

УДК 781.6
ББК 85.31

Н.А. ПЕТРУСЁВА

«СИСТЕМА КООРДИНАТ» В МУЗЫКЕ П. БУЛЕЗА И С. ШАРРИНО: К ПРОБЛЕМЕ ЭСТЕТИЧЕСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ (К 90-ЛЕТИЮ ПЬЕРА БУЛЕЗА)

Исчезновение тональной системы как унифицирующего принципа для различных эстетик и техник привело композиторов новой музыки, П. Булеза, С. Шаррино и др., к осмыслению альтернативных идей композиции. Концепт «жестуализации» Пьера Булеза и две его композиции, «Ритуал памяти Мадерны» (1974—1975) и «Посланиэскиз» (1976), рассмотрены в философско-эстетическом контексте. Тенденции новой сольной музыки как «система координат» (новая трактовка звука, концертность, виртуозность, инструментальный театр) показаны на примере четырех пьес из цикла «L'opera per flauto» С. Шаррино (1977—2000). Новый концепт жестуализации Булеза, «фактическое поле операций» Шаррино требуют мыслить науку о композиции как искусство.

Ключевые слова: концепт жестуализации, жест композиции как взаимодействие структуры и материала, тенденции новой сольной музыки, новые исполнительские приемы, музыкальный язык, П. Булез, С. Шаррино.

Перечитывая тексты композиторов новой музыки, сталкиваясь с проблемой формы изложения, свойственной области философии музыки. Предметом их исследований являются идеи. Трудности, присутствующие такому изложению, обусловлены постоянным возвращением к предмету, прерыванием изложения для его созерцания, рассмотрения его с разных смысловых ступеней (логики, этики и эстетики; композиционной и исполнительской техники, традиций и выразительной формы). Методика такого замысла предполагает сеть соответствий: концепту как новому способу мыслить соответствует перцепт, или новый способ слышать (видеть), и аффект, или новый способ ощущать. Необходимы все три, чтобы осуществить движение в искусстве. Используемый в статье комплексный метод исследования сочетает музыкально-аналитический и сравнительно-исторический методы с элементами теории интерпретологии.

Музыкальная композиция, согласно Пьеру Булезу (р. 1925), двойственна: она основывается, вероятно, больше, чем всякая другая художественная деятельность, «на созерцании (*Speculatio*), а именно на возможности самой абстрактной, которая играет со специфическими идеями»; в равной мере она основывается на обработке материала, который, чтобы вступить в жизнь, «передает нечто иное». Из этой двойственности, из этой «противоположности между созерцанием и реальностью произошли различные жесты композиции, от которых не может отказаться ни одна, ни другая» [1, S. 89]. Феномен композиции (с учетом этих основных противоположностей) проявляет себя в ряде жестов, которые встречаются в мышлении одновременно, а если не одновременно, то постоянно взаимно влияют один на другой.

Для расширения контекста стоит заметить: Жан Бодрийар, продолжая анализ смысловых элементов «среды», приступает к изучению «функциональных» («профилированных», «динамичных» и т. д.) форм и сразу же выясняет — их «стилизация» та же самая, что и в связанных

с ними человеческих жестах. Автор различает критерий жестуальности мира вещей (богатая вещь или бедная, традиционная или нет) и формы (традиционная жестуальность усилия и функциональная жестуальность контроля) [2, с. 41]. Ранее Т. Адорно в письме к В. Беньямину, обсуждая творчество Ф. Кафки, описал социальную суть понятия «жеста» (речь шла об унификации общего языкового кода в литературе как опыте неантропоморфного в человеке, позднее получившего развитие в шизоанализе, микрофизике власти, у А. Арто, С. Беккета и многих других): «Если же искать суть жеста, то искать ее, как мне кажется, надо бы не столько в китайском театре, сколько в “модернизме”, а именно в отмирании языка. В кафковских жестах высвобождается тварь живая, в сознании которой слова отняты, оторгнуты от вещей» [3, с. 203]. В отечественной неклассической философии музыки А.Ф. Лосев вместо понятия «явление» («иное», «меон») использует понятие «энергия» (греч. — *energeia*; лат. — *actus*), «имя». И если в рационалистической метафизике (картезианство, спинозизм, лейбницианство) сущность вещи превращена в абстрактное понятие, то у Лосева соотношение сущности и явления становится иным: «Имя вещи есть проявление сущности вещи» [4, с. 957—958].

