

РЕЦЕНЗИЯ НА МОНОГРАФИЮ Т.В. ЦАРЕГРАДСКОЙ «МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЖЕСТ В ПРОСТРАНСТВЕ СОВРЕМЕННОЙ КОМПОЗИЦИИ»

Авангард академизма... Музыка современных композиторов академической традиции нередко производит странное впечатление и кажется непонятной: ее неземное, «потустороннее» звучание не слишком отвечает привычным эстетическим представлениям о прекрасном. Нервная, напряженная, экзальтированная или, напротив, безжизненно-тягучая, она не просто звучит, она требует внимания, взывает к слушателю, завораживает... И все же слушатель нередко озадачивается примерно такими вопросами: а музыка ли это, и если музыка, то для кого она создается?

Читая новую книгу Т.В. Цареградской «Музыкальный жест в пространстве современной композиции» [1], убеждаешься в наступлении времени музыковедов, без которых слушателю «пробиться» к современной музыке не только трудно, но и вряд ли возможно. Посильный вклад в налаживание диалога, конечно, вносят и композиторы — те, которые чувствуют своим долгом создавать разъяснения к созданной музыке, и эти откровения дорогого стоят. И все же надо признать, что именно в руках музыковеда слово превращается в инструмент, который может творить чудеса. Цареградская — хорошо известный исследователь современной музыки, автор монографии «Время и ритм в музыке Оливье Мессиана» (М., 2002). Особый вклад она внесла в изучение творчества П. Булеза, К. Штокхаузена, М. Бэббита, Я. Ксенакиса и ряда других композиторов. В контексте вышеназванной проблемы важно и то, что в поле зрения исследователя находится также массовая музыкальная культура.



Думается, что эти два полюса — ультра-современный и популярный — соединяются в музыкальном жесте как главном векторе ее новой книги.

Написанные с большой любовью, мастерством и пронизательностью, здесь представлены двенадцать портретов композиторов: *Мортон Фелдмана (США), Оливье Мессиана (Франция), Хельмута Лахенмана (Германия), Тору Такэмицу (Япония), Харрисона Бёртуисла (Англия), Кайи Саариахо (Финляндия),*

Лучано Берлио (Италия), Карлхайнца Штокхаузена (Германия), Маурисио Кагеля (Аргентина, Германия), Джона Кейджа (США), Пьера Булеза (Франция), Брайана Фернихоу (Англия)¹. Все они ярко выделяются на музыкальном небосклоне современной академической музыки. В двенадцати очерках индивидуальность каждого композитора раскрывается через характерные «музыкальные жесты», интересы и предпочтения настолько ярко, что портреты буквально оживают, начинают двигаться. Говоря словами автора, «Постмодернистская телесность, понимаемая как специфический путь от композитора к исполнителю и слушателю, постепенно обретает в буквальном смысле свою плоть» [1, 91].

В понятии музыкального жеста, активно разрабатываемом зарубежными учеными, и, казалось бы, сравнительно новом для отечественного музыкознания, есть что-то очень знакомое. Думается, что почва для его успешной рецепции в отечественном музыкознании в последние годы² была хорошо подготовлена интонационной теорией Б.В. Асафьева, исследованием Медушевского «Интонационная форма музыки», а также мелосной концепцией Э. Курта, в которой понятия движения и силы стали основополагающими для теории музыкального жеста.

Музыкальный жест — одна из универсалий музыкального языка как средства общения и музыкального мышления. Начиная с 1990-х годов XX века, динамика развития этого понятия сопряжена с возвращением интереса к феноменам «энергетизма» и «телесности», значимым для культуры, искусства и науки первых десятилетий XX века. Этому понятию посвящено немало трудов зарубежных ученых. Одним из самых авторитетных является исследование Р. Хаттена [2]³. Подробный обзор и систематизация значительного объема литературы, связанной с темой, также представляют большую ценность книги.

