиссеров, как П. Гринуэй, Дж. Кемпион, Э. Никкол, М. Уинтерботтом и др.), создает поп-композиции, активно исполняет свою музыку, выступает с собственными фильмами и циклами фотографий.

Блаз Порента. Портрет Майкла Наймана

М. Найман — персона, уже привлекавшая к себе интерес исследователей. Так, за рубежом его творчество изучается с 1990-х годов. В работах Э. Стрикленда (E. Strickland), Р. Шварца (R. Schwarz), К. Гэнна (K. Gann) музыка композитора, как правило, трактуется в русле минимализма; этой же позиции придерживаются и отечественные исследователи — М. Бакуменко, М. Катунян, И. Крапивина, П. Поспелов. Но и на данном, первоначальном этапе изучения стало ясно, что стилистика английского автора не ограничивается минималистическими чертами, а представляет собой сплав нескольких начал, которые Л. Акопяном были обозначены следующим образом: «“деконструкция” музыки прошлого, признаки минимализма, рок-музыки и традиционной классической музыки, <…> интонации фольклорного происхождения» [1, с. 371]. Однако, перечисление компонентов, обнаруживаемых в музыке Наймана, лишь фиксирует разнообразие используемых приемов, но не дает полноценного представления о сущности композиторского процесса. Чем объединяются эти разрозненные элементы? Связывает ли их использование единый творческий метод? Ответить на эти вопросы, на наш взгляд, возможно при рассмотрении творчества Наймана с позиций **бриколажа**.

«Бриколаж», подробно изученный К. Леви-Строссом[1] [см., например: 4], предстает в трудах известного французского этнолога, философа и социолога как многоплановое явление: как особый *тип мышления*, основанный на оперировании заданными элементами, как *форма деятельности*, связанная с рекомбинированием, и как конечный *продукт*, возникающий в ее результате. Бриколаж, как форму деятельности человека (который в этом случае именуется «бриколёром») Леви-Стросс связывает с мышлением традиционного общества, для которого не были характерны технические достижения (например, изобретение новых орудий труда), а признавалось соблюдение установленных ранее правил, охранение привычных способов познания окружающего мира с помощью уже известных средств. Таким образом, обозначенные выше границы и сферы действия бриколажа позволяют достаточно широко трактовать это понятие.

Более узкое толкование мы находим в работах французского литературоведа Ж. Женнета, который не только адаптировал, но и развил мысли этнолога применительно к литературной критике [3]. По его мнению, действия критика подобны тем, что совершает бриколёр в первобытном обществе. Один оперирует ограниченным набором орудий, другой — конкретными лите-

[1] Клод Леви-Стросс (1908–2009) — яркий представитель структурализма, создатель структурной антропологии; область научных интересов — мифология, фольклор, особенности первобытного мышления. Основные труды: «Печальные тропики» (1955), «Структурная антропология» (1958), «Тотемизм сегодня» (1962), «Неприрученная мысль» (1962) «Мифологики» (I–IV, 1964–1971). Позже материалы исследований «Тотемизм сегодня» и «Неприрученная мысль» вошли в книгу «Первобытное мышление» [4].

ратурными средствами. Оба, разделяя исходный объект на составляющие части, собирают его в соответствии с новой целью. Описывая алгоритм работы критика, Женнет детализирует порядок зафиксированных Леви-Строссом действий бриколёра, перенося их на литературную почву: «Критик *разлагает* структуру на составные элементы, расписывая их по карточкам, *составляет* (в реальности или мысленно) свою *картотеку* выписок. Следующим шагом является *разработка новой структуры*, посредством "нового соединения старых элементов"» [3, с. 161; курсив мой — *А.А.*].

Внимательно изучив творчество Наймана, мы пришли к убеждению, что характеристика «бриколёр» вполне отражает художественное кредо английского автора. Внушительную часть своих опусов композитор основывает на чужой музыке. Круг сочинений, к которому он обращается, достаточно обширен. Чаще других Найман использует произведения английского и немецкого барокко, реже — музыку классического и романтического периодов. При этом подчеркнем, что обнаружение заимствованной музыки перед аудиторией для композитора принципиально важно. Вот одно из характерных высказываний Наймана: «Я всегда точно указываю на первоисточники (например, на Пёрселла), всегда говорю, что, как и откуда мною взято <…> Я не скрываю, что краду…» [5].

Такая авторская позиция провокационна по своей сути и естественно вызывает определенную реакцию. В исследовательских кругах и композиторской среде нередко встают вопросы о самодостаточности и о наличии оригинального, индивидуального начала в творчестве Наймана. Само же «эксплуатирование» ресурсов классической музыки в сочинениях английского автора становится предметом критики [9, с. 2]. На наш взгляд, все это происходит в первую очередь из-за того, что важнейшая часть творческой работы, определяемая бриколажными принципами, зачастую не распознается «на слух», но постигается только при аналитическом рассмотрении.

Стремление к «выращиванию» собственного музыкального материала из чужой музыки в сочинениях Наймана определилось довольно рано. В основу одного из первых опусов *The Otherwise Very Beautiful Blue Danube Waltz* легли первые 32 такта известного сочинения И. Штрауса-сына. Заимствованная тема дробится на такты, а затем с помощью минималистских приемов (аддиции и фазового сдвига) собирается в новое целостное звучание. В пьесе *In Re Don Giovanni* (1977) Найман использует 16 тактов арии Лепорелло «Madamina il catalogo questo» из оперы Моцарта «Дон Жуан». На этот раз цитата разделяется на фактурные линии. Образованная на ее основе композиция оказывается близка вариационному циклу, в котором тема Моцарта в последующих проведениях «достраивается» по вертикали.

Внимание к фактам композиторской биографии объясняет происхождение такой творческой установки. Прежде чем

определиться в выборе композиторского поприща, Найман пробовал себя в разных сферах. Закончив учебу как композитор и музыковед [см. подробнее: 2], он окунулся в современное искусство: стал участником двух экспериментальных коллективов — «Scratch Orchestra» и «Portsmouth Sinfonia», также плодотворно работал как музыкальный критик (его специализацией стала новейшая английская и американская музыка). Найману, в частности, принадлежит одно из первых фундаментальных исследований в этой области — «Experimental music: Cage and Beyond» (1974) [8]. Эта среда, по-видимому, и определила наймановские интересы.

Оркестры «Scratch Orchestra» и «Portsmouth Sinfonia» были созданы композиторами-экспериментаторами, радикально настроенными в отношении существующей в то время репертуарной политики концертных залов (лидерами «Scratch Orchestra» были Корнелиус Кардью, Майкл Парсонс и Ховард Скемптон; одним из создателей «Portsmouth Sinfonia» был Гевин Брайарс). В них наряду с музыкантами-профессионалами участвовали и *не*профессионалы (для последних использовалась даже специальная графика). При этом основным требованием к профессиональным музыкантам (к примеру, при поступлении в «Portsmouth Sinfonia») был выбор нового инструмента [8, с. 158–159]. Таким образом, широко известные сочинения (например, «Вильгельм Телль» Дж. Россини, «1812 год» П. Чайковского) в концертах обоих коллективов исполнялись оркестрантами, плохо владевшими своими инструментами, что приводило к искажению классики. Эстетической основой такого подхода являлось желание «вернуть классике забытый шарм» [там же, с. 162].

Иной вариант «обработки» классической музыки демонстрирует композиторская практика тех лет — в частности, сочинения таких английских авторов, как Хью Шрапнель (H. Shrapnel), Кристофер Хоббс (Chr. Hobbs), Ховард Скемптон (H. Skempton) и др. Например, пьеса «Accompaniment» Шрапнеля строится на фрагментах различных струнных квартетов, а сочинение Хоббса «Czerny`s 100 Royal Bouquet Valses for the Piano by Lanner and Strauss, arranged for such as cannot reach an Octave» основано на кратких эпизодах из 100 вальсов Ланнера и Штрауса, которые могут исполняться в произвольном порядке [там же, с. 161–162].

В таком контексте вышеописанные пьесы Наймана (*The Otherwise Very Beautiful Blue Danube Waltz* и *In Re Don Giovanni*) представляются закономерным явлением. Интересно другое. Творчество упомянутых коллективов и британских авторов, связанное с преобразованием классики, было в 1960-е одним из направлений современной музыки, но в конце 1970-х отошло на второй план. Для Наймана же использование заимствованного материала как исходного для своих опусов оказалось ведущей стратегией творчества.

Нередко импульсом обращения к чужому первоисточнику для Наймана являются условия заказа. Так,

работая над киномузыкой, композитор отбирает тот материал, который более всего отвечает режиссерским требованиям и сюжету. В фильме П. Гринуэя «Контракт рисовальщика» (1982), действие которого происходит в Англии конца XVII века, саундтрек был написан на основе музыке Г. Пёрселла (использовались фрагменты из оперы «Король Артур», клавирные пьесы). Авторская работа связана здесь с вычленением кратких гармонических последовательностей, характерных для пассакально-чаконных тем, и их постепенным преобразованием в духе барочных вариаций. В фильме Дж. Кемпион «Пианино» (1993) композитор согласно сюжетной канве (главная героиня Ада родом из Шотландии) естественно останавливает свой выбор на шотландских народных песнях. Избранный музыкальный материал развивается репетитивно.

Материал для большинства академических опусов Найман также черпает в разных источниках. Так, например, в его струнных квартетах (со *Второго* по *Четвертый*) получает развитие традиционный материал. *Второй квартет* основан на ритмических структурах этнической музыки индийского штата Карнатака, *Третий* — на румынском, *Четвертый* — на шотландском фольклоре. *Второй виолончельный концерт* базируется на пьесе Томаса Томкинса «A New Pavan For These Sad, Distracted Times» и имеет одноименное название. Ряд заимствований, приведенный нами, не исчерпывает всех примеров такого рода и может быть дополнен.

Анализ вышеуказанных опусов позволяет наметить последовательность действий, которой придерживается английский автор: от поиска первоисточника — к его различным преобразованиям с целью создания нового произведения. В случае работы над киномузыкой композитор зачастую ограничен как в выборе исходного материала рамками заказа или художественной идеи, так и в методах его развития, в основном останавливаясь на вариационном принципе. В академических сочинениях он более изобретателен в решениях: способы преобразования заимствованного объекта, как правило, всегда придумываются заново. В целом же итог работы с чужой музыкой практически всегда обладает самобытностью. На это указывает и сам автор. «Мои недоброжелатели, — говорит Найман, — утверждают, что моя техника ограничивается заимствованием кратких сегментов из сочинений композиторов прошлого и их повторением с поверхностным варьированием. <…> однако я всегда превращал то, что беру, в нечто совершенно свежее и музыкально сложное» [9, с. 2].

Рассмотрим теперь особенности бриколажного метода Наймана на примере его *Первого струнного квартета* (1985). Авторский замысел здесь опирается на идею охватить широкую историческую перспективу [7, с. 2–3]. Цикл состоит из 12 разделов, которые имеют следующие подзаголовки: «Джон Булл», «Арнольд Шёнберг», «Майкл Найман», «Встреча Джона Булла и Арнольда Шёнберга» и др. Диспозиция частей

обнаруживает идею диалога между авторами различных эпох (*таблица 1*)[1].

Названия частей уже содержат косвенное указание на первоисточники, точнее определиться с ними помогает авторский комментарий. Найман говорит об использовании здесь двух сочинений: Вариаций на английскую песню «Walsingham» Дж. Булла и Второго струнного квартета А. Шёнберга. Музыка *Квартета* Наймана, по его же мнению, демонстрирует разный подход к заимствованному материалу: «вариации [Булла] используются "активно" и подвергаются критическому анализу»; шёнберговский материал «выступает в роли дополнения» и существует в *Квартете* «пассивно» [7, с. 8]. Количество музыки, почерпнутой из одного и другого опусов, действительно различно: в *Квартете* получает развитие весь массив пьесы Булла (тема и 30 вариаций «на граунд»), а из сочинения Шёнберга взято всего лишь несколько тактов (фрагмент из IV части).

В отношении проводимых трансформаций музыки Булла Найман говорит о «вертикальном» и «горизонтальном» подходах. «Вертикальное» рассмотрение заимствованного материала осуществляется в первой и третьей частях и представлено двумя композиционными приемами: **комбинаторикой** и **аддицией**. Первый заключается в объединении отдельных фрагментов Вариаций Булла на основе гармонической логики (*таблица 2*). Все выбранные такты репрезентируют тонику и представлены в каденсовых зонах и начальных тактах вариации, они создают по-разному расцвеченное поле «ля» («ля» эолийский и ионийский).

Аддитивный принцип реализуется в количественном наращивании цитатного материала. Компоновка его обнаруживает такую закономерность: сначала (тт. 1–10) берется последний такт одной из Вариаций, затем (тт. 11–23) — первый и последний, далее (тт. 24–33) — первый, третий и последний, и, наконец, (тт. 34–45) — первый, третий, четвертый и последний.

«Горизонтальный» подход связан с более глубоким преобразованием

Таблица 1

Часть	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII
Название	*JB*	AS	*JB*	AS	*JB*	**MN**	*JB*	*JB*	AS	*JB*	*JB*+AS	**MN**

Таблица 2

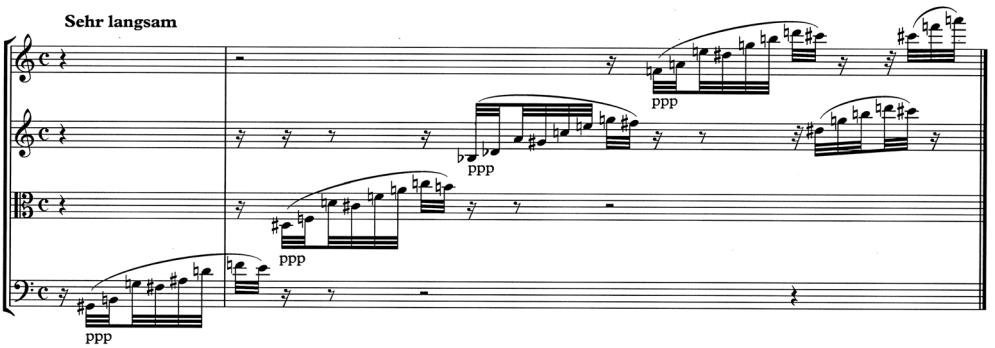
Найман (такты)	1-2	3-4	5-6	7-8	9-10	11-12	13	14-15	16	17-18	19
Булл такты (вариация)	8 (тема)	16 (1 вар.)	24 (2 вар.)	32 (3 вар.)	40 (4 вар.)	41 (5 вар.)	48 (5 вар.)	49 (6 вар.)	56 (6 вар.)	57 (7 вар.)	64 (7 вар.)

[1] В подзаголовках *таблицы 1* имена авторов сокращены до инициалов. Приведем соответствия: JB — Джон Булл, AS — Арнольд Шёнберг, MN — Майкл Найман, JB+AS — встреча Джона Булла и Арнольда Шёнберга.

музыки английского вёрджиналиста и воплощен в пятой, седьмой и восьмой частях *Квартета*. Здесь происходит постепенное редуцирование тематизма первоисточника: остаются лишь тоны, образующие каркас мелодии. Вместе с этим идет диминуирование всех длительностей и сведение всех фактурных линий к единой ритмической пульсации, звучание делается близким репетитивным опусам.

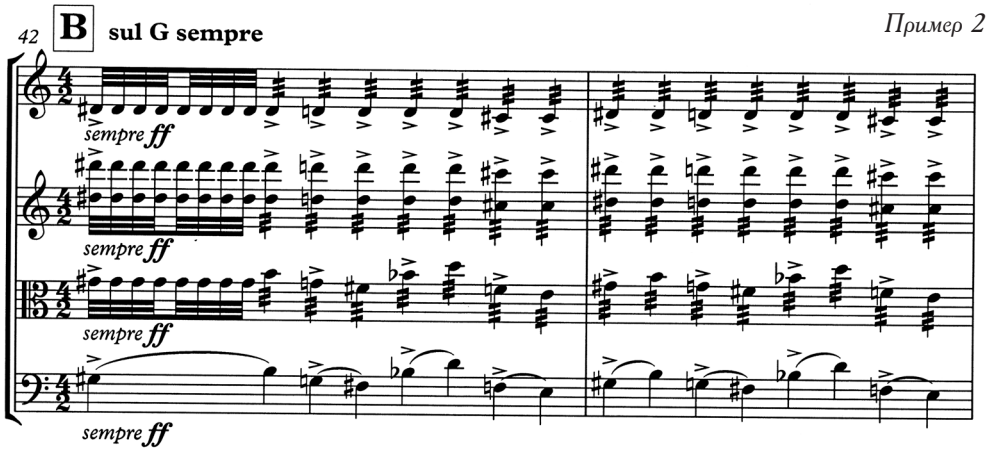
Из Второго квартета А. Шёнберга, как уже сказано, Найман заимствовал только начальный двутакт IV части:

Пример 1

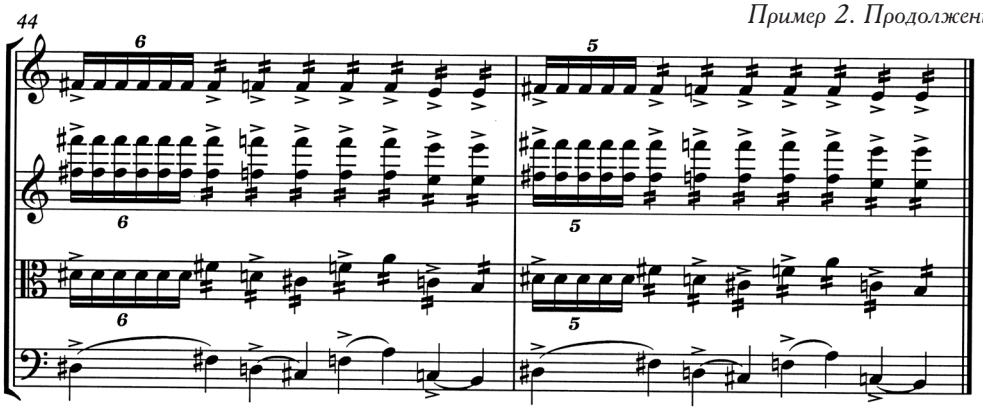


Композитор сохранил исходную комбинацию звуков, изменив лишь направление движения мотивов (восходящий вектор мелодии «переведен» в линеарное звучание) и ритмическую организацию (шестнадцатые длительности укрупнены до четвертных). «Сформированная» тема, близкая по своему характеру к бассо-остинатным, помещена в партию виолончели; верхние голоса здесь сочинены композитором и представляют собой разноинтервальные дублировки нижнего голоса:

Пример 2



Пример 2. Продолжение



Таким образом, форма некоторых частей *Квартета* (напомним, шёнберговский материал положен в основу II, IV и IX частей) становится близка барочным вариациям.

Итак, мы в полной мере убеждаемся, что алгоритм действий, к которому Найман прибегает во время сочинения *Первого струнного квартета*, действительно может быть соотнесен с процессом, который Леви-Стросс (а вслед за ним и Женнет) обозначают термином «бриколаж». Обязательными этапами работы во всех описанных случаях являются **разделение** исходного материала, его **систематизация** и **создание** на основе выбранных из него элементов **нового** художественного пространства.

Кроме того, анализ *Квартета* позволил выявить те моменты, которые Найманом в каждом случае воспринимаются как своего рода «творческий вызов»: главной его задачей становится выявление звукового потенциала, заложенного в первоисточнике, поиск приемов преобразования, подсказанных самим материалом, и, наконец, выбор композиционной модели собственного опуса. Так, фрагмент шёнберговского сочинения, в оригинале записанный имитационно, получает в *Квартете* именно полифоническое развитие, приобретая форму басо-остинатных вариаций. Музыка Булла, напротив, ясного, хорально-аккордового склада, разделяется на такты и собирается заново, согласно своей изначальной гармонической идее.

Систематическое использование Найманом приемов бриколажа в каждом случае дает новое наполнение схематично обозначенным этапам композиторского процесса. Дальнейшее изучение музыки английского автора с указанных позиций несомненно позволит в полной мере оценить специфику его творческого метода.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Акопян Л.О.* Найман Майкл // *Акопян Л.О.* Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. С. 371–372.