Изложенный основателем IRCAM Пьером Булезом новый концепт интерпретации — результат его композиторской, дирижерской и педагогической деятельности. В своем учении о композиции Пьер Булез учитывает несинхронность *знания* произведения (интуитивного и глубокого) и *передачи* (овладение средствами, инструментальное исполнительство). Его концепт жестуализации включает семь видов жестов [1, S. 89—121]. 1) Возникновение идеи. (Где лежат ее истоки? Каков ее окончательный вид, благодаря которому мы узнаем ее? Какой из сети влияний она подчинена?) 2) Выведение исходной идеи: в зависимости от исторического периода и личного предрасположения «феномен выведения» расширился или сократился — из этого следует пристрастие к строго

организованной большой или к малой, более стихийной форме со свободными связями; развитие выведения из исходной идеи совершается в рамках «глобального формообразования практически всегда на уровне локального формообразования» (текст «Форма» П. Булеза: см. Приложение 2.1) [5, с. 315—319]. 3) Необходимость и свобода выведения: где находится «фактическое поле операции»? 4) Музыка и выражение. Эмфатический (выразительный) аспект обусловлен тем, как, к примеру, композитор поддерживает непрерывный выразительный экспрессивный импульс? Так, созерцание феномена ритма привело Мессиана к радикально новому выражению («Лады длительностей и интенсивностей», «Органная книга»). 5) Применение техники к развитию новых жестов. (В какой мере процесс погружения в технику может оказывать влияние, освобождать и вести к открытию экспрессивных жестов, к которым мы не были подготовлены?) 6) Совпадение по времени внешних векторов. Так, на основе «семей темперамента», пояснил Булез, можно устанавливать типологии: Веберн и Мондриан (тенденция к сокращению материала, к упрощению тембра и краски, к «геометрическому» порядку формы, к жанру афоризма), Шёнберг и Кандинский, Стравинский и Пикассо, Матисс и Равель, Дебюсси и Сезанн (сокращением своего собственного языка Дебюсси осуществлял ту концентрацию элементов, которая непосредственно возвращает нас к поздним картинам П. Сезанна). Извне прибывающие жесты подтвердили определенные стремления Булеза: при прочтении лекций Пауля Клее в Баухаусе он обнаружил поразительное совпадение его идей об органичном развитии высотных и ритмических ячеек; опубликованные Ж. Шерером эскизы «Книги (*Livre*)» С. Малларме подтверждали его идеи о многозначной форме¹. Вероятно, можно представить эти векторы иначе: к примеру, совпадение поэтической субстанции, театральной концепции и обстоятельств слуха, как в «Весне священной» И. Стравинского, «Лунном Пьеро» А. Шёнберга, «Молотке без мастера» П. Булеза², музыке в картинах «Девочка со спичками» Х. Лахенмана [7, с. 64—71], «Studi per l'intonazione del mare» С. Шаррино. 7) Взаимоотношение между композитором и интерпретатором. Как, к примеру, инструментальная виртуозность становится компонентом, который либо должен учитываться, либо от него надо отказаться, так же, как композиторская технология он может изменять жест композитора: вспомним возникшие в тандеме М. Каннингема и Дж. Кейджа хореографическую алеаторику и технику временных пределов (балет «Beach birds», 1991).