Концепция музыкального жеста получила глубокую научную разработку, немалую роль сыграли авторские переводы развернутых комментариев композиторов к собственным опусам. Важно отметить также большой слуховой и аналитический опыт исследователя и прекрасное «методическое сопровождение» в виде нотных примеров, схем, рисунков, черно-белых и цветных иллюстраций (в числе последних — репродукции картин П. Клее, Ж. Миро, К. Моне). Все это, безусловно, помогает читателю получить ясное представление о самом главном — о музыке и ее творцах. В раскрытии того, что относится к области смыслов произведений, воплощенных в «музыкальных жестах», автор книги достигает серьезных результатов. Однако не менее значимым достижением книги можно считать и то, что подлинный интерес автора передается читателю, вовлекая его в запутанные лабиринты творческих замыслов и их осуществлений.

Из предисловия мы узнаем о тех вопросах, благодаря которым книга появилась на свет. В начальном вопросе — что представляет собой исходный музыкальный материал новейших композиций — обнаруживается еще один важный признак нашего времени, его техногенность. Музыкознание, изучающее современную эпоху, можно отнести к «наукам о материалах». В то же время такими «новыми материалами» становятся и новые представления художников. Обращение Цареградской к «слову композиторов» во многом проясняет для читателя и слушателя творческие интенции. На пересечении двух исследовательских лучей — «материал» и «смысл» — у автора книги, вероятно, и возникло представление о «жестовости» (или «жестике») как инструменте познания, связывающем их и присутствующем в большей части композиций конца XX — начала XXI века.

Особых слов заслуживает не только исключительная информативность и научная новизна книги, но также четкость

структуры, красота ее художественной формы и выразительность названий всех разделов. «Сет» из пяти глав образует гармоничную

последовательность нечетности и четности количества очерков в главах: 3, 3, 2, 2, 2. Приведем их названия полностью.

Глава 1. Жест у истоков звучания

Очерк 1. Атака звука и ее структурные последствия в музыке Мортон Фелдмана

Очерк 2. Артикуляция в многопараметровой композиции Оливье Мессиана

Очерк 3. Хельмут Лахенман и его Второй квартет: феноменология инструментально-го штриха

Глава 2. Жест как топография: траектория, линия, рисунок

Очерк 4. Тору Такэмицу: между живописью и музыкой

Очерк 5. Живописные мотивы Харрисона Бёртуисла

Очерк 6. Звуки живописи: музыка Кайи Саариахо

Глава 3. Тело — движение — жест

Очерк 7. Лучано Беррио: между Гестусом и жестом

Очерк 8. Театр «визуального жеста» в творчестве Карлхайнца Штокхаузена

Глава 4. Жест как феномен «самодовлеющего артистизма»

Очерк 9. Маурисио Кагель: ирония интеллектуального жеста

Очерк 10. Жест как «артистическое поведение»: Джон Кейдж

Глава 5. Композитор и его жесты: теоретические концепции

Очерк 11. Пьер Булез. Жест композитора

Очерк 12. Брайан Фёрнихоу: очарование музыкального жеста

Не будет преувеличением сказать, что названия глав и очерков вызывают чувство эстетического удовольствия. Внутреннее деление каждого из очерков помогает читателю охватывать материал и благодаря четкости подзаголовков следить за мыслью, не упуская из виду главное. Но это только «крупный план»! Если же мы заглянем внутрь очерков, то большинство из них делятся на подразделы с оригинальными заголовками, например: «После падения Вавилонской башни: игры с названиями», «Контаминации», «Эрратив», «Каламбуры», «Пародия», «Ослышки» (очерк о Маурисио Кагеле), или «Музыка и визуальное: начало пути», «От живописного мазка к музыкальному жесту» (о Кайе Саариахо), «Игра: game, play, gamble» (очерк о Джоне Кейдже).

В таком внимании к четкости и детализации структуры письменного текста видится мастерство преподавателя-лектора, особенно ценное для книги, при чтении которой практически каждый вновь почувствует себя начинающим учеником. Еще один признак владения аудиторией проявляется

в искусстве задавать вопросы, особенно те, что побуждают к размышлению. Иногда автор озадачивает читателя целым веером вопросов!