2. *Алексеева А.Ю.* Атрибуты английского барокко в музыке Майкла Наймана (на примере избранных фортепианных сочинений) // Музыка и время. 2013. № 8. С. 14–19.

3. *Женнет Ж.* Фигуры / Пер. с франц. Е. Васильевой, Е. Гальцовой, Е. Гречаной, И. Иткина, С. Зенкина, Н. Перцова, И. Стаф, Г. Шумиловой; общ. ред. и вступ. ст. С. Зенкина. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 944 с.

4. *Леви-Стросс К.* Первобытное мышление / Пер., вступ. ст. и прим. А.Б. Островского. М.: Республика, 1994. 384 с.

5. Майкл Найман: «Я не скрываю, что краду» (интервью с Дмитрием Уховым) [Электронный ресурс] // Искусство кино. 1998. № 11. Режим доступа: http://kinoart.ru/archive/1998/11/n11-article12

6. *Соколов А.С.* Введение в современную композицию XX века: учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студ. высш. учеб. заведений. М.: ВЛАДОС, 2004. 231 с.

7. *Nyman M.* Chamber music. Vol. 2. String quartets 1-3: Annotation for disc. London: Argo Records, 2012. 12 p.

8. *Nyman M.* Experimental Music: Cage and Beyond. Cambridge: Cambridge University Press, 1999. 218 p.

9. *Siôn P.* The Music of Michael Nyman: texts, contexts and intertexts. Farnham: Ashgate publishing limited, 2007. 215 p.

Светлана Саркисян

«РАССЕИВАЮЩИЕСЯ СТРАХИ» М.-Э. ТЁРНЕЙДЖА: ОПЫТ СИМВОЛИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА

Выбор темы обусловлен двумя причинами: во-первых, интересом к творчеству **Марка-Энтони Тёрнейджа** (р. 1960), снискавшего репутацию одного из лидирующих композиторов Великобритании, во-вторых, несомненными достоинствами одного из программных его сочинений, синтезирующего феномены музыкального и внемузыкального. При этом внимания заслуживает не столько сам факт расширения сферы музыки в результате вторжения внемузыкальных идей — религиозно-философских, сциентистских, пластических, аудиовизуальных и пр. (это, вне сомнения, прерогатива искусства и XIX, и особенно XX веков), особый исследовательский интерес вызывает, прежде всего, музыкально-художественная исключительность решения Тёрнейджа — намерение отразить в оркестровой партитуре символику пластических представлений.

Пьеса «Рассеивающиеся страхи» (*Dispelling the Fears*) для двух солирующих труб и симфонического оркестра (1994–1995) была написана композитором под впечатлением от одноименной картины современной австралийской художницы **Хезе Беттс** (Heather Betts) (1992). Абстрактный характер этой картины, выполненной в смешанной технике (масло, уголь, песок, шеллак; коллаж на холсте), инспирировал создание Тёрнейджем одночастной композиции, основное содержание которой может быть определено как момент концентрации и постепенного ослабления психологического состояния тревоги-страха.

Картина Беттс — полотно большого размера (180x130 см), композиционно выстраивающееся в вертикальном разрезе; крайние его отсеки заполнены условными фигурными аллюзиями, некоторым образом взаимоуподобленными. В нижней части преобладают сумрачность, депрессивность, в верхней — колорит относительно просветлен, но состояние безысходности сохраняется. Общую психологическую «сдавленность» Беттс пытается ослабить расположенным в левой части полотна небольшим освещенным окном. Оптически оно воспринимается за плоскостью картины, будто дистанцированно вглубь, образуя тем самым самостоятельную перспективу.

Обрисованная художницей средствами современного пластического искусства иррационально-галлюцинаторная природа страха, ищущего исхода в спасительном свете-окне, получает свое музыкальное воплощение в пьесе Тёрнейджа. Однако композитор не пользуется традиционной «процедурой» воплощения в музыке объекта живописи: визуальный образ лишь инициирует фантазию, но не руководит музыкой.

Хезе Беттс. «Рассеивающиеся страхи»

Не кажется случайным тот факт, что пьесе «Рассеивающиеся страхи» предшествовали два инструментальных сочинения, также связанные с живописью. Это оркестровое произведение «Трое орущих попов» (*Three Screaming Popes*, 1989) и поначалу небольшая пьеса «Кровь на полу» (*Blood on the Floor*, 1993) для трио джазовых музыкантов (саксофон, труба, ударные) и камерного ансамбля; оба сочинения инициированы сюрреалистическими работами Фрэнсиса Бэкона. Сочинение «Кровь на полу» вскоре было переработано композитором в сюиту из восьми пьес с включением различных солирующих духовых инструментов. В 1997 году в Лондоне студией «Argo» был выпущен CD под тем же названием (Ensemble Modern, дирижер Петер Рундель), где сюиту «Кровь на полу» замыкает развернутая оркестровая пьеса «Рассеивающиеся страхи» — как выражение стремления композитора найти выход из депрессии и мрака. По мнению Брайана Мортона, автора аннотации к CD, Тёрнейдж в нем «пытался уловить нечто из таинственно-спасительного свойства картины австралийской абстракционистки Хезе Беттс» [8, с. 9].

Символистский мираж картины Беттс, послуживший основой пьесы Тёрнейджа, проникает в ткань музыки не только посредством специфической атмосферы, особой динамики колорита. Визуальное индуцирует общую звуковую среду, условно-предметное получает специфически музыкальную, трансцендентную форму. Необходимо оговорить, что трансцендентное здесь следует трактовать не в кантианском понимании, а в его изначальном смысле, т.е. «выходящем за пределы» некого опыта, в данном случае — художественной практики. Такое представление о мыслительно-творческом процессе, особенно у композиторов, более чем естественно, ведь природе музыкального сознания присуще движение от предметного к трансцендентному. Стоит напомнить по этому поводу высказывание философа-экзистенциалиста Якова Друскина: «…трансцендентное заложено в самом человеке, не вне, но внутри него <…> Ощущение трансцендентного, то есть потустороннего во мне, в моей жизни, в моих отношениях с ближними и дальше, расширяясь концентрическими кругами, доходит до ощущения всей истории рода человеческого» [2, с. 67–68].

Тёрнейджа, судя по известным нам оркестровым произведениям, к примеру, «Топиться» (*Drowned Out*), «Разорванные линии» (*Fractured Lines*), «Еще один вступает в бой» (*Another Set To*), следовало бы отнести к композиторам экзистенциального типа, у которых воплощение трансцендентного естественно передает природу внутреннего мира. Если воспользоваться положениями феноменологии, можно связать это с рефлексией интенциального порядка: сознание, направленное на предмет мысли, уже имеет его в самом себе. Не углубляясь в заманчивую область учения Э. Гуссерля, укажем на одну из его гипотез, важную, на наш взгляд, при интенциональном анализе музыкального восприятия/переживания.

Философ здесь вводит термин-метафору *горизонта* (смыслового горизонта, подвижного горизонта), которым отмечены не только фазы сознания при восприятии предмета, но и сам предмет, открывающий свои невидимые, предугадываемые стороны благодаря подвижности сознания. В тонких интерпретациях текстов Гуссерля Карен Свасьян поясняет, что «горизонт символизирует перцептуальную грань любого воспринимаемого предмета, изменяющуюся в зависимости от подвижности сознательных потенций» [4, с. 52]. Это положение будто адресовано музыкальному восприятию. Что же касается именно композиторского сознания, то присущая ему сложность внутренней организации (причем независимо от факторов психического, ментального или национального порядка) диктует особую специфику восприятия/переживания. Смысловая подвижность *горизонта* (побуждающего мысль о предмете) не совпадает с фазами сознания, обусловленного так называемым имманентным временем, которому чужды понятия «теперь», «прежде», «после» [4, с. 60–63]. В этом времени иными становятся соотношения прошлого и настоящего, самого образа и воспоминания о нем. В отличие от обычного воспоминания, представляющего прошлое в качестве именно прошлого, в проживании имманентного (феноменологического) времени воспоминание является, по Гуссерлю, «галлюцинирующим восприятием того, что есть прошлое…» [4, с. 63].

Учет таких свойств сознания на уровне музыкального мышления композитора помогает объяснить, кроме прочего, многие мотивы его творческих интересов. И здесь, помимо объективных и инцидентальных (возникших по воле случая), важную роль играют мотивы персонального характера, связанные с личностью самого композитора; этим, в частности, и интригует персона Марка-Энтони Тёрнейджа. Рано сформировавшись как художник, он в своем сознании, казалось, хранил будущие объекты своего творческого воображения, позже реализовывая их в различных музыкальных опусах. Данный факт объясняет легко выявляемую индивидуальность стиля, как и семантическое родство многих его произведений. Мир, постигаемый не разумом, а динамичным сознанием, чувствованиями, ощущениями, интуицией, формируя творческую платформу Тёрнейджа, в некотором смысле замкнут и статичен, зато богат нюансами психических состо-

яний, уходом в потустороннее, мистическое, трансцендентное.

На пути художественного становления композитору помогло искусство джаза, предопределившее появление в его камерных и оркестровых сочинениях характерной сферы меланхолии, чувственности, лирической прострации. Она же доминирует в развернутой коде пьесы «Рассеивающиеся страхи». Однако начало этой специфической для музыки Тёрнейджа меланхолии было положено давно — в знаменитой четырехчастной оркестровой сюите «Ночные танцы» (*Night Dances*), принесшей 21-летнему композитору широкое признание. В ее третьей части — «Ноктюрне» — в партии солирующей трубы Тёрнейдж процитировал джазовую мелодию «Blue and Green» Майлса Дэвиса[1]. Позднее, в беседах с Эндрю Клеменцем, Тёрнейдж вспоминал, что его буквально «преследовала эта исключительная музыка», и она была им использована в «Ночных танцах» как «дань восхищения Майлсом Дэвисом». [7, с. 6–7].

Линия творческой эволюции Тёрнейджа, идущая от сюиты «Ночные танцы», весьма примечательна. Помимо использования типично блюзовых гармоний, замедленных темпов, «рваных» синкопированных ритмов, звучания специфических джазовых инструментов (труба, саксофон, тромбон, гитара, ударные), в его музыке формируется специфическая «атмосфера» — ночных видений, иррациональных ощущений, состояний томления и прострации. Однако, при внешней статике, эти «состояния» получают в развитии неожиданные сдвиги (в этом, кстати, отличие Тёрнейджа от старшего соотечественника Гейвина Брайерса, также известного своими джазовыми пристрастиями). Характерным качеством музыки Тёрнейджа становится *погружение* в некий внутренний слой сознания, о чем часто свидетельствуют и авторские ремарки, как, например, в «Drowned Out» (первая же пометка в партитуре — «медленно и погружаясь»). Как правило, несколькими штрихами обрисовывая «предмет» мысли, Тёрнейдж не позволяет слушателю дистанцироваться. Он вовлекает его — как это происходит и в джазе — в общее, отдаленное от реальности переживание.

Джаз, один из характерных «символов» музыки Тёрнейджа, словно провоцирует его творческое воображение на поиски различных, запредельных ощущений — интуитивных, атавистических, сюрреалистических, фантастических... И, найдя нужную художественную форму и средства, композитор «материализует» эти ощущения, делает их естественными, реальными. Таким качеством обладают многие произведения Тёрнейджа,

[1] С музыкой Майлса Дэвиса Тёрнейдж основательно познакомился во время учебы в Royal College of Music благодаря американскому пианисту Хёрби Хэнкоку [7, с. 6–7]. Композитор искренне признавался: «Меня притягивают физические свойства музыки, не именно звук, а его воздействие. В музыке мне нравятся ее внутренние свойства, мне нравится джаз. <...> Это одна из причин, по которой я люблю Майлса Дэвиса...» [9, с. 3].

присуще оно и пьесе «Рассеивающиеся страхи». Волнение, дрожь, трепет, вызываемые страхом, композитор переводит на язык музыки, используя трели, тремоландо, протянутые с подчеркнутыми начальными *sforzando* звуки и созвучия, разного рода вибрации, достигаемые посредством репетиций звуков и повторяющихся кратких мотивов — варьируемых и точных, в различных фактурных решениях, унисонных и имитационных[1]. Свое значение приобретают и артикуляциионные приемы игры оркестровых инструментов, и сам состав оркестра с расширенной группой ударных, а также редкое в современной композиторской практике включение тембра баритона (здесь: euphonium), причем с солирующей функцией, — напоминающее звучание «вагнеровских туб».

Фантастическая абстракция Хезе Беттс, которую можно воспринимать как своего рода сновидение, в музыке Тёрнейджа становится реальной картиной определенного психофизиологического состояния. Этот пример — один из множества подобных в истории современного музыкального искусства, когда звуковая материализация делает трансцендентное подлинно достоверным. Интересные параллели о соотношении фантастического и реального можно провести, обратившись к исследованиям литературоведов, особенно в связи с изучением ими творчества Гоголя и Достоевского. Так, Иннокентий Анненский, характеризуя воплощение форм фантастического у Гоголя, отмечает, в числе прочих, природную «склонность человека к миру таинственному, сверхъестественному», а также следующую, близкую искусству музыки особенность: «Область фантастического постоянно завоевывается умом, который переводит фантастическое в реальное и вносит в его область законы природы» [1, с. 209].

В музыкально-стилистическом отношении пьеса Тёрнейджа контекстуальна. Видимые и невидимые нити связывают ее с богатым композиторским опытом XX века: с О. Мессианом — техника совмещения принципов ритмического варьирования и остинато, с Я. Ксенакисом — организация оркестровой фактуры с ее внутренними биением и пульсацией, с С. Губайдулиной — многораздельная драматургия с кульминацией в каждом разделе и заключительном спаде-исходе, с Х. Бёртуистлом — объединение стилистики абстрактного и экспрессивного, интерес к живописи, к архаичному мистицизму, наконец, с О. Нассеном, педагогом Тёрнейджа, — рафинированные, многослойные структуры и склонность к вариантному тематическому развитию.

[1] Здесь вспоминается введенное К. Штокхаузеном понятие «вибрирующей звуковой материи», в связи с характеристикой музыки К. Дебюсси (статья «От Веберна к Дебюсси»). Он отмечает перспективные для музыки XX века «типы техники инструментовки», создающие «вибрирующие звуковые поверхности». Они могут характеризовать и фактуру («статическая фактура»), и форму в целом («статическая форма»). «Эти приемы, — по мнению Штокхаузена, — например, многочисленные трели у струнных, тремоло <…> образуют суммарные звуковые картины, где неразличимы отдельные составляющие» [6, с. 208].

Кроме того, Тёрнейджу не чужд опыт минимализма, ему близки ранний Стравинский и поздний Скрябин.

Собственно говоря, это только слегка очерченный контекст, необходимый для определения места художника в современном мире. Почерк Тёрнейджа неповторим, о чем свидетельствует и партитура пьесы «Рассеивающиеся страхи»[1]. Две солирующие трубы с симфоническим оркестром поначалу настраивают нас как будто бы на концертный жанр, тем более, что их партии аккумулируют в себе основной тематизм сочинения. В пользу трактовки как концерта — двойного, кстати сказать, — склоняет и общее построение формы со вступлением, разделами и кодой, где в качестве послесловия солирует одна труба (*пример 1*). Композиционно в пьесе можно выделить четыре основных раздела (I — ц. 2, II — ц. 14, III — ц. 24, IV — ц. 35) и коду (ц. 40), каждый из них, в свою очередь, включает несколько разных по фактуре секций. В I разделе их шесть (цц. 2, 5, 7, 9, 10, 12), во II — пять (цц. 14, 18, 19, 20, 22), в III — также пять (цц. 24, 26, 27, 29, 30), в IV — три (цц. 35, 36, 37); кода также распадается на две секции (цц. 40, 43).

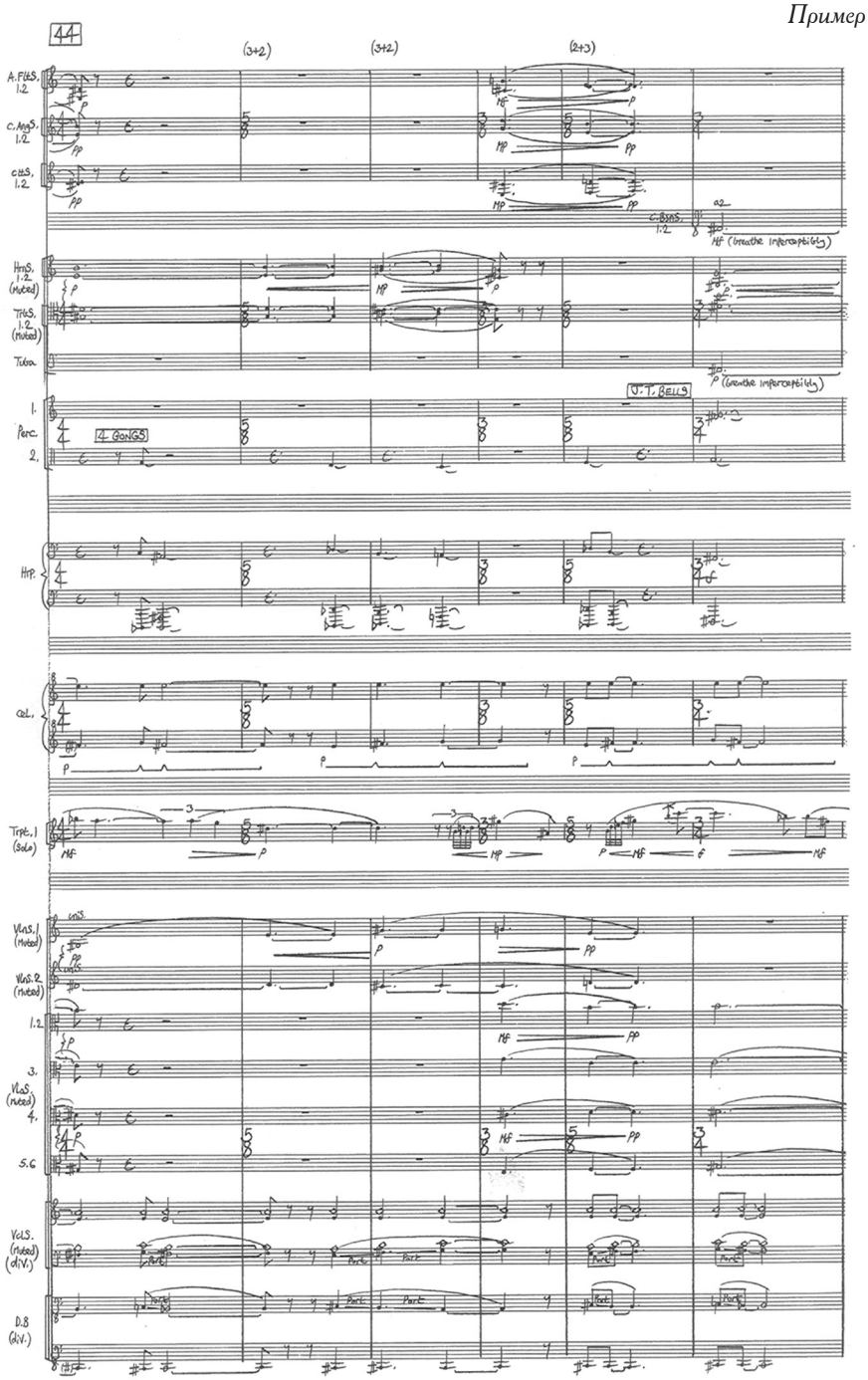
Однако, возвращаясь к жанровому определению, заметим, что в семантическом отношении «Рассеивающиеся страхи», отнюдь, не концерт. Трубы, выполняя роль своеобразного «поводыря» музыкального развертывания, воспринимаются, скорее, как нечто единое, разделенное на две половины. Ритмическое расслоение в линиях солирующих труб (достигаемое посредством полиритмии или принципа комплементарности) усиливает пронзающую оркестр остроту их тембра. Используя принцип зеркальности в партиях труб, композитор дополняет его приемом отражения у двух сопрановых саксофонов, мягкий тембр которых создает эффект дистанционной удаленности. Саксофоны вступают либо одновременно с трубами, либо свободно их имитируют, а порой и берут инициативу, опираясь, правда, на те же звуки *fis—g*, которые постоянно варьируются у солирующих труб (цц. 2, 3, 5, 7, 9, 10) (*пример 2*). Такое пространственное решение, думается, происходит из композиционной идеи картины Беттс (разделение полотна на два отсека с уподобленными фигурами), о чем говорилось в начале статьи.