Существует, по Булезу, три вида соотношений, характеризующих через взаимодействие структуры и материала жест композиции [1, S. 121]. 1) Жест композитора *отрицает* жест интерпретатора и принимает его только как средство передачи (или не принимает его во внимание непосредственно, как в «Структурах I» с их «нулевым уровнем языка»). 2) Жест композитора *поглощает* жест интерпретатора; при этом композитор анализирует его

на двух уровнях: на уровне реакции инструмента и на уровне реакции индивидуальной или коллективной игры («*Messagesquisse* для соло виолончели и шести виолончелей» Булеза, 1976). 3) Жест композитора обладает тем, что есть у исполнителя (опирается на его память или его исполнительские привычки); жест может склонять к виртуозности, которая если и не становится, материалом произведения, то все же ведет к необходимой и предпочитаемой середине (приведу примеры на свой выбор: «Инсизы» для трех фортепиано, трех арф и трех клавишных ударных, «Антемы 2» для скрипки и электронного диопозитива П. Булеза, «*Trio fluido*» Х. Лахенмана, рассмотренная ниже «*L'opera per flauto*» С. Шаррино).

Так, «Ритуал памяти Мадерны» для оркестра из восьми групп (1974—1975) Булеза основан на все более плотном совпадении по времени асинхронных групп. Каждая из этих групп отталкивается от ударника, который указывает регулярное биение пульса, «управляет» звуком. Если в начале пьесы слышат соло гобоя, то мало обращают внимание на ударные инструменты и концентрируются скорее на линии мелодии гобоя. Если две или три группы играют вместе, то воспринимают интерференции различных ударных инструментов (и тем больше, чем более каждый из них овладевает иным тембром); но они всё еще играют свою роль фона, так как воспринимают мелодическое тождество различных групп и могут следовать за гетерофонной игрой, благодаря которой они перекликаются друг с другом. С растущим числом групп плотность уже не воспринимается аналитически, и вот здесь слушатель «держится» за ритм ударных инструментов. Чем больше восприятие на определенном поле теряет установку, тем сильнее оно прикрепляет себя к фону: первостепенные феномены становятся второстепенными и наоборот.

«Посланиэскиз (*Messagesquisse*, 1976) для соло виолончели и шести виолончелей» Булеза, своей краткостью схожий с прелюдией (время звучания 8'35), содержит отдельные (нечетные) секции-строфы (действия-медитации), где чередование темпа колеблется во время исполнения и которые время от времени прерываются. Дирижер лишь подает ауфтакт для вступления солисту, который в силу указанных в партитуре многочисленных темповых отклонений играет согласно своему чувству времени; тем самым дирижер вызывает действия солиста в частично непредсказуемой манере. От этой непредсказуемости (алеаторики) появляется потребность жеста-отражения, который музыканты «звукового фона» (шесть виолончелистов) выполняют в состоянии напряженности и внимания, воплощая его непосредственно в исполнении. Это готовит взрыв энергии — в *tutti moto perpetuo*.

Простота оппозиции мобильное / стабильное движение темпа вовсе не исключает качественной множественности переходов и «разрывов» (термин Булеза) (Схема). Переход охватывает медленные темпы, от *Très lent* (аморфное время, далее восьмая = 36—40) до *Encore main lent* (восьмая = 76) и *Pas trop lent — tendu, assez irrégulier* (четверть = 46—48). В результате свободно трактованной геометрической прогрессии (ее формула

¹ См. об этом: [5, с. 186—210].

² См. об этом: [5, с. 163—185; 6, с.155—179].

$b_n = b_1 q^{(n-1)}$, где b_1 первый член, q знаменатель, $(n-1)$ индекс, позволяющий отличать каждое последующее число от предыдущего) происходит переключение («разрыв») сначала к спокойному темпу, *Très modéré* (четверть = 92, т. е. 46×2), затем прорыв к быстрым темпам, *Très rapide* (четверть = 132, т. е. 66×2) и *Aussi rapide que possible* (четверть = 176, т. е. 44×4).

Темповое движение (влияние О. Мессиана и И. Стравинского) структурирует пьесу в четыре секции: *Très lent, Toujours très lent* (с постепенными сдвигами, трансформацией движения) (ц. 1—3 в партитуре) / *Très rapide moto perpetuo* (ц. 4—8); и вновь *Sans tempo — libre, Lent* (вось-

мая = 48), *Lent et calme* (четверть = 48, ц. 9) / и *Aussi rapide que possible* (четверть = 176) на материале *moto perpetuo* (ц. 10—12, время звучания — 43 секунды). Пьеса имеет также небольшое вступление (шесть флажолетов в первых шести тактах).