Читатель найдет в книге, пожалуй, самое сложное, а потому и самое ценное — блестящие аналитические этюды. С разной степенью подробности в книге рассматривается более сорока произведений. Перечислю те глубокие и подробные интерпретации, которые для меня были самыми интересными: Второй квартет «Хоровод блаженных теней» Лахенмана, «Дождливый сад» и «С закрытыми глазами» Такэмицу, «Нескончаемая механическая песнь Аркадии» Бёртуисла, «Лаконичность крыла», «Nymphs» и «Отражение лилии» Саариахо, «Инори» Штокхаузена, «Incises» («Вводные слова») Булеза, «Лемма — Икон — Эпиграмма» Фёрнихоу. Не вызывает сомнений, что их интерпретация будет полезна для исполнителей, композиторов, музыковедов и просвещенных любителей, интересующихся новой музыкой. В контексте «космической темы» и возвращения человека к Земле,

обратим внимание на ритуальный балет К. Штокхаузена «Инори» («Поклонение»). В его жестовой драматургии длительное устремление ввысь, к Небу, завершается тем, что герои обращаются лицом к Земле, припадают, поклоняясь ей...

Для теоретического музыкознания особый интерес представляют введение и заключение книги. В первом из названных разделов дана общая оценка состояния развития концепции «музыкального жеста», которая находится, по словам автора, «в зоне концептуально-терминологического становления» [1, 7]. Во второй части теоретической арки, заключении, не только подводятся итоги, но и продолжается рефлексия, поиск ответов на главные вопросы книги: «Есть ли что-то, что позволяет вычлнить эту сущность — “музыкальный жест” — с какой-то степенью точности, или мы имеем дело с чистой метафорой? Но, задумываясь о метафоре, можем ли мы с легкостью отбросить этот троп в научном дискурсе, отдав на откуп одному лишь художественному тексту?» [1, 348]. Признавая, что «в музыкознании метафоричность неизбежна и особенно

необходима» [1, 350], автор в итоге называет музыкальный жест «понятием-метафорой» [1, 362]. Предваряет этот вывод тщательная разработка вопроса о соотношении «музыкального жеста» с другими, более привычными понятиями теории музыки, такими как «мотив», «тема», «интонация» и др., в которых обнаруживаются в том или ином виде «следы» или явные признаки нового понятия, обозначающего одну из древнейших универсалий музыкального языка.

Подводя итог, отметим особенно высокую значимость книги Цареградской для музыкальной семиотики, в рамках которой теория музыкального жеста развивается за рубежом. По мере углубления в чтение, которое вполне можно сопровождать слушанием (благодаря Интернет-ресурсам), авангардная музыка из какой-то странной неведомой субстанции превращается в довольно привлекательный феномен: то, что казалось хаосом, обретает порядок. Расширяя наше сознание через жест и телесность, в конечном итоге, она возвращает современного человека, затерянного в новом для него океане Космоса, к самому себе.

ЛИТЕРАТУРА

1. Цареградская Т.В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М.: «Композитор», 2018. 364 с.
2. Hatten R.S. Interpreting musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. Indiana university press, Bloomington, 2004. 358 p.

REFERENCES

1. Tsaregradskaya T.V. Muzykal'nyj zhest v prostranstve sovremennoj kompozicii [Musical gesture in the space of modern composition]. Moscow: Izdatel'stvo «Kompozitor» [Publishing House «Kompozitor»], 2018.
2. Hatten R.S. Interpreting musical Gestures, Topics and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert. Indiana university press, Bloomington, 2004. 358 p.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ С одним из очерков можно ознакомиться на сайте Stravinsky.online (http://stravinsky.online/vyshla_knigha_tatiany_tsariehradskoi).

² На усиление внимания к музыкальному жесту в отечественном музыкознании указывают работы С.В. Лавровой, М.В. Архиповой и др.

³ Пользуясь случаем, выражаю благодарность Т.В. Цареградской за возможность ознакомиться с книгой Р. Хаттена и консультацию о ее значении в развитии теории музыкального жеста.