Прием отражения, заметим, распространяется на формирование оркестровой фактуры в целом. Наряду с двумя параллельно развертываемыми пластами (трубы — саксофоны) точными и преобразованными повторами, имитациями, вариантами мотивов оказывается охвачена вся партитура[2].

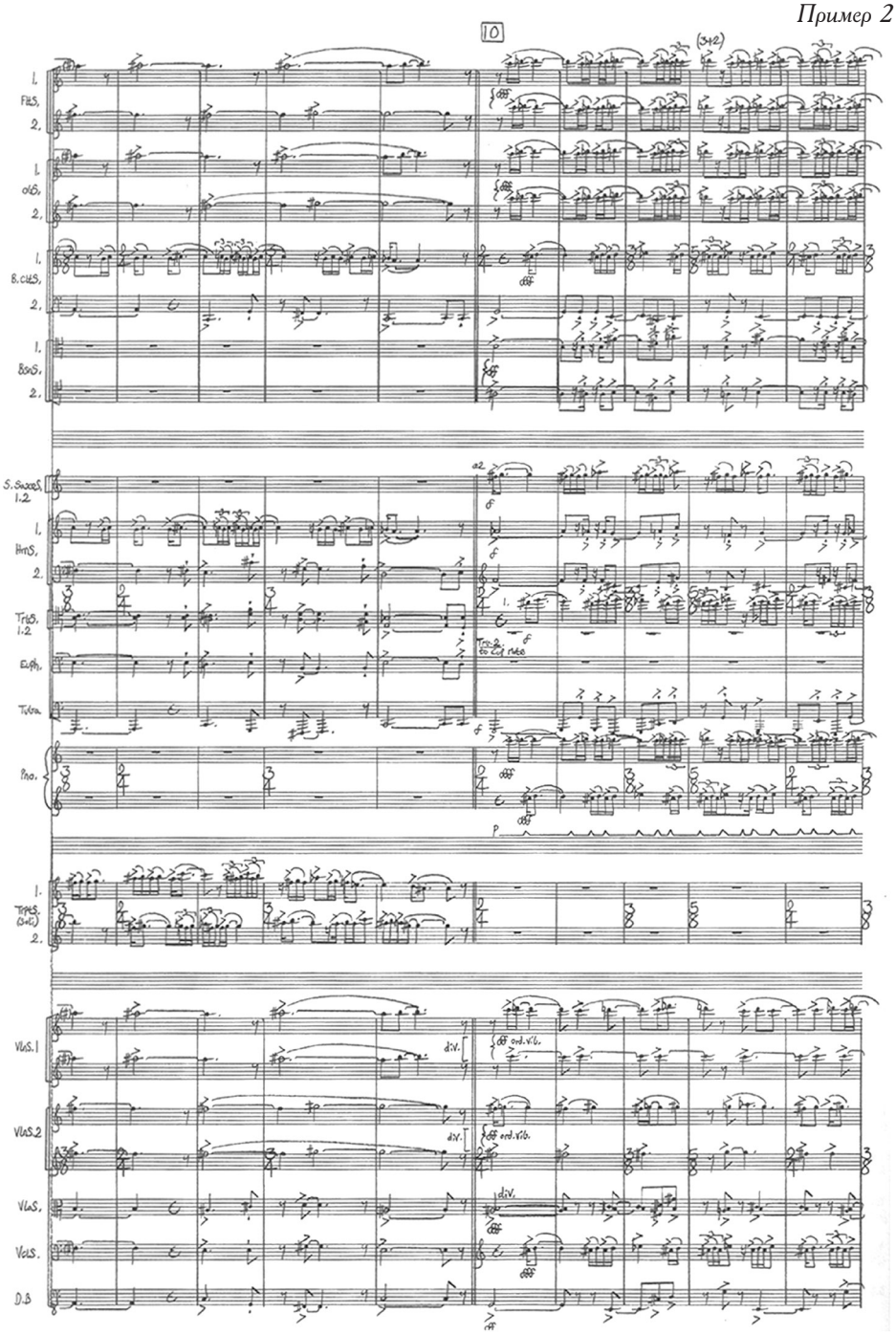
[1] В работе мы пользовались следующим нотным изданием: *Mark-Anthony Turnage*. Dispelling the Fears for two trumpets and orchestra. Study Score ED 12567. Schott & Co. Ltd, London, 1996.

[2] Тёрнейдж в уже упоминавшейся беседе с Клеменцем поясняет, что «хотел написать пьесу, базирующуюся именно на четырех нотах, что почти невыполнимо. Все исходит из небольшой ячейки нот или одного мелодического фрагмента, и ты стараешься скорее распространить его, чем добавить какой-либо новый материал» [7, с. 41—42].

Пример 1


44
(3+2)
(3+2)
(2+3)
A.Fls. 1.2.
c.Ags. 1.2.
c.Bns. 1.2.
Hns. 1.2. (muted)
Tns. 1.2. (muted)
Tuba.
Perc. 1.
2.
4 GONGS
V.T. BELLS
Hrp.
cel.
Trpt. 1 (Solo)
Vlns. 1 (muted)
Vlns. 2 (muted)
1.2.
3.
Vlas. (muted)
4.
5.6
Vcls. (muted) (div.)
D.B (div.)

Пример 2


10
(342)
Fls.
Ob.
B.Cls.
Bsns.
S.Saxes
Hrns.
Trbs.
Euph.
Tuba
Pno.
Trps.
Vln.1
Vln.2
Vla.
Vcs.
D.B
div.
ord.

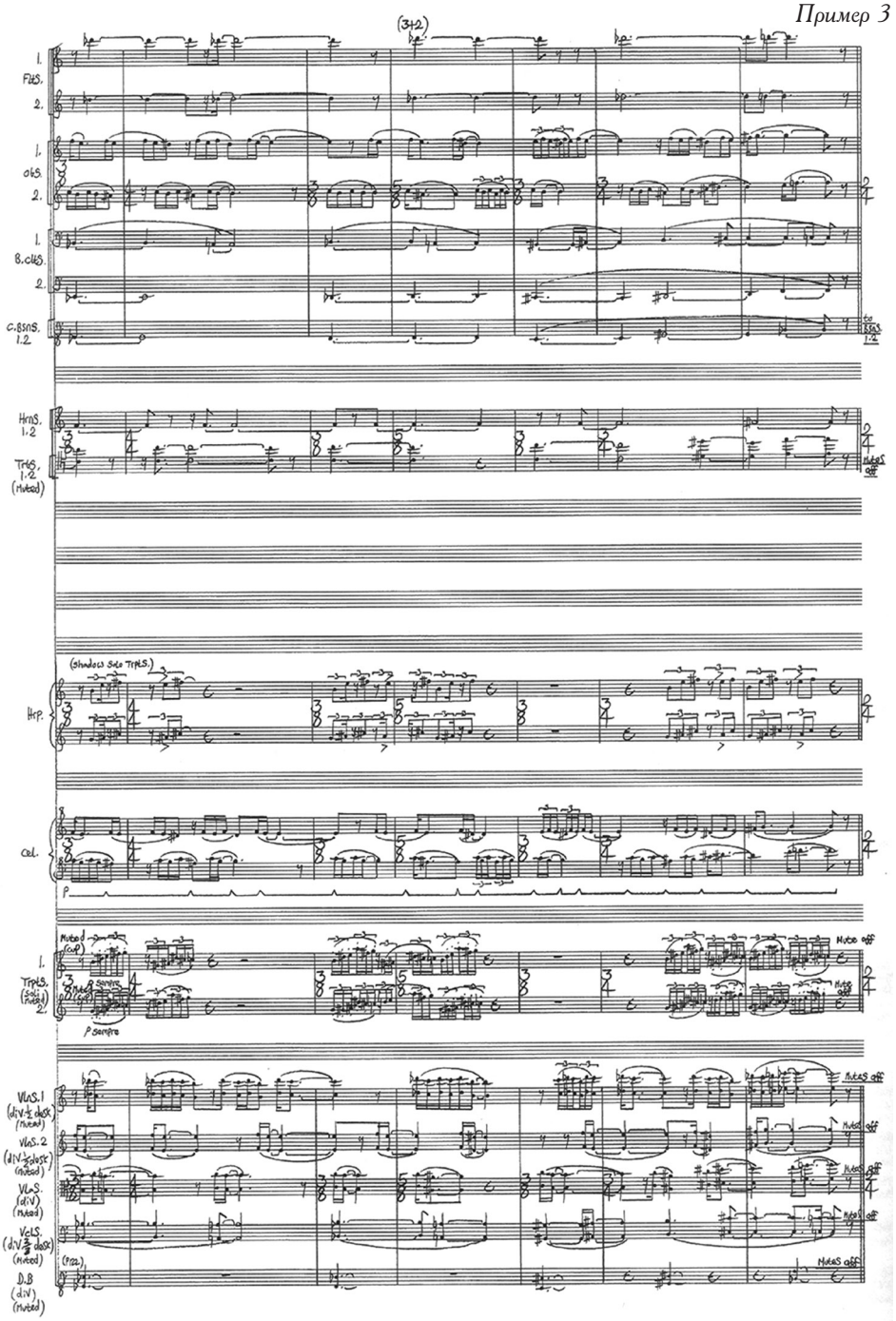
Единый тематизм в результате тембровой и ритмической дифференциации придает оркестровой полифонической фактуре качество особой «вибрирующей звуковой поверхности»[1], которая, несмотря на кажущуюся статичность, обладает скрытой динамикой, а, значит, подвижностью смыслов, или «смыслового горизонта» (по Гуссерлю). В этом отношении характер организации оркестровой фактуры в сочинении Тёрнейджа можно рассматривать как один из опытов символизации музыкального материала. Композитору удается сохранить многозначность полотна Беттс. Своей изящной игрой смыслов его музыка будит воображение слушателя, она уводит от образной конкретики в область абстрактной экспрессии, погружает в некое растекшееся, как в джазе, переживание (*пример 3*).

Другой конструктивной составляющей пьесы «Рассеивающиеся страхи» являются аккордовые созвучия — от шести до одиннадцати звуков. Они выполняют сразу несколько функций: синтаксическую, формообразующую, драматургическую, но главное — темообразующую, так как становятся источником монотематических образований. Согласно известной шенкеровской мысли о соотношении первоструктуры и пролонгации, в сочинении Тёрнейджа происходит пространственно-временное «распространение созвучия», или иначе, «прорастание отпочковывающихся от тонов первоструктуры слоев ткани» [5, с. 33]. Отдельные звуки, интервальные ячейки аккордов распространяются по партиям солирующих, контрсолирующих и соподчиненных им инструментов оркестра. Происходит отражение аккорда в мелодике, определенным образом напоминающее идею варьирования скрябинского «прометеевского шестизвучия» (*c—fis—b—e—a—d*), что способствует тематизации всей фактуры. Но при внешней схожести технической «процедуры» в обоих примерах, в музыке Скрябина фактура сохраняет генезис с гармонией, в то время как у Тёрнейджа организация фактуры насквозь полифонична.

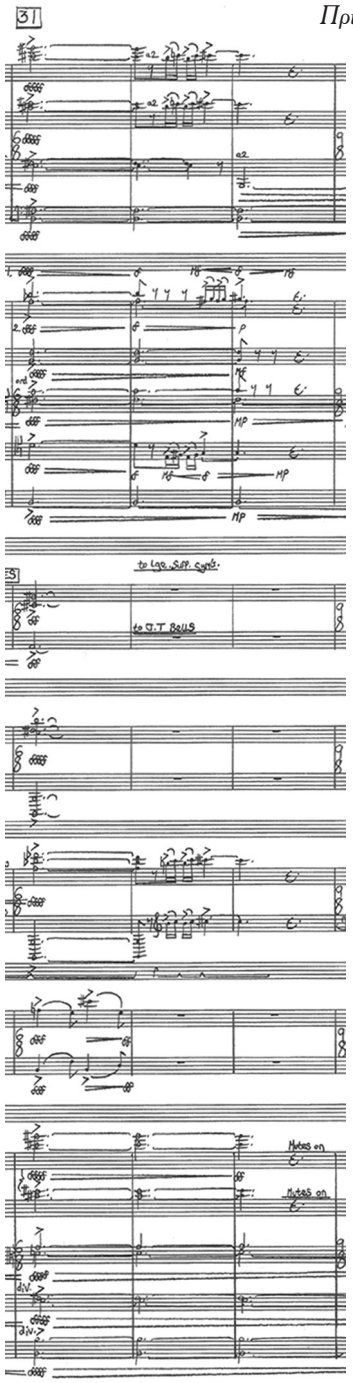
К ранее сказанному добавим еще несколько замечаний. Многослойная фактура в сочинении Тёрнейджа объединяет свойства классической и современной полифонии. В первом случае, помимо вариантно-имитационных приемов в партии солирующих труб (и соотнесенных с ними партиях контрсолирующих инструментов), автор использует канонический тип изложения — как правило, в пределах одной оркестровой группы. Чаще всего каноны звучат в партиях струнных, как, например, в лирической коде, представляющей собой канон из четырех пластов с пятью голосами в каждом из них. Во втором случае, Тёрнейдж предлагает различные варианты фактурных решений, апеллируя к оркестровой полифонии импрессионистов, к полиостинатности симфоджаза и к опыту сонорной гетерофонии второй половины XX века. Более всего он изобретателен в приемах так называемого свободного остинато, которое, по мысли В. Задерацкого, может быть дискретным и мотивно-вариантным.

[1] См. сноску на с. 46.

Пример 3


(3+2)
1.
Flts.
2.
1.
obs.
2.
1.
B.clts.
2.
C.BSns.
1.2
to BSns. 1.2
Hrns.
1.2
Trts.
1.2
(Muted)
Mutes off
(shadow solo Trpts.)
Hrp.
Cel.
p
Muted (cup)
1.
Trpts.
(soli)
(Muted)
2.
p sempre
Mute off
Vlns.1
(div ½ desk)
(Muted)
Vlns.2
(div ½ desk)
(Muted)
Vlns.
(div)
(Muted)
Vcls.
(div ⅔ desk)
(Muted)
(Pizz.)
D.B
(div)
(Muted)

Пример 4



Особый интерес вызывает *дискретное остинато*, при котором «периодичность повторов мотивных ячеек нарушается, линия остинато становится разорванной, как бы спонтанно-импровизационной» [3, с. 285]. Думается, не случайно Тёрнейджа привлекает данная разновидность свободного остинато, ведь ее истоки уходят в искусство джаза.

Возвращаясь к гармонической специфике пьесы «Рассеивающиеся страхи», отметим, что аккорды здесь синтетические. Их можно отнести к кластерам, поскольку интервал секунды является основным. Один из наиболее развитых кластеров — из 10 звуков — появляется в главной кульминации сочинения (ц. 31) (*пример 4*), после чего постепенно начинается спад, а следующий, самый многозвучный — из 11 звуков — уже выполняет функцию ослабления напряжения (ц. 36). Симптоматично, что второй из названных кластеров строится на звуке *cis*, фигурирующем и в качестве тонической опоры во вступительном разделе всего произведения, и входящем почти что во все синтетаккорды (термин В. Каратыгина), и являющемся гармоническим фундаментом в послесловии-коде (ц. 43). Долгий органный пункт на этом звуке (в сочетании с мерцающими флажолетами у виолончелей divisi и хоралом высоких струнных и деревянных инструментов) сопровождается постепенным разряжением, редукцией оркестровой фактуры, что приводит к просветлению общей звуковой атмосферы и возникновению иллюзии тональности *cis-moll* (используется обращенный ундецимаккорд I ступени), — завершающей замечательную пьесу Тёрнейджа.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Анненский И.Ф.* Книги отражений. М.: Наука, 1979. 680 с.

2. *Друскин Я.С.* О воскресении из мертвых // Памяти Павла Флоренского. Философия. Музыка: Сб. статей к 120-летию со дня рождения о. Павла (1882—2002) / Ред.-сост. С.М. Сигитов. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2002. С. 60—73.

3. *Задерацкий В.В.* Сонористическое претворение принципа остинатности в творчестве Оливье Мессиана // Проблемы музыкальной науки. Вып. 6. Сб. статей / Сост. В.И. Зак, Е.И. Чигарева. М.: Советский композитор, 1985. С. 283—317.

4. *Свасьян К.А.* Феноменологическое познание. Пропедевтика и критика. Ереван: АН Арм. ССР, 1987. 199 с.

5. *Холопов Ю.Н.* Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера. М.: Композитор, 2006. 160 с.

6. *Штокхаузен К.* Из интервью / Пер. С. Савенко, Л. Грабовского // Композиторы о современной композиции. Хрестоматия / Ред.-сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. 356 с.

7. *Clements A.* Mark-Anthony Turnage. London: Faber & Faber, 2000. 96 p.

8. Mark-Anthony Turnage. Blood on the Floor / A note by Brian Morton. London: The Decca Record Limited, 1997. 1 элект. опт. диск.

9. Mark-Anthony Turnage. Your Rockaby / A note by Sue Knussen. London: The Decca Record Limited, 1996. 1 элект. опт. диск.

Вера Нилова

АНГЛИЙСКИЙ СЛЕД В ЛЮТЕРАНСКИХ ГИМНАХ ФИНЛЯНДИИ

«Финляндия была отделена от шведского государства и присоединена к Российской империи после того, как императоры Александр I и Наполеон в 1807 году пришли в Тильзите к соглашению о разделе Европы, да и всего мира, на две большие сферы влияния. В отношении Швеции и Финляндии договор был реализован в ходе так называемой "финской войны" 1808–1809 годов и закреплен в мирном договоре между Россией и Швецией, заключенном в Российском пограничном городе Хамина (Фридрихсгам) 17 сентября 1809 году» — так известный финский историк Матти Клинге начал свой капитальный труд «Имперская Финляндия» [1, с. 15].

Вошедшая в состав России Финляндия имела многовековые культурные контакты с различными странами Западной Европы, укоренявшиеся с начала христианизации ее территории. Современные издания лютеранских гимнов на финском и шведском языках по-своему отражают сложившиеся за долгий период связи церковной музыки Финляндии с иными европейскими музыкальными традициями — от латинского монофонического пения до авторских мелодий композиторов XX века. Финские латинские источники, датированные XI–XIV веками, демонстрируют обширную музыкальную генеалогию гимнов. Илкка Тайтто, изучив имеющиеся в распоряжении финских медиевистов средневековые манускрипты, пришел к выводу о том, что «торговцы, путешествующие школяры или миссионеры <...> прибывали в финскую провинцию из северной Германии, северной Франции, Швеции, Дании и Англии» [12, с. 19]. Они участвовали в формировании «музыкально-исторического атласа» церковной музыки Финляндии начиная со средних веков.

Результат нового политического статуса Финляндии после 1809 года не сказался на составе лютеранских гимнов в период финской автономии (1809–1917). Единственным российским композитором, чья мелодия (со стихами Мартина Липпа) была включена в собрание лютеранских гимнов, был Д. Бортнянский. Но это произошло уже в 1986 году.

По данным, содержащимся в «Kirchenmusik in Finnland», собрания лютеранских гимнов издавались в 1583, 1605, 1701, 1886, 1938 (с дополнением в 1963), 1986 годах (данные о более

поздних изданиях отсутствуют) [11]. Доступным в настоящее время является только издание 1986 года. Дополнительные сведения дают источники по истории Реформации в Финляндии и краткие обзоры изданий финских лютеранских гимнов с указанием общего количества гимнов и иностранных источников, использованных для их подготовки.

В издании 1986 года содержится 632 гимна, среди которых имеются мелодии немецкого, шведского, английского, голландского, финского, норвежского и израильского происхождения, а также авторские мелодии И.С. Баха, Г. Хасслера, Х. Херресталя, Х. Клеметти, Я. Сибелиуса, Р. Лаги, Л. Мадетоя, К. Маасало, У. Монка и многих других композиторов. Английские мелодии в современном собрании финских лютеранских гимнов составляют лишь малую часть. Но именно с этими гимнами связаны малоизученные страницы истории музыкальной культуры Финляндии.