В условиях темповой оппозиции в «Messagesquisse» (*Toujours très lent/ Très rapide*) можно выделить два типа (качества) звуков.

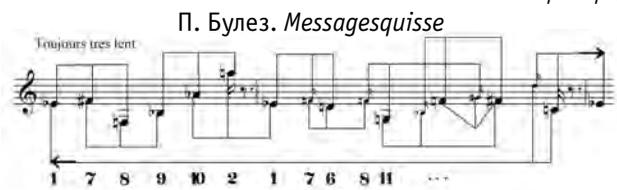
1) Медитативные звуки-импульсы, процесс затухания которых происходит из их естественного затухания, из их «собственного времени» (термин К. Штокхаузена). В примере 1 эти звуки сгруппированы в гемитонные «тройки»

Схема. П. Булез. Messagesquisse. Структурация темпа

Цифры пар-ры	Темпы	Секции
1	<i>Très lent</i>	Вступление
2	<i>Toujours très lent</i> Espace très égal ♩ = 2 ♩, ♩ = 36—40 Un peu main lent — un peu main égal ♩ = 2 ♩, ♩ = 46—48 Encore un peu main lent — un peu plus irrégulier ♩ = 2 ♩, ♩ = 56—58 Encore main lent — encore plus irrégulier ♩ = 2 ♩, ♩ = 72—76 Pas trop lent — tendu, assez irrégulier ♩ = ♩, ♩ = 46—48	Медитация
3	Rapide ♩ = 116 ralentir progressivement jusqu'à _____ Très lent ♩ = 48 (♩ = 74) (♩ = 54) (♩ = 52) (♩ = 66)	Переход / разрыв
4—7	<i>Très rapide</i> (♩ = 132) ц. 4 — подсекции a-d; ц. 5 — a-b; ц. 6 — a-c; ц. 7 — a-d.	Движение / трансформация
8	<i>Sans tempo — libre</i> Sautenu — Long. Sans trainer. Libre — Rapide ♩ = 132 Sautenu Sans trainer / Libre — Rapide ♩ = 132 Sautenu Sans trainer / Libre — Rapide ♩ = 132 Sautenu Sans trainer / Libre — Rapide ♩ = 132 Sautenu Sans trainer / Libre — Rapide ♩ = 132 Sautenu Sans trainer / Libre — Modéré ♩ = 92 Très modéré ♩ = 92	Переход / разрыв
9	Libre Lent ♩ = 2 ♩, ♩ = 48 / Lent et calme ♩ = 48 Un peu plus allant ♩ = 2 ♩, ♩ = 66 / Lent et calme ♩ = 46 Encore plus allant ♩ = ♩, ♩ = 44 / Lent et calme ♩ = 44 Toujours plus animé ♩ = ♩ = 58 / Lent et calme ♩ = 42 Agité ♩ = 76 / Encore plus lent ♩ = 40 Exessivement lent et très loitain ♩ = 38	Возвращение
10—12	<i>Aussi rapide que possible</i> (♩ = 176)	Возвращение

согласно избранному критерию *скрытой* симметрии: на этом «атомарном» уровне влияние Веберна очевидно; повтор звуков отсылает также к вариантной технике позднего Стравинского, музыкой которого Булез дирижировал 20 лет и которого знал «лучше, чем самого себя» (текст «Стравинский: стиль или идея? Хвала амнезии»)³. Это звуки с *внутренним* колебанием, внешний контур которого остается неподвижным, или с искусственно добавленными резонансами (разное количество мелких звуков в невмах⁴).