Отсутствие необходимой источниковедческой базы оставляет открытым вопрос, касающийся количества гимнических мелодий различного происхождения в изданиях XVI–XIX веков, включая латинские образцы. Изучению бытования в Финляндии латинской и лютеранской церковной музыки посвящены отдельные специальные работы, в то время как исследования о взаимодействии латинского монофонического и лютеранского пения в музыковедении отсутствуют [10]. Такое разделение усложняет изучение контекста функционирования церковно-музыкальной традиции.

Изучение англо-финских музыкальных связей в области литургической музыки — задача непростая, и она требует времени на поиск и изучение музыкально-исторических источников. На данном этапе вхождения в эту интересную и перспективную в научном отношении тему представляется возможной лишь постановка проблемы, благодаря выявлению состава и пропорций гимнов различного происхождения в финноязычных изданиях (в частности, английского корпуса гимнов), а также введению в научный оборот дат и имен авторов гимнических мелодий.

Известно, что христианизация Финляндии началась задолго до крестовых походов (1155–1293), имевших целью вовлечь население прибалтийско-финских племен в сферу влияния католической церкви. В числе первых епископов Финляндии были епископы английского происхождения — Генрих (Хенрик) и Томас. Генрих вместе с королем Швеции Эриком (впоследствии канонизированным) отправился в 1155 году на юго-запад Финляндии, в области Сатакунта и Каланти. Тот факт, что шведская епархия направляла в финские земли епископов английского происхождения, легко объясним: Рим, проводя свою политику, «покровительствовал прибытию английских миссионеров в Скандинавию во избежание появления там немцев» [5, с. 11].

Жизнь епископа Генриха закончилась трагически. Он погиб от руки крестьянина Лалли — одного из наиболее известных финских «героев», рассказ о котором вошел в российскую версию книги «Сто замечательных фин-

нов». Статья о нем так и называется: «Лалли, крестьянин, убийца святого Хенрика» [7, с. 322–324]. Ее авторы со ссылкой на К. Ганандера сообщают, что еще «в XVIII веке финские няньки пели малышам такую песенку: “Где-то Лалли шапку справил, взял лихой шелом?”» [7, с. 322]. Согласно легендам «Лалли забрал митру епископа Хенрика, надев себе на голову. Когда же он пришел домой и снял ее, то вместе с ней сошли волосы и кожа» [7, с. 324]. Фольклорный образ Лалли также непривлекателен:

«Лалли худший из язычников,
Самый лютый из Иуд,
Он убил святого человека,
Епископа господина Хейнарики»
[7, с. 322].

Первым титулованным епископом Финляндии был Томас, прибывший вместе с другими доминиканскими монахами в финские земли с острова Готланд. Он принял участие во втором крестовом походе (1237–1238), а в 1240 году совершил поход на Новгород, закончившийся разгромом шведов и победой Александра Невского. Известно, что Томас был нетерпим и к язычникам, и к русским «схизматикам»; он христианизировал племя хяме, проявив при этом большую жестокость [5, с. 12]. Исследователи также отмечают, что «именно в епископство Томаса связи Финляндии с немецким религиозным и культурным миром приобрели устойчивый характер» [5, с. 12]. Событиям из жизни Томаса посвящена опера Эйноюхани Раутаваара «Томас» на собственное либретто композитора (1985), в котором переплетены христианские и языческие мотивы[1].

После третьего крестового похода (1293) Швеция продвинулась до Карельского перешейка и завоевала территорию, которая в 40-х годах XIV века стала называться **Восточной землей** (Österland) Шведского королевства. Финский историк В. Расила писал, что «через римско-католическую церковь Финляндия все сильнее приобщалась к западноевропейской культуре <…> Богослужения совершались по католическому обряду, который, однако, доминиканцы заменили таким образом, что он стал несколько отличаться от шведской практики. В Финляндии сформировался собственный церковный календарь, в котором помимо причисленного к лику святых Хенрика были святой покровитель Швеции Эрик, святой покровитель Норвегии Олав, а также шведская святая Биргита» [8, с. 25]. Таким образом, английские следы финских лютеранских гимнов, по-видимому, следует искать в средневековой Швеции, обращать которую в христианство прибыли английские миссионеры [5, с. 11].

Начало Реформации в Финляндии датируется 1520–1550 годами. Известная современная исследовательница С. Лурье на основе историко-этнологического анализа пришла к следующему выводу: «столкновение с ка-

[1] Содержанию и музыкальному воплощению либретто в опере «Томас» уделено внимание в книге Р. Косачевой «Пути развития финской оперы» [2, с. 41].

толицизмом было, возможно, самой тяжелой страницей в истории Финляндии. Зато лютеранство было принято здесь легко и естественно. Финны стали отменными лютеранами, более того, в Финляндии широкое распространение получил пиетизм — религия почти совершенно без мистики. Отношения с Богом почти договорные. Они упорядочены и предельно рационализированы» [4, с. 232].

Суть намерений Лютера коротко изложил Дмитрий Лотов, пастор прихода евангелически-лютеранского Кафедрального собора свв. Петра и Павла в Москве: «Мартин Лютер не планировал создания нового церковного объединения. Он видел свою задачу в том, чтобы очистить основу Церкви — Слово Божие и Святые таинства — от мишуры, возведенной в догму традиции, ибо церковь времен Лютера можно уподобить статуе Будды, практически потерявшей первоначальную форму из-за золотых листочков, наклеиваемых на нее многочисленными паломниками. Лютер провозгласил “ad fontes”, то есть “к источникам”, призвав Христианский мир восстановить изначальную чистоту веры и сделать основой, мерилом жизни не церковные установления, основанные на человеческих преданиях и обычаях, но Слово Божие. А сие Слово Божие говорит нам о Христе, как единственном посреднике между Богом и человеком, единственном заступнике и ходатае. Именно поэтому Лютеранская церковь предельно христоцентрична. Столь же предельно христоцентричным является и лютеранское церковное искусство» [3, с. 30].

Первый сборник финноязычных лютеранских гимнов — «Малая книга финских духовных песнопений» — вышел, как уже было упомянуто, в 1583 году, в период «окончательной победы лютеранства» [5, с. 117]. Известно, что «главным иноязычным образцом для Яакко Финно [его составителя — *В.Н.*] послужил шведский сборник “Then Svenska Psalmboke”, вышедший в 1572 году» [7, с. 441].

В современном финноязычном издании гимнов преобладают образцы с «немецкой» родословной [13], в то время как в аналогичном шведоязычном [9] — английские и скандинавские. Кроме того, сопоставление этих двух собраний приводит к предположению, что пересмотр состава финских сборников и их обновление за счет новых мелодий осуществлялся не в пользу английских источников.

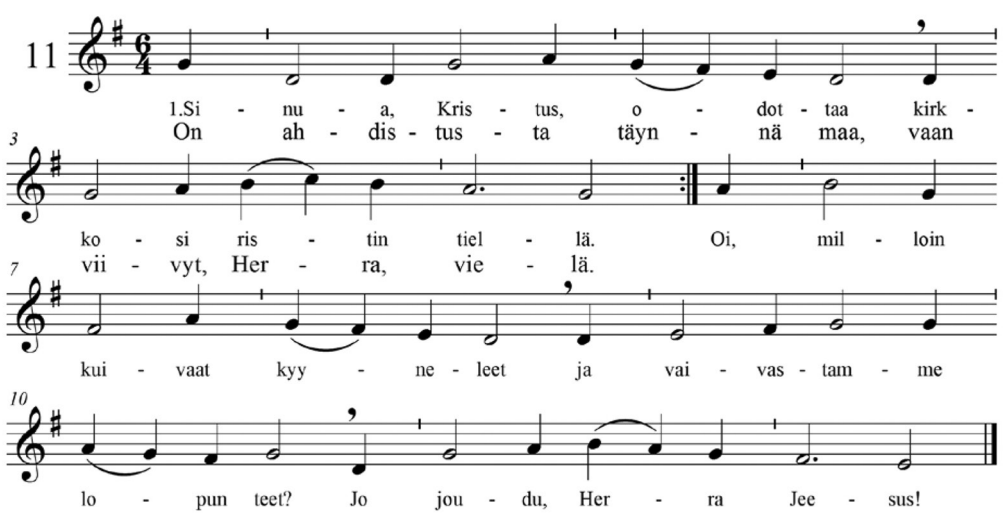
Современное издание лютеранских гимнов на финском языке предназначено в первую очередь для прихожан Евангелическо-лютеранской церкви. Такой сборник можно взять с полки прямо в храме, и во время богослужения петь соответствующие дню церковного календаря гимны (если прихожанин их не знает наизусть). И то же издание может помочь исследователям в изучении финской музыкальной культуры — от Средневековья до наших дней, как в аспекте множественности истоков церковной музыки, так и с точки зрения отношения

композиторов разных поколений к церковной поэзии[1].

Гимны в сборнике расположены в соответствии с церковным календарем: *Kirkkovuosi* (Церковный год), *Jumalanpalveluselämä* (Божественная литургия), *Elämä Kristuksessa* (Жизнь во Христе), *Elämä Jumalan maailmassa* (Жизнь и земные деяния Христа), *Kuolema ja iankaikkisuus* (Смерть и вечность). Гимны, имеющие английское происхождение, можно разделить на три группы: в некоторых обозначено только место их прежнего бытования (Englannissa — из Англии), в других — народное происхождение мелодии (Englantilainen kansansåvelmå — английская народная мелодия), третьи имеют указание на авторские сочинения английских музыкантов. В рассматриваемом издании первая группа представлена тремя образцами (№№ 11, 42, 114), вторая — одним (№ 510), третья — семью (№№ 27, 164, 171, 416, 458, 508, 555), идентифицируемыми с именами «englantilainen»: John Bacchus Dykes (1823–1876), William Mason (1725–1797), William Henry Monk (1823–1889), Charls Henry Purday (1799–1885), John Francis Wade (1711–1786), Samuel Sebastian Wesley (1810–1876) и John Wilson (1905–1992).

Мелодии первой группы включены в раздел гимнов *Kirkkovuosi* и поются соответственно во время Адвента, на Крещение и Троицу. Первый из этих гимнов (№ 11, см. *нотный пример*) примечателен тем, что в его звучании и нотации сохранились «отложения»

Englannissa n. 1540



[1] Изучение современного издания лютеранских гимнов на финском языке возможно и в историко-этнологическом ракурсе, в основу которого может быть положен тезис о том, что «у финна нет персонифицированного образа врага» [4, с. 130].

латинской монодии. Окончание каждого стиха отмечено знаком «’» над нотным станом и совпадает с ритмической остановкой в мелодии. Сохранены и вертикальные линии, разделяющие мелодию на сегменты. В ладотональном отношении мелодия гимна двойственна. Первый стих начинается и заканчивается в G-dur, последний — в e-moll с натуральной VII ступенью.

Самая ранняя английская мелодия рассматриваемой группы датируется 1540 годом (№ 11), самая поздняя — 1812-м (№ 42)[1]. Обе мелодии, разделенные почти тремя веками, содержат одинаковую ритмическую формулу: половинная и четверть чередуются с последовательностью из трех четвертей. Также обе имеют танцевальный характер и возможно происходят от round-dance. Принципиальная разница между ними состоит в ладовом аспекте: ранний образец имеет модальное наклонение, в то время как мелодия начала XIX века тональна.

Английский гимн, датированный 1558 годом (№ 114), принадлежит иному музыкальному пласту. В сборнике финноязычных гимнов он же поется с текстом Мартина Лютера. Впоследствии этот текст был переведен на шведский язык (1562), а самый ранний перевод на финский был сделан для сборника гимнов, изданного в 1605 году. Можно предположить одно из двух: либо мелодия соединилась с текстом еще в Швеции, либо впервые в Швеции-Финляндии ее использовал Хемминки из Маску, когда составлял свой, более поздний сборник.

В нотной записи этого гимна отсутствует тактовая черта, хотя выставлен размер (2/2) и ключевой знак F-dur (b). Единственный раз встречающийся звук *h* воспринимается здесь как элемент опевания V ступени и, скорее всего, является поздней интерполяцией. Отметим, что даже в современной записи гимна проявляется основа григорианского хорала с характерным для него плавным ритмом, поступенным движением мелодии и четкими структурными границами, заданными словесным текстом. Интересно, что в финноязычном собрании этот гимн представлен целым корпусом мелодий, по которым можно изучать полистадиальность бытования лютеранских хоралов.

В целом мелодии гимнов первой группы были включены в собрания соответственно 1605, 1938 и 1986 годов. Таким образом, ранее всего в них попадает песнопение, поющееся на Троицу.

Гимн, основанный на английском народном источнике, помещен в раздел IV — *Elämä Jumalan maailmassa*, в группу гимнов для молодежи (Nuoret). Его мелодия нотирована в тактовой системе с указанием тональности и размера. Более того, над нотной строкой обозначены аккорды для гармонизации мелодии, указывающие, в частности, на отклонение из натурального e-moll в G-dur.

[1] Напомним, 1540-й — год казни Томаса Кромвеля, главного идеолога английской Реформации и одного из основоположников англиканства, 1812-й — время наполеоновских войн.

К сожалению, запись гимна не позволяет установить время проникновения этой мелодии в Финляндию. Анна-Майя Райттила (Anna-Maja Raittila, 1928–2012) зафиксировала текст гимна в 1982 году, а в сборник с английской народной мелодией он был включен в 1986-м.

Авторские гимнические мелодии включены в следующие разделы Virsikirja: *Kirkkovuosi* — № 27 (J.F. Wade, 1782); *Jumalanpalveluselämä* — № 164 (S.S. Wesley, 1864), № 171 (J.B. Dykes, 1861); *Elämä Kristuksessa* — № 416 (John Wilson, 1969); *Elämä Jumalan maailmassa* — № 458 (William Mason, 1797), № 508 (Ch.H. Purday, 1860), № 555 (W.H. Monk, 1861).

Деятельность названных английских музыкантов приходится на XVIII–X века, а мелодии, связанные с их именами, включены в гимнические собрания 1938 (с дополнением 1963) и 1986 годов. Пока можно только предположить, что к моменту подготовки очередного финноязычного издания ряд имен перечисленных авторов уже прочно вошел в историю лютеранской (англиканской) церковной музыки. Сведения о некоторых из них (Dykes, Monk, Wesley) содержатся во втором русскоязычном издании Музыкального словаря Гроува [6], о других (Mason, Purday, Wade, Wilson) имеются краткие сведения на различных сайтах и в пока что недоступных научных публикациях.

Путь, по которому мелодии английских музыкантов попадали в финноязычные издания гимнов, лежал через перевод стихов на финский язык. Сопоставление дат переводов текстов и дат издания сборников гимнов указывает на то, что между ними иногда был достаточно большой временной разрыв. Так, например, гимн № 27 (мелодия и стихи J.F. Wade) в 1892 году перевел на финский язык Pekka Juhani Hannikainen — известный финский композитор, поэт и педагог. Но только спустя почти 100 лет гимн был включен в издание Virsikija 1986 года.

Таким образом, проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что корпус финских лютеранских гимнов достаточно регулярно пополнялся английскими источниками, причем количество авторских мелодий превышало число анонимных образцов. Тем самым сохранялись исторические связи музыки лютеранской церкви Финляндии с музыкой Англиканской церкви. Отметим также, что гимнические мелодии английского происхождения используются в современной финской богослужебной практике наряду с мелодиями композиторов разных стран и эпох (от И.С. Баха до Я. Сибелиуса), образуя некую целостность, изначально предопределенную смысловым содержанием текста, ведь именно «музыка, соединяясь со словом, наделяет его высшей силой» (Анри Прюньер).

ЛИТЕРАТУРА

1. *Клинге М.* Имперская Финляндия / Пер. с фин. И. Соломеща, В. Мусаева и А. Рупасова. СПб.: Изд. дом «Коло», 2005. 616 с.

2. *Косачева Р.Г.* Пути развития финской оперы: Национальные и мировые традиции романтизма-антиромантизма. М.: Музыка, 1990. 137 с.

3. *Лотов Д.Р.* И.С. Бах в контексте евангелическо-лютеранского вероисповедания // Музыка и проповедь: к интерпретации наследия И.С. Баха. Материалы науч. конференции. М.: Московская гос. консерватория имени П.И. Чайковского, 2006. С. 30–34.

4. *Лурье С.В.* Историческая этнология. М.: Аспект Пресс, 1997. 448 с.

5. *Макаров И.В.* Очерки истории реформации в Финляндии (1520–1620-е гг.): Формирование национальной церковности. Портреты выдающихся деятелей финской реформации. СПб.: ИП Генкин А.Д., 2007. 560 с.

6. Музыкальный словарь Дж. Гроува / Пер. с англ., ред. и доп. Л.О. Акопяна. Второе русское издание, исправленное и дополненное. М.: Практика, 2007. 1103 с.

7. *Палола А.-П., Мякеля-Алитало А.* Лалли (ум. ок. 1160) крестьянин, убийца святого Хенрика // Сто замечательных финнов. Калейдоскоп биографий / Ред. Т. Вихавайнен, пер. с фин. И.М. Соломеща. Хельсинки: Общество финской литературы, 2004. С. 322–324.

8. *Расила В.* История Финляндии / Пер. с фин. и науч. ред. Л.В. Суни. Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 1996. 294 с.

9. Den Svenska Psalmboken. Svenska kyrkan, 2005.

10. *Helasvuo V.* Musiikin Historia. Helsingisså: Otava, 1977. 180 s.

11. *Suokannas S.* Die finnischen Gesangbucher // Kirchenmusik in Finnland / Hrsg. von Reijo Pajamo. Helsinki: Sibelius-Akademie, 1993. S. 39–56.

12. *Taitto I.* The Late-Medieval Hymnary Manuscript from St. Olaf's Church at Kalanti. Finish Music Quarterly. Helsinki: Performing Music Promotion Centre, 1992. S. 18–26.

13. Virsikirja. Hyvåksytty kirkolliskokouksen ylimååråisesså iistunnossa helmikuuta 1986. Suomen kirkon sisålåhetysseura, 1987.

Валерий Сыров

БРИТАНСКИЙ РОК КАК НАЦИОНАЛЬНЫЙ ФЕНОМЕН

Рок-музыка как феномен национального? Кого-то такая постановка вопроса удивит, ведь речь, казалось бы, идет о музыке, не знающей этнических и государственных границ, основанной на механизмах мирового шоу-бизнеса с его хит-парадами, рок-звездами, многомиллионной аудиторией фанатов, клубами и интернет-сообществами? Можно ли поднимать проблему национального на материале, основанном в большей степени на коллективных архетипах, нежели на индивидуальных проявлениях?

В поисках ответа на эти вопросы, мы должны в первую очередь разграничить понятия «рок» и «поп» как понятия с разными основаниями и объемами: одно из них (рок) предстает главным образом как стилевое направление, другое (поп) — как жанровый маркер. И первое, что следует подчеркнуть, — это вненациональная окраска современной поп-музыки (или попросту, «попсы»). В связи с глобализацией она получает особенно мощную подпитку. Рок также испытывает эту тенденцию, но по-своему пытается ее преодолеть, и его лучшие образцы не утрачивают своей национальной харизмы. Конечно, жанры, участвовавшие в рождении рок-музыки (блюз, госпел, кантри), пришли в Европу из-за океана, однако имеет смысл согласиться с тем, что в новых условиях жанры-мигранты дали новые плоды, скрестившись с местными традициями. Рок-музыка сумела сохранить их энергетику и пассионарность, в отличие от поп-музыки, ориентированной на гомогенизацию и расслабленное потребление.

Поэтому не будет преувеличением говорить о различных европейских школах рока — британской, французской, голландской, польской, венгерской, скандинавской, российской, равно как и о местных «диалектах» внутри каждой из этих школ. Например, на российской карте существуют питерский, московский, уральский, сибирский рок, — и каждый из них имеет свои отличительные особенности, поэтику, звучание. Все это чрезвычайно важно для понимания рока как многонациональной и стилистически многоликой культуры, которая в корне отличается от однородной

и настроенной на единый стандарт поп-продукции.

В этой связи вызывает большой интерес **британский рок**. Как ни странно, но именно «туманный Альбион» дал миру классические образцы стиля, обогатив его поэтические и музыкальные ресурсы, раздвинув границы возможных мутаций. Образцы эти выдержали испытание временем, стали по-своему знаковыми, что уже сегодня позволяет подводить некоторые итоги. Так, например, в британской рок-музыке происходит небывалое расширение и усложнение понятия национального, наблюдается его эволюция: от внешне-этнографического — к глубинному, опосредованному. Это означает переход от копирования фольклорных форм к их творческой переработке и жанрово-стилевому синтезированию на основе национального мышления. И если первое характерно для начальной стадии становления рок-культуры, когда она только начинает обособляться от танцевально-развлекательного обихода, о чем, в частности, свидетельствует британский фолк-рок середины 1960-х годов (*Incredible String Band, Fairport Convention, Pentangle, Steeleye Span*), то второе появляется позже, на рубеже 1960–1970-х. Его, в частности, демонстрирует арт-рок (который не сводим к фольклорным или иным образцам или заимствованиям), в нем национальное существует как компонент сложного стиля. Стиль этот уже рассматривался автором настоящей статьи [8], поэтому сосредоточимся на национальной составляющей.

Своеобразие и самобытность британской культуры, в том числе, музыкальной, настолько очевидны, что индифферентность исследователей в этом вопросе вызывает удивление и недоумение. Чем объяснить равнодушие к этой теме? Сложностью материи? Или же это обыкновенная инерция сознания, центричность подхода — взгляд на культуру британских островов как на периферийную область европейской цивилизации («задворки Европы»)? Во всяком случае, нам неизвестно, чтобы национальная сторона британской музыки подвергалась всестороннему и углубленному анализу или оценке. Хотя, казалось бы, начало этому было положено фундаментальными работами В. Конен [2], Л. Ковнацкой [1] и других отечественных исследователей.

Возьмем для рассмотрения одну из черт британского менталитета, а именно — парадоксальность мышления, которая в соединении со знаменитым консерватизмом образует устойчивый признак национального характера, своеобразную антиномию, которая не укладывается в каноны привычной европейской логики, но которая в рок-музыке находит особенно благодатную почву. Аура парадоксальности, как некий след от «улыбки

Чеширского кота», предстает, в первую очередь, в поэтической символике. Наряду с традиционной и привычной для европейского восприятия образностью, поэтические тексты рок-композиций изобилуют алогизмами, парадоксами, поэтическими абракадабрами, заумью. Все они есть порождение особого, эксцентричного ума, важной частью которого является знаменитый английский юмор, впитавший традиции карнавала, менестрелей, Рабле, Шекспира, Кэрролла, классической английской литературы. Эта озвученная психоделическими обертонами раннего рока традиция предстает в поэтических образах Джона Леннона, Питера Гэбриела, Йэна Андерсона, Дэвида Аллена, а также групп *Beatles*, *Gong*, *Genesis*, *Jethro Tull*, *Gentle Giant* и др.

У Леннона парадоксальные, а порой, и абсурдистские идеи несут на себе печать английской традиции **нонсенса**. Для Британии нонсенс больше, чем литературный или поэтический жанр, который в свое время разрабатывался в творчестве Эдварда Лира и Льюиса Кэрролла. Присутствие нонсенса угадывается и в глубинных чертах национального характера британца — необычном сочетании консервативного и эксцентричного, разумного и иррационального, в соединении, с одной стороны, чопорного викторианства, а с другой — буйной фантазии, которая при этом далека от какой-либо мистики.

Как известно, Леннон родился и вырос в Ливерпуле, городе с заметным ирландским «акцентом», он имел ирландских предков по отцовской линии и гордился своим кельтским происхождением. Черты эти сохранились и в его внешнем облике, некоем слиянии тайной мудрости друида и загадочного безмолвия Будды. И, несомненно, Леннон более других «битлов» понимал секрет «улыбки Чеширского кота». Не случайно кэрролловская «Алиса» с ее чудесами и бессмыслицами стала любимой ленноновской книгой, которая навевала образы и поэтические строфы в его лучших песнях. Среди них: абсурдистско-сюрреалистичная «I am the Walrus», смонтированная из фрагментов фраз и реплик, где фигурируют Морж и «egg-man» или «человек-яйцо» — своеобразная пародия на Humpty-Dumpty (Шалтай-Болтая); здесь же и психоделически-ироничная «Tomorrow Never Know», которая по утопическому замыслу автора должна исполняться в сопровождении тысячеголосого хора буддийских монахов, и принятая многими за гимн хиппи «All You Need Is Love», которая, кроме знаменитой ленноновской иронии, демонстрирует и филигранную работу с языком:

Нет ничего, что ты не можешь узнать из того, что еще не узнано.
Нет ничего, что ты не можешь увидеть из того, что не показывается.
Ты не можешь находиться нигде, что не существует там,
где ты, по всей видимости, должен быть.
Это же так просто.

Подобное словотворчество найдет свое продолжение в изящных ренессансных стилизациях арт-роковой группы *Gentle Giant*. Вот, например, фрагмент пародийного текста из своеобразного рок-гокета «Knots» альбома «Octopus»:

Ему больно думать, что она причиняет себе боль тем,
что ему неприятно думать, что она считает,
будто он страдает от того,
что заставляет ее чувствовать себя виноватой,
причиняя ему боль тем,
что она думает,
будто она хочет,
чтобы он желал ее.

Второй аспект рассматриваемой проблемы — театрально-сценический. Он связан с разыгрыванием историй, с переводом музыкальных и поэтических образов в образы сценические — все это стало характерно и для британского рока последующего десятилетия. Здесь, в частности, выделяются эксперименты по театрализации, которые вела группа *Genesis* и ее лидер Питер Гэбриел. Их разносторонние художественные устремления, направленные на реализацию театрализованных музыкальных идей, также носили яркий национальный колорит, что вызывало горячий отклик слушательской и зрительской аудитории. Например, костюмы, маски, грим, которые использовал Гэбриел, необычная вокальная манера, в большей степени мелодекламационная, нежели распевно-кантиленная. Надо заметить, что декламационность и повествовательно-балладные интонации впоследствии станут характерны для рока, но здесь они приобретут особую концептуальную заостренность.

Приблизительно в то же время, в конце 1960-х свой путь к художественной театрализации прокладывала группа *Jethro Tull* во главе с певцом, флейтистом, гитаристом Йэном Андерсоном, этим «танцующим фламинго», гением лицедейства, превратившим рок-концерт в яркий менестрельный спектакль.

Ранний период творчества *Pink Floyd* прошел под знаком необыкновенных по колориту стихов Сида Баррета. Казалось бы, это было

далеко от театра. Но, идя от психоделии к футуристической и космической тематике («Dark Side of the Moon»), группа оттачивала социально-сатирическую интонацию, а альбомы «Animals» и «The Wall» подтвердили авторитет Англии как «родины сатиры» (как не вспомнить Свифта или Хогарта?). Парадоксальность не преминула проявиться и здесь, воплотившись в сюрреалистичности драматургических ситуаций, причудливости гротескных образов, смешении реального и анимационного, живого и роботизированного. Именно эту сторону замысла «флойдов» раскрыл в своей экранизации «Стены» кинорежиссер Алан Паркер в 1982 году.

Как известно, для восприятия музыкального и поэтического замысла в рок-музыке немаловажное значение имеет художественное оформление альбома. Это особая область творческого самовыражения рок-музыканта, своеобразный «рупор идеи». Начиная со знаменитой обложки битловского «Сержанта Пеппера», где ливерпульские «Жучки-ударники» иронично выставили себя в окружении толпы знаменитостей (группа стоит перед цветочной клумбой, чем-то напоминающей свежую могилу), начинается работа по художественному дизайну альбома, углублению поэтической и музыкальной **концепции** (неслучайно именно в это время рождается жанр концептуального альбома), поиску ярких визуальных образов, ассоциаций и аллюзий, которые бы обогатили музыкальную канву новыми, глубокими смыслами. В это время рок-группы начинают комплектовать конверты своих пластинок вкладками с текстами композиций, что свидетельствовало о более требовательном подходе к поэтическому слову.

В эту работу были вовлечены мастера-профессионалы, один из них — Роджер Дин (Roger Dean), чья рука безошибочно узнается на обложках альбомов самых разных групп. Лучшие из них по сей день остаются образцом живописного и графического дизайна, органично соединившим мифологию и космизм, архаику и модерн. Именно такими являются обложки Дина к альбомам *Yes* — «Fragile», «Tales From Topographic Oceans», «Relayer». Совершенно иной визуальный облик и колорит работ у английской арт-дизайн студии *Hipgnosis*, которую возглавил художник Сторм Торгерсон. Среди их работ — обложки альбомов *Pink Floyd*, (в том числе знаменитая призма на «Dark Side of the Moon»), а также альбомов *Genesis* с их тягой к почвенному, национальному, английскому.

В связи с этим обращает на себя внимание альбом «Trick of the Tail» (1976). Он стилизован в традициях английской книжной графики поза-

прошлого века. Каждая песенная композиция диска получает свой художественный «комментарий», а все в целом работает на реализацию идеи некоего «трикстерства» («Проделки хвостатого» — один из возможных вариантов перевода названия).

Но, пожалуй, самое неординарное концептуальное решение получают альбомы *King Crimson*. Третий лонгплей группы «Lizard» был записан в 1970 году. Идея оформления конверта пластинки и ее реализация принадлежат поэту группы Питеру Синфилду и раскрывается в стилизации основных сюжетных мотивов композиции в рамках своеобразных средневековых книжных миниатюр. В каждую букву своего имени *King Crimson* инкрустируют отдельную историю или сюжет — Цирк, Битва, Рыцарь и Смерть, Рыцарь и Прекрасная Дама, Менестрели, Жнецы. Заглавная же история заимствована из древней легенды о Ящерке, которая превращается в прекрасного Лебедя[1]. Поэтому весь этот коллаж обрамляет декоративный птичий орнамент. Парадоксальность (и даже постмодернистичность) решения видится в смешении древнего и современного, архаично-мифологического и реально-исторического, сакрального и обыденного. В этой связи музыкальным и концептуальным центром становится вторая сторона пластинки, которая открывается «Ящеркой», а заканчивается «Битвой» («The Battle of Glass Tears») и «Плачем принца Руперта» («Prince Rupert's Lament»)[2].

Таким образом, уже к началу 1970-х годов в музыке британского арт-рока складываются основные тематические линии, которые отражают стилевой рельеф той или иной рок-группы. Одну из них можно определить, как «алисовскую». О ней уже шла речь в связи с Джоном Ленноном [7]. Отчасти ее продолжил Питер Гэбриел. Так, в двойном альбоме «Агнец на Бродвее» («The Lamb Lies Down on Broadway») — последней работе Гэбриела в *Genesis* — тема странствий в полуреальном, полуфантастическом подземном мире приобретает специфически британское звучание, вызывая в нашей памяти сюжеты Свифта, Кэрролла, Джойса, а через них — и «Одиссеи» Гомера. Интересно, что в связи с театрализацией музыкальной структуры «Агнец» и сюжетно, и музыкально приближается к жанру английской балладной оперы.

Другую линию — «менестрельную» — разрабатывает группа *Jethro Tull* и ее лидер Йэн Андерсон, который заселяет рок всевозможными образами нищих, бродяг, менестрелей

[1] Налицо довольно архетипический сюжет, который в разных вариантах встречается в сказках различных народов, в русских — это Царевна-лягушка.

[2] Принц Руперт — реальная историческая фигура, племянник Карла I; он командовал королевской конницей при битве с войсками Кромвеля, в которой потерпел сокрушительное поражение.

(альбом «Aqualung» с одноименной композицией, героем которой становится бездомный старик Акванавт). Показательно, что *Jethro Tull* — имя английского агрария начала XVIII века, который внедрил новую, прогрессивную систему земледелия, в частности, использовал принцип работы механизма труб церковного органа для новой конструкции сеялки. В 1970-е группа *Jethro Tull* совершила стремительную эволюцию от этнографического фолка и блюза к балладному арт-року, и, надо сказать, эволюция эта не была неожиданной или неестественной, так как рассказчик историй остался тем же.

Иная концептуальная линия доминирует в творчестве *Yes*, которая по сей день остается одной из самых влиятельных британских групп, обладающих изысканным шармом, духовным позитивом, устремленностью к некоему идеалу, абсолюту (рок-симфония «Close to the Edge» из одноименного альбома 1972 года). Совершенно другое концептуальное пространство разрабатывает группа *King Crimson*, чья апокалиптическая поэтика, выросшая из мрачных пророчеств Оруэлла и Хаксли, парадоксально соединяется с чистейшими образами и символами англо-кельтской мифологии — Малиновый король, Ночная королева, Лунная нимфа, Солнечный эльф, Волынщик, Жонглер при дворе Малинового короля и т.д.

Как же тематика, образность и их национальная окраска отражается в самих музыкально-выразительных средствах — ритмах, интонациях, звучаниях?

Если в поп-музыке эти средства сведены к предельной унификации, попросту говоря, к стандарту, то в нашем случае необходимо говорить об индивидуализации. И, конечно, эта индивидуализация опирается на национальные традиции. В первую очередь, отметим ориентацию музыкального материала на жанровые балладные истоки. Наряду с блюзом, баллада становится «общим знаменателем» жанрово-стилевого синтеза; балладность, как некая аура, покрывает своими повествовательными интонациями и ритмами музыку самых разных стилей и направлений: кроме арт-рока здесь психоделия, фолк-рок, балладный рок, хард-рок, прогрессив, хеви-металл и т.д. Балладность эта чаще всего опосредована, как мы это видим в культовых хард-роковых композициях типа «Stairway To Heaven» *Led Zeppelin* или «Child in Time» *Deep Purple*. В них балладный жанровый стереотип активно преобразуется: четырехдольный ритм вместо трехдольного, утяжеленное звучание, экспрессивный вокал, сольные импровизации электрогитары. В «Лестнице» обращают на себя внимание флейты, вместе с акустической гитарой создающие

во вступлении звучание старинного консорта, в пьесе *Deep Purple* преобладает органный саунд. Меняется и общий характер музыки: на смену эпическому повествованию приходят размышления и философские сентенции, как это видно в «цеппелиновской» балладе, оканчивающейся ключевой фразой **«To be a rock and not to roll»** — своеобразным кредо, жизненной позицией рок-музыканта!

В палитре выразительных красок своими оттенками играют краски ладовые, в частности, натуральный и дорийский минор, миксолидийский мажор (последний особенно характерен для *Beatles*). Лады эти активно смешиваются и с блюзом [5], и с европейскими тональными структурами, давая гибридную ладовую систему, восходящую к древним традициям британской музыки. Речь идет об исконно английской манере смешения модального и тонального, что является одним из парадоксальных качеств британского музыкального гения. Вспомним хотя бы известную мелодию XVI века «Greensleeves», которая соединяет, с одной стороны, дорийский и натуральный минор, а с другой — минор гармонический и мелодический. Еще один яркий пример — куранта «Леди Рич» из «Фицвильямовой книги», своим колебанием мажора и минора предвосхищающая битловскую полимодальность («The Word» из альбома «Rubber Soul»). Переклички напрашиваются сами собой.

И, конечно, особого внимания заслуживает инструментарий и тембровая сфера, позволяющие осветить нашу тему с новой стороны. Как уже говорилось, рок, будучи явлением многонациональным, каждый раз перерождается, попадая на почву иной национальной культуры. Так было с классическим британским роком в 60–70-е годы, возникшем на пересечении афроамериканских и британских песенно-танцевальных традиций. Аналогичное наблюдается и в других странах, давших творчески самобытные образцы рок-музыки (Германия, Франция, Италия, Польша, Россия). Своей почвенностью, близостью к корням рок разительно отличается от гомогенизированной транснациональной поп-музыки. Как все сказанное отражается на инструментарии? Здесь выделяются два пути: 1) переориентация традиционного рокового инструментария на контекст той или иной национальной традиции и 2) обновление последней за счет введения новых инструментов, как фольклорных, так и профессиональных [6].

Например, всем известна роль гитары в роке. Как и саксофон в джазе, она становится ведущим ро́ковым «голосом». Но как разнообразно этот голос предстает в различных национальных контекстах: в английской

рок-музыке гитара может уподобляться елизаветинской лютне или виоле да гамба, в американской — банджо, в русской — балалайке. Свое специфическое звучание инструмента — в латиноамериканской и азиатской музыке. Так, например, удивительно богато звучит 12-струнная гитара у японца Седже Оно, который уподобляет ее то восточным цимбалам, то тихому раскатистому гонгу, передавая в музыке состояние глубокой медитации («Berliner Nacht» из альбома «Neconotopia Nekonomania» 1990 года).

Второй путь также свидетельствует о больших потенциальных возможностях рока на пути ассимиляции им национальных и этнических традиций. В британской музыке по нему следовали музыканты, неравнодушные фолк-року. Так, например, Йэн Андерсон при записи альбома «Living In the Past» оснастил свой ансамбль целой группой струнных щипковых, начиная с 12-струнной гитары и кончая мандолиной и русской балалайкой.

Тенденция к инструментальному и тембровому разнообразию прослеживается и в музыке *Gentle Giant*. Включение в тембровый арсенал группы нерóковых инструментов, таких, как флейта, саксофон, скрипка, клавесин, ксилофон, виртуозное владение ими и одновременно высочайшая техника вокального многоголосия, которую музыканты демонстрировали не только в студийных работах, но и в живых концертах, — все это обогатило инструментальные и звукотембровые ресурсы рока, позволило выйти на профессиональный уровень, подключило рок-движение к активному возрождению национальной английской культуры и, конечно же, сделало *Gentle Giant* одной из вершин британского арт-рока.

Если говорить о лучших британских группах последних десятилетий — *Radiohead*, *Porcupine Tree*, *Muze*, *Tool*, *Pineapple Thief*, — то они демонстрируют более скупой стиль, который, может быть, по-своему и хорош, но с точки зрения национальной составляющей вряд ли представляет большой интерес. Да и сам по себе прогрессив-рок сегодня подвержен эрозии, что особенно сказалось на музыке американских и шведских коллективов, мыслящих арт-рóковыми шаблонами 70-х. О национальном колорите говорить здесь не приходится, шведы из *Flower Kings*, например, не считают зазорным петь по-английски и открыто подражают *Yes*, что вносит в их достаточно профессиональные работы оттенок вторичности.

На этом кризисном фоне выделяются отдельные национальные оазисы. В данном отношении более самобытны французы: здесь *Ange* с ее традицией шансона, модернисти-

ческие *Magma*, *Art Zoyd*, экспериментаторские *Philharmonie*, *Volapuc*, *Xaal*, а также стоящая особняком франко-бельгийская *Univers Zero* с ее лавкрафтовским саундом. Интересен с этой точки зрения и российский рок с его богатым фолк-ро́ковым наследием, хотя это и предмет отдельного исследования.

Таким образом, рассмотренные примеры британской рок-музыки подтверждают правомерность взгляда на них как на национальное явление. Будучи свидетельствами живого творчества, они сохраняют надежду на то, что творчество это послужит источником новых художественных идей.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ковнацкая Л.Г.* Английская музыка XX века: Истоки и этапы развития. М.: Советский композитор, 1986. 216 с.

2. *Конен В.Дж.* Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. М.: Музыка, 1994. 160 с.

3. *Мякотин Е.В.* Рок-музыка. Опыт структурно-антропологического подхода. Дис. … канд. иск. Саратов, 2006. 154 с.

4. *Савицкая Е.А.* Принципы стилеобразования в рок-музыке. Дис... канд. иск. Москва, 1999. 202 с.

5. *Сыров В.Н.* Блюз и ладовое мышление рока // Музыкальная академия. 1996. № 3–4. С. 155–158.

6. *Сыров В.Н.* Рок-музыка: на пути к обогащению инструментальных и тембровых ресурсов // Вопросы инструментоведения. Вып. 3. СПб.: РИИИ, 1997. С. 138–145.

7. *Сыров В.Н.* Парадоксальные миры Джона Леннона // Искусство XX века. Парадоксы смеховой культуры. Н. Новгород: Изд-во ННГК, 2001. С. 186–198.

8. *Сыров В.Н.* Стилевые метаморфозы рока. СПб.: Композитор, 2008. 312 с.

9. *Цукер А.М.* И рок, и симфония. М.: Композитор, 1993. 301 с.