Пример 1



2) Звуки с *внешним* колебанием: периодически вращающееся движение *moto perpetuo* (цифры в примере 2 демонстрируют принцип *спиралевидной круговой пермутации*, смысл которой — в постепенном охвате хроматического пространства):

Пример 2



Для расширения контекста напомним: гениальная (изначальная) пространственность (эстетический опыт, религия, ритуалы, чтение литературы, традиции культуры) формирует медиально-трансцендентальное пространство. Позитивной характеристике этой пространственности присуще единство онтологического и феноменального. В отношении эстетического опыта это единство всякий раз предполагает структуру чувствования. В «Messagesquisse» эта структура включает три фазы: *пробуждение* (расслаивающаяся в гетерофонии медитация-соло, которой предшествуют отдельно взятые звуки, становящиеся созвучием), *модификация жизненного тона* в *moto perpetuo* (повторяющийся звук *pizzicato* у шести виолончелистов осторожное предвосхищение *moto perpetuo*), *ответ* в трансформированном возобновлении прерванной медитации-соло и сопровождающего фона.

Данная структура чувствования вполне вписывается в форму двойной строфы, мыслимой как два витка спирали. (В форме двойной строфы написаны пьесы № 1 «Взгляд отца», № 2 «Взгляд звезды», № 5 «Взгляд сына на сына»,

№ 8 «Взгляд Небес» из цикла «20 взглядов на младенца Иисуса» О. Мессиана.) Первая строфа: антеседент и консеквент в медленных темпах (ц. 2—3 партитуры); комментарий строфы — бурное разрастание в быстром темпе (ц. 4—7 партитуры). Вторая строфа, соответственно: медленные темпы антеседента и консеквента (ц. 8—9 партитуры); ее «пролиферация» (разрастание) в комментарии (ц. 10—11 и кода). Темповый жестуальный контраст, таким образом, является внешним вектором, благодаря которому грани формы становятся очевидны и «обозримы» для слуха.

С 1960-х годов произведения Пьера Булеза представляют собой такие партитуры, в которых музыканту-исполнителю ради непосредственности его выражения, спонтанности и радости игры предоставлено определенное количество выбора и инициативы: «Éclat» для 15 инструментов, «Éclat/Multiples» для 27 инструментов, «Ритуал Мадерны», «Messagesquisse», «Респонсорий», «Диалог двойной тени» для кларнета и магнитной ленты, «Dérive I» для камерного ансамбля⁵, «Dérive II» для одиннадцати исполнителей. Главным для Булеза остается отношение структура / материал, которое управляет взаимодействием жестов между композитором и интерпретатором или между композитором и исполнительской реализацией: это «отраженный акт», в котором отражение нуждается в совершенной концентрации, «критическом трансе» [1, S. 120].

Систему координат новой сольной музыки — новый комплексный звук, концертность и виртуозность, инструментальный театр — стоит рассмотреть на примере четырех программных пьес из цикла «L'opera per flauto»⁶ Сальваторе Шаррино.

Под сольной музыкой обычно понимаются как произведения для одного инструмента, так и для солирующего инструмента в сопровождении ансамбля или оркестра. Новая сольная музыка исходит из новой эстетики звука и звучности, ориентированной на *исследование* инструментов, выразительных и формообразующих возможностей новых исполнительских и композиторских техник, что значительно изменило представление о музыкальной выразительности, нотации⁷, методах композиции. Возникает понятие нового акустического объекта, которое сформулировано и активно обсуждалось еще в переписке Пьера Булеза и Джона Кейджа. (Она начинается с 1949 года, когда Кейджу было 36 лет, Булезу — 24 года, и продолжается до 1952 года [9].)

В XX веке многие композиторы определяют свой путь через призму исследования возможностей инструментального материала: Л. Берио (Секвенции для различных инструментов соло), П. Булез (ряд перечисленных выше композиций), Б. Мадерна (концерты для гобоя 1962, 1967, 1973 годов), Я. Ксенакис (фортепианная пьеса «Нерта», 1961), Б. Фернейхоу («Трансцендентальные этюды» для флейты, гобоя, сопрано, клавесина и виолончели, «Эпиграммы» для фортепиано), Э. Денисов («Знаки на белом»

³ Пер. с англ., см. в кн.: [5, с. 299—307. Прил. 1.1. Источник: Boulez P. Orientations. Collected Writing's by Pierre Boulez edited by Jean-Jacques Nattiez / trans. by Martin Cooper. Harvard Univ. Press. Cambridge, 1986. P. 349—359].