Роман Насонов

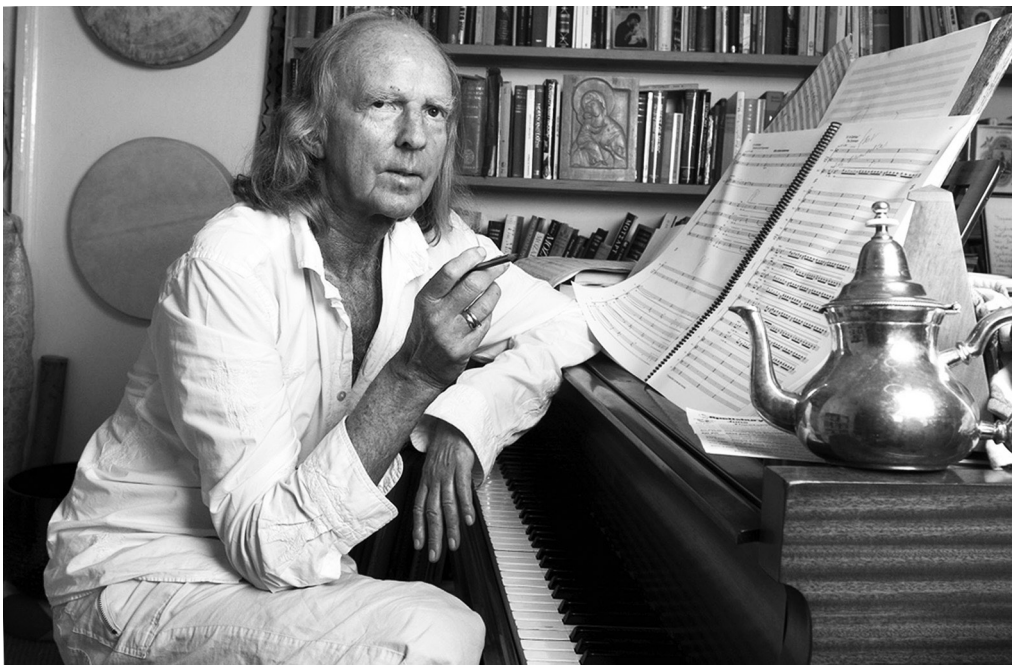
МУЗЫКА КАК «ФЕОСИС» (О РЕЛИГИОЗНОЙ КОНЦЕПЦИИ ДЖОНА ТАВЕНЕРА)

Всего два года прошло со дня смерти английского композитора Джона Тавенера, но уже сейчас не остается сомнений в том, что этот музыкант оставил заметный след в истории искусства рубежа XX—XXI веков. Прижизненному интересу к его творчеству немало способствовали внешние факторы — идеологические, медийные, и все же главную роль сыграли своеобразие музыки композитора, мощь ее воздействия на слушателей.

Хотя широко доступные материалы о творчестве Тавенера в целом и об отдельных его произведениях имеются в немалом числе[1], мы находимся в самом начале пути восприятия наследия, оставленного нам этим композитором.

Естественным образом складываются два подхода к изучению его музыки. Прежде всего, существует потребность вписать Тавенера в круг других, близких ему по духу и по характеру письма композиторов, обозначив тем самым одну из тенденций развития современного музыкального искусства. Важной вехой в этом отношении стала опубликованная в 1994 году статья Дж. Фиска «Новая простота: музыка Горецкого, Тавенера и Пярта» [10]. По-своему трактуя понятие новой простоты, Фиск объединил трех прославленных и коммерчески успешных музыкантов конца XX столетия как композиторов (или, возможно, *не*-композиторов) посткейджианской эпохи — ситуации, возникшей в музыкальном искусстве после того, как Джон Кейдж фактически уравнял в правах реальное композиторское мастерство и отсутствие профессиональной компетентности [10, с. 398]. Фиск не отрицает различия индивидуальностей Горецкого, Тавенера и Пярта, как и своеобразия разработанных каждым из них методов сочинения музыки. Однако в произведениях данных авторов, по убеждению Фиска, заметен

[1] Отметим, в частности, посвященные творчеству мастера сайты просветительского характера (http://www. johntavener.com; http://www.tavenerguide.com), а также длинный ряд некрологов, появившихся на страницах крупнейших мировых изданий в конце 2013 года.



Сэр Джон Тавенер в своей студии. Дорсет, 2007 г.

отказ от развития музыкального материала (то есть от того, что, по его убеждению, составляет существо европейского искусства композиции) в пользу демонстрации его поверхностной красоты и эксплуатации его эмоциональной наполненности (наиболее показательно эта тенденция проявляется у Горецкого). Исчезает подлинный музыкальный интеллектуализм, проявляющийся, в частности, в многозначности смыслов, постоянной игре со слушательским восприятием. «Таким образом, — резюмирует Фиск, — мы имеем музыку, которая (с точки зрения слушателя, не довольствующегося фиктивными артефактами классической музыки) не предлагает ни диалога, ни многозначности, ни внутренней жизни. Нам остаются лишь поверхность, которая говорит о глубине, и глубина, которая не говорит ни о чем. Звуки, на первый взгляд отсылающие нас к классической музыке, отступают перед тем, что классической музыке решительно — как никакому другому виду музыки — противоположно. В этой сделке мы приобретаем возможность утверждать веру простыми средствами, утрачиваем же — веру в музыку как искусство» [10, с. 411–412].

Критика Фиска удачно обозначила некоторые заслуживающие отдельной дискуссии моменты развития современной музыки; его идеи

продолжают обсуждаться до сих пор [см.: 11; 12]. В то же время несправедливость некоторых обвинений представляется сегодня очевидной: позднейшие исследования техники композиции у Тавенера показывают, что он применил к «простому» и «узнаваемому» музыкальному материалу математические методы, близкие тем, что использовали в своем творчестве представители европейского модернизма в первой половине и середине XX века [см.: 3; 16]. Музыка Тавенера в структурном отношении вовсе не «проста», как и музыка Пярта[1]. Тем не менее, со времени опубликования статьи Фиска сочинения Тавенера прочно ассоциируются с понятием «новой простоты», причем заложенный изначально в этой характеристике негативный оттенок не всегда сохраняется — как, например, при кратком упоминании имени английского композитора в панораме явлений современной британской музыки на страницах новейшего русского учебного пособия [4, с. 244].

И все же, для того чтобы закрепить в сознании широкой публики позитивный образ обнаруженной Фиском в современном искусстве «троицы» композиторов, понадобился ее «ребрендинг». Уже в 1995 году влиятельный нью-йоркский искусствовед Т. Тичаут в рецензии на концерт «Кронос-квартета», опубликованной на страницах журнала Американского еврейского комитета «Комментарий», провозгласил Горецкого, Тавенера и Пярта «святыми минималистами» (*holy minimalists*) — впрочем, оговорившись, что общепринятого обозначения для стиля этих авторов не существует и что он использует понятие, уже применявшееся по отношению к их творчеству. В отличие от Фиска, Тичаут был убежден в глубокой укорененности трех музыкантов в традициях западного искусства, с присущим тому поиском веры и смысла, и в то же время отмечал заслуги американских минималистов, которые если и не оказали прямого влияния на своих европейских коллег, то, по крайней мере, помогли музыке выбраться из «оков» и «удушающих объятий» послевоенного авангарда [19]. Последнее из названных обстоятельств и оправдывало в глазах Тичаута существование причудливого обозначения «святой минимализм», которое с легкой руки этого маститого критика стало растиражированной этикеткой произведений Тавенера и его невольных сподвижников[2]. Сам композитор, разумеется, никогда не воспринимал это клише

[1] О «новой простоте» и технике «тинтиннабули» у А. Пярта см., в частности, исследования Л. Браунайс и Е. Токун: [1; 6].

[2] Почитатели творчества «троицы» склонны самостоятельно создавать ее эффектные манифесты. Так, согласно М. Эйнсворт, «Тавенер, Пярт и Горецкий вдохнули новую жизнь в оказавшуюся в кризисе художественную форму, подобно тому как Бог, по Иезекиилю, вдохнул жизнь в сухие кости» [9].

всерьез[1], а его ученик и последователь Иван Муди высказывает глубокие сомнения в том, что столь разную — и в звуковом, и в образном плане — музыку, как сочинения Тавенера, Пярта и Горецкого, в принципе можно рассматривать как нечто единое [12].

Другой подход к осмыслению творчества Тавенера состоит в том, чтобы постигать его изнутри, с помощью той системы категорий, которой пользуется композитор. В этом направлении также проделана некоторая работа, в различной мере успешная. Статья Дж. Снодграсс с многообещающим названием лишь отчасти оправдывает надежды читателя [15]. Достоинство ее работы состоит в интересных аналитических наблюдениях над взаимодействием музыки и слова в двух хоровых произведениях на тексты У. Блейка «Тигр» и «Ягненок», которые трактуются как образующие пару «музыкальные иконы». Понятие «музыкальной иконы» — одно из самых важных для Тавенера, однако комментарий, сводящийся к тому, что «“Ягненок” и “Тигр” являются музыкальными иконами, поскольку приближают слушателя к духовной истине» [15, с. 41], представляется уж слишком поверхностным. Снодграсс удивительным образом игнорирует многочисленные пояснения Тавенера к его творчеству, и потому нет ничего удивительного в том, что к интерпретации заявленного в заглавии понятия «феосис» автор статьи даже не подступает.

А. Андреополус в своей диссертации, призванной представить сакрализацию музыки в наши дни как проявление универсальных исторических процессов (в частности, как следствие исчерпанности ресурсов развития ренессансной модели искусства), напротив, обильно цитирует небольшую статью Тавенера «Сакральное в искусстве» [8, с. 244–252]. Ученый трактует по сути текст Тавенера как своеобразный манифест «новой простоты» (согласно Фиску), которую он склонен во многих отношениях — с точки зрения техники композиции, фактуры, характера звучания (саунда) — сближать скорее с популярными течениями *New Age*, чем с собственно доренессансным искусством. Но если новая популярная музыка (*New Pop*) исходит из стремления к удовольствию, то «новая классика» (*New Classical*) основана на возвращении сакрального начала; ее «скучные» композиции обязаны своим успехом исключительно своей религиозной ориентации и атмосфере [8, с. 241–244]. Категоричные высказывания Тавенера

[1] «Это остроумный журналистский заголовок. <…> минимализм не имеет для меня абсолютно никакого значения. На самом деле я бы уж предпочел “новую простоту”, поскольку нахожу минимализм ничем иным, как чисто компьютерной музыкой для идиотов» [18, с. 102].

о сакральной природе его творчества хорошо иллюстрируют тезисы Андреопулоса, однако до серьезного критического анализа представлений британского композитора в диссертации дело не доходит. Исследователь не удосуживается даже упомянуть о том, что идеи тавенеровской статьи не были оригинальны: композитор по большей части переизлагает рассуждения одного из своих интеллектуальных кумиров Филиппа Шерарда, опубликованные в книге «Сакральное в жизни и в искусстве» [14]. Статья, как своеобразная дань памяти, вышла в свет в год смерти знаменитого переводчика и мыслителя, в свое время оказавшего на Тавенера огромное влияние [17].

Заметим, что представленный в диссертации Андреопулоса подход отражает общую тенденцию восприятия фигуры Тавенера, сложившуюся при его жизни. Стараниями музыкальных критиков и публицистов утвердилась медийно выигрышная легенда о гениальном чудаке, начинавшем свой творческий путь как последователь европейского авангарда, а затем обратившегося в православную веру, ушедшего от мирской суеты, отказавшегося в числе прочего и от излишеств современной композиторской техники ради того, чтобы с помощью архаичных средств выразить в своих сочинениях религиозное откровение. Впрочем, легенда не грешит против истины, однако ее гламурная поверхностность лишь отсылает к глубинным основаниям творчества Тавенера — туда, куда его исследователи не спешат погружаться.

Разговор о религиозной сути музыки композитора не хотелось бы начинать с пространного экскурса в область богословия, хотя сам предмет рассуждений вроде бы и подталкивает нас к этому. О мировоззренческих и о собственно музыкальных убеждениях Тавенера красноречиво говорит его лаконичный «анализ» музыки двух великих мастеров — из числа наиболее почитаемых Тавенером в истории западного искусства.

> *«Когда мы вспоминаем о пяти начальных тактах "Страстей по Матфею" Баха — божественно величественных, можно сказать, что в них присутствует тон вечности. Педаль "ми" не покидается ни на мгновенье, и я всякий раз испытываю разочарование, когда в последующих тактах Бах начинает восходящее движение по гамме. Тем самым, по-моему, это ощущение вечности ослабевает.*
>
> *Не менее изумительную вещь делает Гендель, чтобы создать пасторальную атмосферу: непрерывно выдерживает он органный пункт — так нам стоит, пожалуй, называть его, поскольку это западное понятие»* [18, с. 156].

Чтобы ощутить степень преклонения молодого Тавенера перед шедеврами Баха, стоит вспомнить о том, что в финале *Últimos ritos* (1969—1972) музыка великого предшественника («Crucifixus» из «Credo» Мессы си минор) поглощает его собственную, авторскую. Однако со временем и она перестает казаться ему в достаточной мере традиционной.

> *«Можно изучать Машо, Баха, Стравинского и Мессиана, но этого недостаточно. Если вы действительно хотите вновь открыть сакральное в музыке, вам следует выйти за ее пределы и обратиться к Евангелию, к Отцам Церкви, а также к изречениям суфиев, чтобы понять этот* (традиционалистский. — *Р.Н.*) *не-схоластический, не-эволюционистский подход к музыке»* [8, с. 120].

Шестой такт «Страстей по Матфею», в котором Бах покидает то, что в техницистски ориентированной, «схоластической» терминологии именуется органным пунктом, становится для Тавенера символом перемены в истории западноевропейского искусства, изменившего вечным основаниям истины — непосредственно присутствующему в музыке сакральному началу. И все же на основании отдельных категоричных высказываний Тавенера степень его неприятия западноевропейской музыки часто преувеличивают: композитор отдавал дань уважения многим из своих предшественников и современников — вплоть до Карлхайнца Штокхаузена. Тем не менее, он последовательно отвергал всю эту линию развития музыкальной культуры как целое — начиная с момента возникновения средневекового многоголосия:

> *«Не думаю, что способен в достаточной мере передать различие между латинским Западом и греческим Востоком. Латинский Запад сам себя осудил, привязавшись к вещам человеческим, — "плотские помышления суть вражда против Бога; ибо закону Божию не покоряются, да и не могут"*(Рим 8:7 — *Р.Н.*). *Уже в XI веке греческий наблюдатель рассказывал о порядках в парижском соборе Нотр-Дам: "Теперь они навязали хоралу свою волю: пишут легкомысленный дискант над ним и органум в качестве его сопровождения". В некоторой мере это было и до сих пор остается анафемой, наложенной Православием»* [8, с. 121].

Но музыкальные традиции христианских Запада и Востока разошлись по вопросам гораздо более глубоким, чем те, что относятся к области искусства: причиной раскола стали расхождения цивилизационные, получившие свое яркое выражение в области средневекового богословия:

> *«Богословие на православном Востоке всегда рассматривалось как выражение данной реальности*[1]*. Но на Западе, по большей части под разрушительным влиянием трудов Аристотеля, христианская теология была загнана в "прокрустово ложе" философии. Вместо платонических элементов, которые ранние восточные богословы сохранили как средство для того, чтобы выразить представление о человеке, сложившееся на основе опыта жизни в молитвах и созерцании, западное аристотелевское мышление положило начало эпохе абстракции и теории, эпохе руин»* [5, с. 10].

Именно в этом контексте выясняется значение православного учения о **«феосисе»**, или **«обожении»**, для творчества Тавенера. «Обожение» учит человека спасению через приобщение к Божественной жизни посредством христианского подвига аскезы и молитвы. Это монашеский путь: не случайно богословие «феосиса» окончательно сложилось в исихазме в результате теоретического осмысления многовековой духовной практики. Как отмечает С. Хоружий, исихастская традиция была по преимуществу опытной, аскетической, а не догматико-богословской; вместе с тем, она являлась тем внутренним ориентиром, с которым стремилась сообразовать и согласовать себя богословская мысль: вопрос о соединении во Христе двух природ — божественной и человеческой — не был для отцов церкви отвлеченной теорией, поскольку за ним стоял их собственный живой опыт соединения с Богом в аскезе, который необходимо было закрепить точными богословскими формулировками [7, с. 151–152].

Свое музыкальное творчество Тавенер мыслил как «обожение». Непосредственным руководством для него служили слова Евангелия: «Ты же, когда молишься, войди в комнату твою и, затворив дверь твою, помолись Отцу твоему, Который втайне; и Отец твой, видящий тайное, воздаст тебе явно» (Мф. 6:6а). За подобное смешение монашеского и артистического опыта критикует ныне концепцию Тавенера И. Муди, подчеркивающий, что его учитель никогда не подчинял себя традиции в полной мере (хотя и декларировал подчинение в определенный период творчества), и неизвестно, стал бы подобный отказ от собственного

[1] Эта мысль является одним из ключевых тезисов в работах протоиерея Иоанна Мейендорфа, где, в частности, сказано, что в византийском богословии «христианская вера принимается как данная реальность, которую можно истолковывать или отстаивать, но которая не нуждается в исчерпывающих формулировках» [2, с. 8].

эго для такого художника желательным [3, с. 5]. Отрицание всех традиций западного искусства, к которому на словах, вслед за Ф. Шеррардом, склонялся Тавенер, не возможно и не нужно для современного мастера, творящего религиозную музыку: «... нельзя сказать, что, например, Тавенер, или Пярт, или я в действительности постоянно работаем "в сакральной традиции", по той простой причине, что по существу мы сочиняем, за очень редкими исключениями, музыку по заказу концертных залов западного мира и для исполнения в них — в эпоху модерна или постмодерна. Подобное описание подошло бы только, вероятно, для композитора-монаха, сочиняющего одни лишь хоралы внутри определенной традиции для литургических нужд» [13, с. 6–7].

Трезвый анализ последователя Тавенера, современного представителя религиозной «новой простоты», трудно оспорить. Однако именно художественная утопия «обожения» современной, лежащей в руинах (по Шеррарду) западной культуры направляла и вдохновляла творчество выдающегося музыканта. Именно с этих позиций раскрываются нам ключевые категории тавенеровской поэтики — и прежде всего, широко известное, но трудно поддающееся истолкованию понятие **«музыкальной иконы»**, которое заменяет у Тавенера «техницистскую» категорию музыкальной композиции, музыкального сочинения. За понятием «музыкальной иконы» стоит, как выясняется, живой религиозный опыт — опыт первого вхождения в традицию задолго до воцерковления:

> *«Я находился в некоей художественной галерее, <...> — это происходило задолго до обращения в православие, в возрасте около 19 лет, — и там, в углу, висела крошечная картина, которая, как я обнаружил, была иконой. Таково было мое введение в икону. Вся живопись вокруг нее при сравнении воспринималась как сущие пустяки. Для меня это наиболее трансцендентная форма искусства, существующая на Западе, если говорить об искусстве в общепринятом смысле. Можем ли мы писать музыку, которая на самом деле будет подобна иконе; можем ли мы пасть ниц перед музыкальной пьесой, мне попросту неизвестно. Предполагаю, что ближе всего к этому мы подходим в пении хорала, сопряженном с церковными иконами. Должен также сказать, что икона взрезает нас, и я думаю, что истинная сакральная музыка должна была бы делать то же самое»* [18, с. 113].

«Музыкальная икона» — это такая композиция, перед которой слушатель испытывает потребность молитвенного преклонения, когда он, к примеру, входит в церковь и осеняет себя крестным знамением перед образа́ми. Но возможно ли это в реальности, или мы должны понимать высказывание Тавенера исключительно как красивую метафору? С какой стати прихожанин или, тем более, посетитель концертного зала будет вставать на колени перед «музыкальной иконой»? И здесь важно понимать, что идея Тавенера имеет вполне конкретное практическое измерение (при всем неприятии композитором аналитического образа мышления):

> *«Насколько искусство иконописи может иметь отношение к музыке? Я предложу несколько путей, о которых композитор может поразмыслить. Если композитор знает священные "гласы" православной церкви, у него будет материал. Если он понимает значение исона, или бурдона, который репрезентирует вечное, то у него появятся ключи. Композитор может "танцевать" от исона (тона вечности) или возвращаться к нему, но тот должен где-то присутствовать. Ему также следует ограничить палитру ладов и красок, но никогда не забывать, где он должен, вооруженный совершенным знанием гласов, ввести божественный архетип»* [5, с. 10].

Кажущаяся «нетехнологичность» описания не должна вводить нас в заблуждение: речь идет именно о технике композиции Тавенера, в которой долгие педали (отсылающие к византийским исонам) репрезентируют не просто вечность, но и «божественный архетип» — аналог (если не эквивалент) образа Божьего на церковной иконе. Для религиозного мировоззрения композитора чрезвычайно важна вера в то, что на иконе запечатлевается не измышленный (или пусть даже полученный в результате некоего откровения), а реальный, подлинный лик, сохранившийся более или менее неизменным благодаря строгому традиционализму церковной живописи:

> *«...согласно традиции, у нас есть прототип иконы, поскольку св. Лука нарисовал Матерь Божью. А прототип главы Христа, как в это верит православная традиция, заключается в том, что Христос, будучи не в состоянии посетить царя Эдессы, чудесным образом запечатлел образ Своего лица на полотне. Он послал царю Авгарю эту "нерукотворную" икону, и именно от этого прототипа произошли первые иконы»* [18, с. 115].

В музыке, особенно в западной, никогда не было той творческой дисциплины, которая отличает иконопись. Вследствие этого музыкальное искусство, казалось бы, утратило свой «мандилион». Но, согласно представлениям Тавенера, это все же не так.

> *«Греческое пение — это своего рода совокупность идей Платона об интервалах, сакральной музыкальной науки в пифагорейской математике и музыки даже еще более древних греков. Христианство же было, в известном смысле, продолжением и исполнением того, что проистекало из Ветхого Завета. Греки ведут почти непрерывную линию от Платона к Византии. Все греческое, в прошлом и в настоящем, сплавлено. Греческое православие <...> имеет апостольскую преемственность в области музыки, поскольку в нем содержатся музыка, которую пели в синагогах при жизни Христа, математика Пифагора и этика Платона. Таким образом, можно сказать, что византийская музыка является прототипом и величайшей из христианских музыкальных традиций, и это напоминает об иконописи»* [18, с. 109].

Своей миссией как художника Тавенер в зрелые годы творчества (1980–1990-е) видел именно врастание в православное (главным образом византийское) церковно-певческое искусство, освоение его языка и средств. Это и послужило питательной почвой для возникновения поверхностных представлений о большом композиторе, якобы полностью отказавшемся от новаторства и подчинившем себя и свое творчество уже существующим канонам православной музыки. В реальности дело обстояло иначе. Можно сказать, что в обсуждаемый период времени Тавенер выработал собственную, особую стратегию творчества, в которой внешне последовательный традиционализм парадоксальным образом сочетается с модернизмом (если не оказывается, по сути, его новым ресурсом). Тавенер в действительности, в чем прав И. Муди, никогда не был православным церковным композитором, избегал работы в богослужебных жанрах и строгого соблюдения системы церковных гласов, которую превозносил в своих устных высказываниях. Буквальное следование канонам церковного искусства он понимал, вероятней всего, как начальный этап приобщения к традиции; дальнейшее же творчество определялось, скорее, известной библейской формулой «Дух дышит, где хочет» (Ин. 3:8) [см.: 18, с. 117].

> *«Религиозный художник со-творит, воспроизводит; он должен подчинить себя дисциплине упражнения, повторяя данную ему форму бесконечно — до тех пор, пока, овладев ею во всех деталях, не начнет пропускать сквозь себя изначально присущую ей трансцендентность. Отныне его задача состоит не в том, чтобы повторять и внешне копировать, а в том, чтобы направить силы первозданного вдохновения, орудием которого он теперь является, в те формальные модели, которыми он овладел изнутри и извне благодаря долгой практике и созерцанию»* [5, с. 9].

Более того, с конца 1990-х годов, в поздний период творчества, Тавенер уже не был склонен рассматривать византийскую музыку как старейший феномен единой сакральной традиции. Его привлекает музыка лежащего за пределами христианства Востока — суфийская, индуистская, и именно ей он отдает пальму первенства в своеобразном соревновании древних цивилизаций:

> *«Весьма интересный факт: византийцы решили, что должно быть ровно восемь церковных тонов, тогда как в Индии, вероятно, имеется до девятнадцати тоновых систем. Есть большое сходство между византийскими тонами и индийскими тоновыми системами. (Желаю кому-нибудь написать книгу на эту тему). В определенный момент истории церковь решила ограничить количество тонов восемью»* [18, с. 135].

Характерно, но даже педали (эквивалент иконописных ликов!) в поздних сочинениях Тавенера — таких, как «Из Реквиема» (*Requiem. Fragments*)[1], — вокализуются с помощью индуистской мантры *Ом*.

Путешествие Тавенера в утопически первозданную глубь сакральной музыкальной традиции не следует толковать как бегство от действительности. Музыкант мечтал о рекреации подлинно священной музыки на Западе и именно этой цели посвящал свое служение. С некоторых пор произведения композитора исполнялись главным образом в пространстве англиканских соборов, служба и литургическое пение в которых, по ощущению Тавенера, уже давно утратили какое-либо отношение к Богу. Тем не менее, эти древние средневековые стены он понимал как «теменос» — сакральное пространство, участок, посвященный тому или иному божеству. Десяти-

[1] «Requiem. Fragments» — одно из последних творений мастера, прозвучавшее 23 сентября 2014 года в Большом зале Московской консерватории в исполнении вокальных ансамблей The Tallis Scholars и Intrada.

летиями изучая чужие церковно-певческие традиции (в том числе пение в русской православной церкви), Тавенер направлял все свои усилия к бесконечно далекой цели — возрождению в Великобритании православного, то есть восстановившего свою преемственность божественному архетипу, сакрального искусства. Понимая, что при его жизни эта миссия абсолютно недостижима, композитор искал утешение и находил его, размышляя о том историческом пути, которое прошло церковное пение в России:

> *«Если Англия когда-нибудь станет православной страной, то она должна будет иметь свою систему тонов. Это могло бы занять сотни лет. Но интересной параллелью <...> является путь, который прошла языческая Россия, в IX веке решившая, что хочет стать христианской. Правитель отправил послов и в Рим, и в Константинополь, и когда те прибыли в Константинополь, то, будучи поражены красотой богослужения, сказали: "Не знаем, где находимся: на земле или на небесах". Так они стали православными, заучили все греческие невмы и принялись петь по ним.*
>
> *Поначалу они пели точно так, как было написано. Сотни лет они держали эти книги перед собой, но пение стало меняться. И если вы посмотрите теперь на знаменный распев, то есть ранние средневековые песнопения Руси, то не увидите никакой связи между сакральными византийскими тонами и сакральными тонами России»* [18, с. 116–117].

«Я пытаюсь делать похожие вещи», — продолжает Тавенер [18, с. 117]. И это во всех отношениях истинно. Шокировав современников декларациями об отказе от какого бы то ни было модернистского произвола, композитор обрел свободу творчества и новую стратегию музыкального прогресса посредством глубокого погружения в искусство различных религиозных традиций, твердым и ортодоксальным приверженцем которых, однако, он так и не стал. Сакральность его «музыкальных икон» не вписывается ни в какие сложившиеся веками каноны, но ощутимое в них присутствие «божественного архетипа» способно привести в трепет даже далеких от религиозности слушателей, собравшихся в светском пространстве концертного зала.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Браунайс Л.* Введение в стиль tintinnabuli / Пер. с нем. А. Вайсбанд; под ред. С. Гоменюк и Н. Пярт // Арво Пярт: беседы, исследования, размышления. К.: Дух і Літера, 2014. С. 125–193.

2. *Мейендорф И., прот.* Византийское богословие: Исторические тенденции и доктринальные темы / Пер. с англ. В. Марутика. Минск: Лучи Софии, 2001. 334 с.

3. *Муди И.* Джон Тавенер: мистика и математика / Пер. Р. Насонова // От Тавернера к Тавенеру: Пять столетий английской духовной музыки: материалы Международной науч. конф. (22 сентября 2014 года, Московская гос. консерватория имени П.И. Чайковского). Рукопись. 5 с.

4. *Сигида С.Ю.* Великобритания // История зарубежной музыки. XX век: учебное пособие / Сост. и общ. ред. Н.А. Гавриловой. М.: Музыка, 2005. С. 212–245.

5. *Тавенер Дж.* Сакральное в искусстве / Пер. с англ. Р. Насонова // От Тавернера к Тавенеру: Пять столетий английской духовной музыки: буклет международного фестиваля. М.: Московская гос. консерватория имени П.И. Чайковского, 2014. 34 с.

6. *Токун Е.А.* Tintinnabuli — источник новизны // Арво Пярт: беседы, исследования, размышления. К.: Дух і Літера, 2014. С. 205–215.

7. *Хоружий С.С.* К феноменологии аскезы. М.: Изд-во гуманитар. литературы, 1998. 352 с.

8. *Andreopoulus A.* The Death of Art: The Transformation of Art from a Religious Persprective. Ph.D. Durham University, 1998. 268 p.

9. *Ainsworth M.* Be Still, And Know That I Am God: Concert Halls Rediscover the Sacred [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.metanoia.org/martha/writing/bestill.htm

10. *Fisk J.* The New Simplicity: The Music of Górecki, Tavener and Pärt // The Hudson Review. Vol. 47. № 3 (Autumn 1994). P. 394–412.

11. *Maas, van S.* Intimate Interiorities: Inventing Religion through Music // Religion: Beyond a Concept / Ed. by Hent de Vries. N.Y.: Fordham University Press, 2008. P. 750–771.

12. *Moody I.* Reflections on Life and Death in Contemporary Orthodox Music [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://www.jacwell.org/Spring_2001/reflections_on_life_and_death.htm#1

13. *Moody I.* Reflections on the Vision of Sacred Art in the Work of Philip Sherrard [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.academia.edu/382675/Reflections_on_The_Vision_of_Sacred_Art_in_the_Work_of_Philip_Sherrard

14. *Sherrard P.* The Sacred in Life and Art. Ipswich: Golgonooza Press, 1990. 162 p.

15. *Snodgrass J.* The Theosis of John Tavener: Dualities and Icons in *The Tyger* and *The Lamb* // Sacred Music. Vol. 135. № 4 (Winter 2008). P. 40–48.

16. *Squibbs R.* Cosmic Analogies: Structure and Symbolism in Tavener's *Ikon of Light* [Электронный ресурс]. Режим доступа: https://www.academia.edu/3985851/Cosmic_Analogies_Structure_and_Symbolism_in_Tavener_s_Ikon_of_Light

17. *Tavener J.* The Sacred in Art // Contemporary Music Review. Vol. 12 (1995). Part 2. P. 49–54.

18. *Tavener J.* The Music of Silence: A Composer's Testament / Ed. by B. Keeble. London: Faber & Faber, 1999. XIV, 210 p.

19. *Teachout T.* Holy Minimalism // Commentary. Issue 99 (April 1995). P. 50–52.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Собакина Ольга Валерьевна (Москва) — доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник Сектора теории музыки Государственного института искусствознания
E-mail: olas2005@mail.ru

Цареградская Татьяна Владимировна (Москва) — доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных
E-mail: tania-59@mail.ru

Максимова Антонина Сергеевна (Петрозаводск) — аспирантка и преподаватель Петрозаводской государственной консерватории имени А.К. Глазунова
E-mail: x-tonik@mail.ru

Алексеева Александра Юрьевна (Петрозаводск) — аспирантка и преподаватель Петрозаводской государственной консерватории имени А.К. Глазунова
E-mail: Sashundrik89@mail.ru

Саркисян Светлана Корюновна (Ереван, Армения) — доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Ереванской государственной консерватории им. Комитаса
E-mail: svetlana.sarkisyan@mail.ru

Нилова Вера Ивановна (Петрозаводск) — доктор искусствоведения, доцент, профессор, заведующая кафедрой истории музыки Петрозаводской государственной консерватории имени А.К. Глазунова
E-mail: inverafox@mail.ru

Сыров Валерий Николаевич (Нижний Новгород) — доктор искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой теории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки
E-mail: syrov@sandy.ru

Насонов Роман Александрович (Москва) — кандидат искусствоведения, доцент кафедры зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского
E-mail: rrrnassonov@rambler.ru

ABOUT THE AUTHORS

Olga Sobakina (Moscow) — Dr.Sc., Leading researcher of the Theory of Music sector of the State Institute of Art Studies

E-mail: olas2005@mail.ru

Tatiana Tsaregradskaya (Moscow) — Dr.Sc., Professor of the Analytical Musicology chair at the Gnesins Russian Academy of Music

E-mail: tania-59@mail.ru

Antonina Maximova (Petrozavodsk) — Post-graduate student and Lecturer of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatory

E-mail: x-tonik@mail.ru

Alekseeva Aleksandra (Petrozavodsk) — Post-graduate student and Lecturer of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatory

E-mail: Sashundrik89@mail.ru

Svetlana Sarkisyan (Yerevan, Armenia) — Dr.Sc., Professor of the Theory of Music chair at the Komitas State Conservatory of Yerevan

E-mail: svetlana.sarkisyan@mail.ru

Vera Nilova (Petrozavodsk) — Dr.Sc., Associate professor, Professor and Head of the History of Music chair at the Petrozavodsk State Glazunov Conservatory

E-mail: inverafox@mail.ru

Valery Syrov (Nizhny Novgorod) — Dr.Sc., Professor, Head of the Theory of Music chair at the Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire (Academy)

E-mail: syrov@sandy.ru

Roman Nassonov (Moscow) — PhD, Associate professor of the History of Foreign Music chair at the Moscow P.I. Tchaikovsky Conservatory (University)

E-mail: rrrnassonov@rambler.ru

АННОТАЦИИ И КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Ольга Собакина. Творчество композиторов Манчестерской группы в контексте музыкальной жизни Великобритании 1950–1960-х годов

Композиторы так называемой Манчестерской группы — Питер Максуэлл Дейвис (Дэвис), Харрисон Бёртуистл и Александр Гёр — в начале 1950-х годов увлеклись идеями новой музыки и решили не только претворить их в музыкальной жизни Великобритании, но и создать необходимую для их дальнейшего развития и продвижения среду. Однако творчество молодых композиторов развивалось в контексте как более радикального отношения к идеям новейшей музыки (не только в континентальной Европе, но и в самой Великобритании), так и стремления к сохранению консервативных музыкальных тенденций.

Для деятельности New Music Manchester Group характерно стремление к равновесию между инновациями и местной традицией, чувство своей национальной уникальности, что было достаточно необычно для того периода развития музыки в Европе. Точкой отсчета освоения авангарда стал интерес к техникам Нововенской школы. Важнейший вклад в развитие современной британской музыки Дейвис и Бёртуистл внесли в область музыкально-сценических жанров.

Ключевые слова: Манчестерская группа, музыка Великобритании, Питер Максуэлл Дейвис (Дэвис), Харрисон Бёртуистл, Александр Гёр, сериализм, полистилистика, английский музыкальный театр

Татьяна Цареградская. «Музыкальные пейзажи» Харрисона Бёртуистла

В центре работы — фигура выдающегося британского композитора Харрисона Бёртуистла (р. 1934), автора многих сочинений, связанных с живописными источниками. Среди его любимых художников — Пауль Клее, Пабло Пикассо, Альбрехт Дюрер, Питер Брейгель Старший. Отталкиваясь от «Педагогических эскизов» П. Клее, Бёртуистл строит свою систему «перевода» живописных закономерностей в музыкальные. Одним из краеугольных для него оказывается развиваемое Клее понятие «линии» в широком смысле, где под «линией» в произведении понимается развертывание «музыкальных событий», или «музыкальных жестов» как в русле причинно-следственной логики, так и вне нее. В таких сочинениях, как «Carmen Arcadia Mechanica Perpetuum», где в основе композиции лежит акварель Клее, композитор находит прямые и непрямые способы проекции живописных закономерностей на сочинение музыки, используя структурные и колористические аналогии, действуя через законы симметрии и линейного развертывания.

Статья построена на освоении новых для русскоязычного читателя источников: это музыкальные произведения Бёртуистла «Триумф времени», «Тайный театр», «Меланхолия», а также англоязычная литература, посвященная творчеству композитора.

Ключевые слова: Харрисон Бёртуистл, Carmen Arcadia Mechanica Perpetuum, Пауль Клее, линия в живописи и музыке, «Чирикающая машина», музыкальная проекция, структурная аналогия

Антонина Максимова. Лондонские приключения и контакты Владимира Дукельского

В статье рассматривается первый период пребывания Владимира Дукельского (Вернона Дюка) в Лондоне в 1925 г. В центре внимания находятся события, оказавшие наибольшее влияние на дальнейшее творчество композитора: разрыв с Дягилевым и приостановка сотрудничества с труппой «Русских сезонов», сочинение музыки для лондонского мюзик-холла (по заказам Ч. Кокрана и Дж. Уайта), начало дружбы и творческого диалога с Уильямом Уолтоном. Для полноты изучения избранной темы привлекаются примеры более поздних произведений Дукельского, приводятся параллели с музыкальным наследием Уолтона.

В исследовании использованы различные методы: исторической компаративистики, музыкальной текстологии (в работе с неопубликованными музыкальными произведениями), исторической реконструкции (на основе изучения документальных, архивных источников).

В статье показано, что погружение в музыкальную среду Лондона дало творчеству Дукельского новые импульсы и во многом определило дальнейшую судьбу композитора. Благодаря опыту работы в сфере музыкальной индустрии США в начале 1920-х годов и контактам с парижской балетной средой (в частности Л. Мясиным), композитор получил возможность сотрудничества с лондонским мюзик-холлом. Это повлекло за собой как его разногласия с Дягилевым, так и появление гетеронима Вернон Дюк, ставшего творческим альтер-эго композитора, а затем и его официальным именем. Работа для музыкальной комедии оказалась востребованным опытом после переезда композитора в 1929 г. в США.

Переписка Дукельского с Уолтоном и сравнение музыки композиторов указывает не только на общность стилевой платформы и многочисленные параллели в творчестве, но и на заметные расхождения, обусловленные различиями в судьбах и сформировавшимися особенностями их творческих личностей.

Ключевые слова: Владимир Дукельский, Вернон Дюк, музыкальная жизнь Лондона, английская музыка XX века, мюзик-холл, Сергей Дягилев, Уильям Уолтон, музыкальная культура США, русское зарубежье

Александра Алексеева. «Бриколёр» от музыки: о творческом методе Майкла Наймана

Современная композиторская практика отличается многообразием и самобытностью творческих решений. В этой связи актуальными в исследовательских кругах остаются аспекты, связанные с выявлением индивидуальных авторских подходов к сочинению музыки. В настоящей статье обсуждается творческий метод ведущего британского композитора Майкла Наймана (р. 1944). Собственные опусы Найман создает на основе музыки других композиторов с помощью ее различных преобразований. Такая позиция обнаруживает сходство с явлением бриколажа. Научную новизну данной работы определяет исследовательский ракурс, сконцентрированный на выявлении оригинального метода композиции, выработанного Найманом. Прежде его музыка рассматривалась лишь с позиций минимализма, близости рок-музыке, «эксплуатирования» чужого материала и пр. В работе представлен анализ Первого струнного квартета Наймана: исследованы такие аспекты, как выбор первоисточников, структура цикла, способы работы с заимствованным материалом. На основе детального изучения делается вывод о специфике претворения приемов бриколажа в наймановской музыке, осуществляется попытка определить суть его оригинального творческого метода.

Ключевые слова: Майкл Найман, Клод Леви-Стросс, Жерар Женнет, бриколаж, английская экспериментальная музыка, минимализм в музыке

Светлана Саркисян. «Рассеивающиеся страхи» Марка-Энтони Тёрнейджа: опыт символизации музыкального материала

Статья посвящена анализу произведения одного из лидирующих современных композиторов Великобритании Марка-Энтони Тёрнейджа (р. 1960) — пьесы «Рассеивающиеся страхи» («Dispelling the Fears») для двух труб и оркестра, написанной в 1995 году под впечатлением сюрреалистической картины современной австралийской художницы Хезе Беттс (1992). Абстрактный характер этой картины, выполненной в смешанной технике, инспирировал создание Тёрнейджем одночастной композиции, основное содержание которой может быть определено как момент концентрации и постепенного ослабления психологического состояния тревоги-страха.