⁴ Невма кивок, иррациональное сочетание разного количества записанных мелкими нотами звуков и выдержанного звука.

⁵ См. об этом: [5, с. 211—245].

⁶ «Работы для флейты» («орера») — множественное число от итальянского / латинского слова «opus».

⁷ См. об этом: [8].

для фортепиано, 1974), Д. Курляндский («prePositions» для скрипки соло, 2008) и др. Х. Холиггер, В. Глобакар, М. Кагель, К. Штокхаузен (уже в «Гимнах») посвятили себя (независимо друг от друга) одному и тому же феномену: дыхание представлено ими как акустико-энергетический процесс. И если большинство сочинений С. Шаррино для струнных построены на флажолетной технике, то для немецкого композитора Х. Лахенмана базовым является прием *flautato* (см. его статью «О моем втором струнном квартете» [10, S. 227—246]); *flautato* может иметь: 1) периферийное значение, создавая своеобразный «воздух из нот»; являться источником создания «унисонного шума» (в противовес *pizzicato* как источника «унисонного звука»); 2) быть «тембровым центром», с характерным богатством звука и «тембровых вариаций», когда оппозиция звук / шум нивелируется, уступая место переходным формам (как в музыке с картинами «Девочка со спичками»): *flautato* с переходом от грифа к подставке (в процессе которого возникает своеобразное глассандирование от шума к звуку), тремоляция между *flautato* и звуком и более дифференцированное *flautato* с переходом от звука к шуму и обратно.

В связи с актуализацией «ансамбля солистов» возрастает роль камерной (по исполнительскому составу) музыки в современной музыкальной культуре с ее экспериментальным, исследовательским подходом к музыкальному звуку и музыкальному инструменту. Этому способствует объединение композиторов в своеобразные творческие группировки, а также сотрудничество ансамблей (МАСМ, «Студия Новой музыки» и др.) со многими композиторами (Ю. Каспаровым, В. Екимовским, В. Тарнопольским, В. Сильвестровым, А. Кнайфелем и др.), регулярное исполнение их музыки⁸. Из молодого поколения композиторов назовем девять композиторов группы «Сопrotивление материала (CoMa)» (В. Воронов, Д. Курляндский, С. Невский, А. Сафронов, А. Сюмак, Б. Филановский, Г. Дорохов, А. Светличный, В. Раннев) [11] и семь композиторов инициативной группы «Пластика звука» (О. Бочихина, В. Горлинский, А. Кулигин, А. Наджаров, А. Сюмак, А. Сысоев, Н. Хруст) [12].

Из первоисточников, содержащих сведения о новом комплексном звуке, значимы: манифест «Четыре критерия электронной музыки» К. Штокхаузена [13, с. 225—238], трактат «Структурирование тембров в инструментальной музыке» Ж. Гризе, «Освобождение звука» Э. Вареза, «Типы звуков в Новой музыке» Х. Лахенмана [10, S. 1—20]. Как правило, композиторы описывают собственные эксперименты со звуком, исполнительскую технику и методы сочинения конкретного произведения. Литература о новой инструментальной исполнительской технике, опираясь на те или иные публикации композиторов, представляет в основном различные методические пособия по игре на инструментах (к примеру, пособие по игре на флейте О. Танцова [14]; обзорная статья «Новые техники игры на музыкальных инструментах» Н. Хруста, 2010/2011). Феномен инструментального театра описан в работах К. Штокхаузена (предисловия к пьесам

«Арлекин», «Музыка в животе», к циклу «Знаки Зодиака»), Х. Лахенмана, Ф. Караева [15] и др.

Сальваторе Шаррино (р. 1947) — представитель итальянского послевоенного авангарда (долгое время был ассистентом Луиджи Ноно) — создал большое количество камерной музыки: произведения для духовых инструментов, в том числе пьесы, вошедшие в сочинение «L'opera per flauto», пять фортепианных сонат. Перу Шаррино принадлежат несколько опер и театральных работ⁹.