Исходя из программности пьесы Тёрнейджа, автор статьи совмещает методы музыкального и внемузыкального типов анализа. Затрагиваются вопросы эволюции стиля композитора, развивающегося как в рамках джазовой культуры, так и в контексте всей музыкальной культуры

второй половины XX — начала XXI веков. Кроме того, исследуется привнесение в музыкальное мышление элементов феноменологического (трансцендентного) восприятия.

Ключевые слова: Марк-Энтони Тёрнейдж, Хезе Беттс, «Рассеивающиеся страхи», абстракционизм, феноменологический анализ

Вера Нилова. Английский след в лютеранских гимнах Финляндии

Церковно-музыкальная традиция Финляндии на сегодняшний день оказалась за пределами внимания музыковедов. Автор статьи предприняла попытку преодолеть существующий барьер, избрав финские лютеранские гимны в качестве предмета специального исследования.

В публикации даются краткие сведения по истории христианизации Финляндии и об исторической роли английских епископов в этом процессе. Установлено, что корпус финских лютеранских гимнов начал формироваться с конца XVI века. Можно проследить определенную динамику (количественную и качественную), благодаря изданиям гимнов 1583, 1605, 1701, 1886, 1938 (с дополнением 1963 г.) и 1986 годов. В процессе исторического отбора в гимнические собрания попадали различные источники — от народных до авторских мелодий. Общей тенденцией на протяжении столетий было увеличение количества гимнов (от 101 в первом сборнике гимнов 1583 года до 632 в сборнике 1986 года) с сохранением образцов, имеющих шведские, немецкие и английские корни.

Отдельно рассматривается корпус гимнов английского происхождения (согласно данным издания Virsikija 1986 года) — их датировка и группировка по критерию авторства/анонимности. Также указывается, когда эти гимны были включены в финноязычные собрания лютеранских гимнов.

Проведенное исследование позволяет сделать вывод о том, что корпус финских лютеранских гимнов достаточно регулярно пополнялся английскими источниками, сохраняя исторические связи музыки лютеранской церкви Финляндии с музыкой Англиканской церкви. Эти источники используются в современной финской богослужебной практике наряду с мелодиями композиторов разных стран и эпох (от И.С. Баха до Я. Сибелиуса), образуя некую целостность, изначально предопределенную смысловым содержанием текста.

Ключевые слова: Реформация в Финляндии, епископ Хенрик, епископ Томас, Яакко Финно, финские лютеранские гимны, шведские лютеранские гимны

Валерий Сыров. Британский рок как национальный феномен

Предмет данного исследования — феномен национального, который рассматривается на примере классического британского рока. Поднимая проблему национальной самобытности в музыке «третьего пласта», автор дифференцирует понятия «поп» и «рок», трактуя первое как жанр, второе — как стиль.

Говоря о различных европейских школах рока — британской, французской, голландской, польской, венгерской, скандинавской, российской, автор отмечает наличие местных «диалектов» внутри каждой из них, что чрезвычайно важно для формирования аутентичных представлений о роке как многонациональной и стилистически многоликой культуре. Отдельно рассматривается британский рок, который претерпел эволюцию от простейших форм копирования, стилизации к претворению и жанрово-стилевому синтезированию различных по происхождению элементов на основе национального мышления. Последнее на рубеже 1960–1970-х демонстрирует такое течение, как арт-рок.

Особое внимание уделено одной из черт британского менталитета, а именно — парадоксальности мышления, которая в рок-музыке находит выражение в использовании поэтической символики нонсенса. Рассматривается и аспект театрализации рок-музыки, также придающий ей ярко национальный колорит.

Еще одна сфера проявления национального — художественное оформление альбома, который становится сферой творческого самовыражения рок-музыканта, своеобразным «рупором идеи».

Жанр концептуального альбома (групп *Yes, Pink Floyd, Pink Floyd, King Crimson* и др.) помогает обогатить музыкальную канву рок-партитуры новыми, глубокими смыслами.

Ключевые слова: рок-музыка, арт-рок, национальное мышление, британский рок, рок-баллада, концептуальный альбом

Роман Насонов. Музыка как «феосис» (о религиозной концепции творчества Джона Тавенера)

Творчество Джона Тавенера и других представителей современной сакральной музыки (в частности А. Пярта и И. Муди) принято описывать с помощью таких категорий, как «новая простота» (Дж. Фиск) и «святой минимализм» (Т. Тичаут). Однако указанные определения отражают лишь внешние свойства музыки английского композитора. Между тем, собственные представления Тавенера об отношении его творчества к музыкальным традициям Востока и Запада дают богатый категориальный аппарат для осмысления его наследия.

В методологическом отношении статья представляет собой комментарий к ряду высказываний Тавенера, многие из которых впервые публикуются на русском языке, с целью реконструкции его музыкальной эстетики.

В работе подчеркивается, что вопреки своим словесным декларациям Тавенер никогда не был церковным композитором, избегал создавать богослужебную музыку и строго следовать канонам православных церковно-певческих традиций. Традиционное религиозное искусство он изучал для того, чтобы впоследствии самостоятельно творить сакральную музыку. Уверенный в том, что с точностью передает в своих сочинениях «божественный архетип», Тавенер представляет его в виде длительно выдерживаемых педалей, которые он первоначально ассоциировал с исоном в византийской музыке, а в некоторых поздних произведениях — с индуистской мантрой Ом. Убежденность Тавенера в присутствии в его музыке «божественного архетипа», по аналогии с отражением в христианской живописи ликов Спасителя, Богородицы или святых, позволила ему именовать свои композиции «музыкальными иконами», а процессы их создания и восприятия соотнести с практикой исихастской молитвы (в поздний период творчества — и с иными видами восточных молитвенных практик).

Ключевые слова: Джон Тавенер, Филипп Шеррард, Иван Муди, новая простота, святой минимализм, феосис, музыкальная икона

ABSTRACTS

Olga Sobakina. The works of New Music Manchester Group in the context of British music in 1950–60's

Composers Peter Maxwell Davies, Harrison Birtwistle and Alexander Goehr are the members of New Music Manchester Group that promoted the ideas of New Music and contributed to the success of its development in Britain. Activities of New Music Manchester Group (1953) are characterized by balancing between innovations and local tradition: they've been focusing on the expression of national identity and uniqueness that turned to be unusual enough for that period of time in Europe. The first point of the Group's interest to advanced techniques was Webern's and Schönberg's works. The most important contribution to the development of New British music Davies and Birtwistle have made into music for theatre.

Key words: the Manchester Group, music of Great Britain, Peter Maxwell Davies, Harrison Birtwistle, Alexander Goehr, serialism, polystylistics, British musical theatre

Tatiana Tsaregradskaya. «Musical landscapes» of Harrison Birtwistle

The main figure of the research is Harrison Birtwistle (b. 1934), famous British composer who is well-known as the author of musical pieces based on paintings. Among his favourites are such artists as Paul Klee, Pablo Picasso, Albrecht Dürer, Pieter Bruegel. Starting from «Pedagogical Skizze» by Paul Klee, Birtwistle constructs his own system of projection painting into music. One of the most important notions becomes the notion of «line» which makes possible to think the succession of «musical events», or musical «gestures» as an ordered succession rooted in causal as well as in random logic. In such compositions as «Carmen Arcadia Mechanica Perpetuum» where the drawing by Klee forms the basis of a musical piece the composer finds different means of expression using structural as well as coloristic analogies between the two compositions, finding his way through symmetry laws and linear projections. The paper is based on Harrison Birtwistle's pieces unfamiliar to the Russian audience like «The triumph of time», «Secret theatre», «Melenconia», and also on books on Birtwistle published in great Britain.

Key words: Harrison Birtwistle, Carmen Arcadia Mechanica Perpetuum, Paul Klee, line in painting and music, Twittering Machine, musical projection, structural analogy

Antonina Maximova. London Adventures and Contacts of Vladimir Dukelsky

Vladimir Dukelsky's (Vernon Duke's) first visit to London took place in 1925. Focusing on the most significant for Dukelsky facts of the period — his break-off and interruption of collaboration with Diaghilev, songwriting for London music-hall (on commission from C. Cochran and J. White), meeting and making friends with William Walton — the author of the paper shows their influence on the composer's professional development. Duke's later works as well as Walton's compositions are also mentioned as examples.

The paper is based on traditional methods of historical musicology and its approaches to reconstruction, interpretation and integration of information, such as historical comparativistics, musical textology and reconstruction of the past with the help of archival research. Comparing Walton's and Duke's styles the author applies methods of musical analysis.

As it is shown in the article the London period provided new impetus to Dukelsky's music. His early experience of contributing to American music industry and his Parisian contacts (L. Massine in particular) served as prerequisites for his work for London music-hall which led to controversy with Diaghilev and to emergence of his pseudonym Vernon Duke which later became his official name and his creative alter-ego. Duke's experience of work for musical comedy turned to be in high demand after his return to USA in 1929. Correspondence between Duke and Walton as well as comparison of the composers' music shows some aesthetic, stylistic, and chronological parallels between them. On the other hand, the most notable differences reflect dissimilarity in lives and positions and also creative personalities of the two composers.

Key words: Vladimir Dukelsky, Vernon Duke, London's musical life, English music of the XXth century, music-hall, Sergei Diaghilev, William Walton, American music, Russian émigrés

Alexandra Alexeeva. «Bricoleur» in music: on Michael Nyman's style and method

Contemporary musical practice is flourishing with diversity and originality. In connection with that researchers never fail to be interested in specific discoveries of different composers connected with individual methods of music

making. This paper is focused on creative practice and style of the leading British composer Michael Nyman (born in 1944). His works are based on transformation and reflection of other composers' music which manifests similarity with specific practice named «bricolage». Novelty and new approach of the paper are connected to originality and individual technique of Michael Nyman as revealed and commented by the paper's author. In the past the composer's music was related to minimalism, rock music or «exploitation» of borrowed material. Analyzing Michael Nyman's First String Quartet the paper's author reveals its sources, the structure of the whole as well as the uniqueness of the composer's work with «alien» material. Finally Michael Nyman's creative method is named «bricolage» as it shows its relativity to the same method beyond music. The essence of this method is discussed as a conclusion to the paper's discourse.

Key words: Michael Nyman, Claude Lévi-Strauss, Gérard Genette, bricolage, English experimental music, minimalism in music

Svetlana Sarkisyan. Orchestral piece «Dispelling the Fears» by Mark-Anthony Turnage: the trial for symbolization of musical material

The article is dedicated to the work of the English composer Mark-Anthony Turnage (b. 1960), that was created in 1995 under the influence of surrealist paintings of a contemporary Australian artist Heather Betts. The abstract nature of this painting, done in mixed technique (oil, coal, sand, shellac and collage on canvas, 1992), inspired the composer for the one-movement composition, the essence of which can be defined as concentration and gradual weakening of anxiety and fear.

Referring to the programming structure of the piece by Turnage, the author of the article combines musical and extra-musical methods of analysis. In the first case the author is interested in the evolution of the composer's style, developing within the framework of jazz culture as well as contemporary music of the second half of the XXth — beginning of the XXI century. Extra-musical discourse brings the paper's author to elements of phenomenological (transcendent) perception.

This combination of intra- and extra-musical methods in analyzing the composer's style is the essence of scholarly findings of the paper's author. Not only the author's approach to musical analysis can be referred to as «new» but the music itself: Turnage's work «Dispelling the Fears» for two trumpets and orchestra is looked at as an object for musicological discourse for the first time in Russian research history.

Key words: Marc-Anthony Turnage, Heather Betts, Dispelling the Fears, abstract art, phenomenological analysis

Vera Nilova. British track in Finland's Lutheran hymns

Being a specific Nordic region Finland for centuries was on the crossroads of musical and historical processes in the field of church and secular music which led to their musical symbiosis. Present day academic studies of musical culture in Finland put Lutheran musical practice beyond musicological research. The article attempts to bring it back under the light of scholarly thought.

Christianization of Finland as the eastern province of Sweden took place with the direct participation of the bishops of the diocese of Uppsala of English origin that at the time was supported by Rome. The body of Finnish Lutheran hymns began to emerge from the end of the XVI century. The analysis of the 1986 publication of hymns in terms of their national identity shows that British sources continue to maintain its position in the liturgical practice in Finland. At the same time the question of their quantitative dynamics during XVI—XX c. remains open because there is no musicological research of Finnish Lutheran hymn collections of 1583, 1605, 1701, 1886, 1938 (amended in 1963). The paper provides summary of Finland's Christianization and historical role of English bishops in the process. The body of English anthems is also considered from the point of view of their dating and grouping criteria for authorship/anonymity. The time of those hymns' introduction into the practice of Finnish-speaking Lutheran service is also mentioned and commented.

Key words: Reformation in Finland, Bishop Henrik, Bishop Thomas, Jaakko Finno, Finnish Lutheran hymns, Swedish Lutheran hymns

Valery Syrov. British rock as national phenomena

The national phenomenon in rock-music is considered in a wide context of classical British rock. The author of the article differentiates the notions of «pop» and «rock» representing the first one as a genre and the second one

as a style. In other words, in the first case prevails the homogeneity of musical matter, in the second one — the variety of its forms. Historical-stylistic approach becomes the methodological basis of the article. A corresponding notional instrument makes it possible to characterize the nature of national traditions in rock-music and differentiate it from non-national pop-music.

The British rock experienced its evolution from the simplest forms of copying and stylization to realization and genre-stylistic synthesis on the basis of national thinking. Art-rock demonstrates this process in the end of the 60-s — beginning of the 70-s. National traditions here function as a complex style component.

Paradoxical thinking is one of the characteristic features of British mentality. It manifests itself in a poetic symbolism of nonsense. Stage aspect connected with the music's theatrical touch and its bright national colouring are also very important. Social satire, surrealistic texts, grotesque and mixture of the living and the non-living attract the author's attention.

Album's artistic design is a special manifestation of national tradition. The genre of conceptual album helps to enrich the musical basis of rock-score with new and deep sense. It isn't incidental that at that very time rock-musicians start supplementing envelopes of their long-playing records with composition texts. It's very telling as the sign of new and critical approach to poetic word and artistic context. «Yes», «Pink Floyd», «Genesis», «King Crimson» and others demonstrate the brightest examples of album design.

Thus, musical-expressive means such as rhythm, intonation, sound and their individualization are based on national traditions starting with ballad sources and finishing with modern mode and harmonic colouring. These examples prove the existence of rock-music as national phenomenon and the perspective of a national idea in this sphere.

Key words: rock-music, art-rock, national tradition, Britich rock, rock-ballad, conceptual album

Roman Nassonov. Music as the Theosis (John Tavener's Ideas of Sacred Art)

The work of John Tavener and other representatives of contemporary sacred music (such as Arvo Pärt and Ivan Moody) is usually described by means of such categories as «New Simplicity» (Josiah Fisk) and «Holy Minimalism» (Terry Teachout). However, these concepts reflect only the external features of composer's music. Meanwhile, Tavener's own statements on the attitude of his work towards musical traditions of the East and the West provide a comprehensive set of categories for understanding his legacy.

Methodologically the article is a commentary on a number of Tavener's statements (many of which are published in Russian for the first time) in order to reconstruct his musical aesthetics.

It is emphasized that in spite of his verbal declarations Tavener was never a church composer, avoiding liturgical music and never strictly following the canons of Orthodox church. He studied the traditional religious art with the idea to later create his own sacred music in the belief that he reproduced therein «the divine archetype» with enough precision. The latter, as a rule, is presented in the compositions of Tavener as lasting pedals which Tavener often associated with the ison in the Byzantine music, and in some later works — with Hindu mantra *Om*. Being convinced in the presence of «the divine archetype» in his music, comparable to the face of the Savior, the Virgin or the saints in Christian painting, Tavener described his compositions as «musical icons», and correlated the processes of their creation and perception with hesychast prayer and, in the late period of work, with some other types of Oriental spiritual practices.

Key words: John Tavener, Philip Sherrard, Ivan Moody, New Simplicity, Holy Minimalism, theosis, musical icon

ТРЕБОВАНИЯ К СТАТЬЯМ

В журнале «Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных» публикуются научные статьи, тематика которых соответствует специальности 17.00.02 «Музыкальное искусство».

Обязательное условие публикации — научная новизна предлагаемого материала и высокий профессиональный уровень его изложения.

Статьи в журнале публикуются на безгонорарной основе. Каждый автор имеет право на бесплатное получение двух экземпляров журнала, в котором опубликована его статья.

Авторы присылают свои статьи по электронной почте на адрес редакции журнала (royzenas@gmail.com) либо передают их непосредственно в редакцию на любом электронном носителе.

Объем статьи — от 15 до 30 тысяч знаков (с учетом пробелов), включая пристатейный библиографический список (необходимый минимум — 10 наименований научной литературы), оформленный согласно ГОСТ 7.1–2003 и ГОСТ 7.0.5–2008, 3–5 иллюстраций и/или нотных примеров. Работы, выходящие за пределы указанного объема, рассматриваются редколлегией в порядке исключения.

Текст статьи должен быть набран на компьютере в программе MS Word (формат *.docx или *.doc) шрифтом Times New Roman (размер шрифта 12–14 пунктов при одинарном либо полуторном интервале).

Все иллюстративные материалы — нотные примеры, фотографии, таблицы, схемы — высылаются отдельными файлами в формате *.jpg или *.tif; минимальное разрешение — 300 dpi (для таблиц, схем и нотных примеров — 600 dpi). Отсканированные материалы должны быть в режиме «оттенки серого» («grayscale»).

К статье необходимо приложить:

1) Аннотацию на русском и английском языке объемом не менее 120–150 слов.

   Структура аннотации:

   * 1 абзац — предмет исследования;
   * 2 абзац — метод или методология исследования;
   * 3 абзац — научная новизна и выводы.

2) 7-10 ключевых слов (на русском и английском языке).

3) Краткие сведения об авторе: фамилию, имя и отчество на русском и английском языках в авторской транслитерации, ученую степень и звание, место работы, должность с полным названием подразделения, а также e-mail.

В соответствии с законодательством Российской Федерации авторы передают учредителю и издателю журнала (Российской академии музыки имени Гнесиных) права на публикацию рукописей на основе неисключительной лицензии, для чего заполняют бланки соответствующих договоров и передают их в редакцию (лично, либо по почте: 121069, ул. Поварская, д. 30/36).

За авторами сохраняются все остальные права как собственников своих рукописей: право авторства на данные произведения и иные установленные законом личные неимущественные права. Учредителю принадлежат авторские права на журнал в целом. При этом авторы гарантируют, что статьи, права на использование которых ими передаются, являются их оригинальными произведениями, и что ранее данные статьи никому официально не передавались для воспроизведения или иного использования.

Авторы несут всю ответственность за содержание своих статей и за сам факт их публикации. Редакция журнала, а также его учредитель и издатель не несут никакой ответственности перед авторами и/или третьими лицами и организациями за возможный ущерб, вызванный публикацией их статей.

Редколлегия журнала рассматривает полученные статьи и, как правило, в срок до 30 рабочих дней сообщает авторам электронным письмом о предварительном их одобрении, необходимости доработки или отклонении — как по формальным, так и по собственно научным признакам. В случае отклонения статьи редакция направляет автору мотивированный отказ.

В приоритетном порядке редколлегией рассматриваются статьи, имеющие рекомендации к публикации от вузовских кафедр, подразделений научно-исследовательских организаций либо отдельных ученых, обладающих ученой степенью доктора наук.

Основными критериями отбора статей являются их соответствие профилю журнала, новизна, актуальность и обоснованность предложенных для публикации результатов научных исследований, а также соблюдение норм научной этики.

Окончательное решение о публикации статей принимается на основании результатов их обязательного научного рецензирования высококвалифицированными специалистами.

В рецензии освящаются следующие вопросы:

* соответствует ли содержание статьи заявленной в названии теме;
* полнота освещения библиографии по вопросу;
* присутствует ли научная новизна в рассматриваемой статье;
* доказательность основных положений статьи;
* в чем конкретно заключаются положительные стороны, а также недостатки статьи, какие исправления и дополнения должны быть внесены автором;
* вывод о возможности опубликования данной статьи в журнале: «рекомендуется», «рекомендуется с учетом исправления отмеченных рецензентом недостатков» или «не рекомендуется».

Мнения авторов статей по тем или иным научным вопросам могут не совпадать с позицией редколлегии журнала.