В «L'opera per flauto» вошли пьесы, написанные в разные годы. Семь пьес первой части (1977—1989) посвящены известному итальянскому флейтисту Р. Фаббричани и итальянскому композитору Г. Петрасси; пять пьес второй (1993—2000) — итальянским флейтистам М. Кароли, М. Зурриа и композитору Д. Куртагу [18]. Флейта соло в контексте программной образности, пластики, видеоряда — единственное действующее лицо и центр драматургии, как в монооперах и монодрамах Шенберга, Пуленка, Кокто и Беккета. Концертность и виртуозность в музыке Шаррино направлены на создание *новой эстетики* балансирования на грани звука и тишины: традиции О. Мессиана и А. Веберна, П. Булеза, Л. Ноно и Дж. Кейджа. Благодаря искусному чередованию различных звуковых эффектов и образных контрастов пьесы «L'opera per flauto» представляют собой единый цикл. Однако формы рассмотренных ниже пьес «Аура вдали», «Как производятся заклинания», «Благодарственная песнь» и «Часы Бергсона» при всей их цельности имеют внутреннее членение на секции. (Американский исследователь творчества С. Шаррино Меган Ланц, говоря о неприятии композитором «количественного анализа» его произведений, — поскольку он нарушает цельность его музыки, — вслед за Шаррино использует все же словосочетание «разделение на секции» [19, р. 25].)

Название пьесы «Аура вдали (*All'aure in una lotanza*)» (1977) с ее крайне тихими звучностями абстрактно и многозначно. Беньямин определяет «ауру» произведения искусства как его уникальное существование во времени и пространстве, его аутентичность [3]. В условиях отсутствия деления на такты чередование трех исполнительских приемов образует три секции, длина которых определяется дыханием исполнителя (как в пьесе для альты «Запертый сад — сестра моя, запечатанный источник...» Тристана Мюроя). 1. Легкое тремолирование на флажолетных звуках с нарастанием и убыванием громкости: исполняется тихо, медленно, с длительным зависанием (отчетливо слышен флажолетный звук на пике громкости). 2. *Whistle tones* (сокращенно W.T.) —

⁹ Композитор сочинял для театра La Scala и других крупнейших итальянских и иных театров, также для различных музыкальных фестивалей в Германии, Австрии (в частности, для Зальцбурга), Голландии, Франции, Норвегии, США. С 1987 по 1991 г. Шаррино был художественным руководителем театра в Болонье, также работал в Академии Санта-Чечилия (Рим), Национальном театре Баварии и в Государственной опере Берлина. Его произведения публиковались издательством Ricordi с 1969 по 2004 г.; с 2005 г. эксклюзивные права на публикацию сочинений Шаррино приобрела компания Rai Trade. Дискография Шаррино насчитывает более 70 компакт-дисков, опубликованных лучшими международными звукозаписывающими компаниями [16; 17].

⁸ Автор статьи благодарит солиста МАСМ Ивана Бушуева, исполнителя музыки С. Шаррино, за предоставление нот «L'opera per flauto».

волнообразные пассажи разной длины с характерным тембром; встречается здесь разновидность W.T. с закрытым дульцем. 3. *Jet Whistle* (J.W.) — внезапное резкое нарастание и резкий спад струи воздуха.

В пьесе «Как производятся заклинания? (*Come vengono prodotti gli incantesimi?*)» (1985) использованы четыре приема. 1. Тан-рем (атаки языком без вдувания воздуха, сокращенно TR): звук, образуемый резонансом самого инструмента, звучит коротко и глухо. Это дает возможность играть повторяющиеся звуки в быстром темпе, акцентировать отдельные звуки. 2. J.W. 3. Флажолетные кластеры с эффектом *мультифоника*, характерным свистящим тембром и пронзительным, несколько агрессивным звучанием. (Использование мультифоники сформировало школу итальянских композиторов: Л. Берно, С. Шаррино, П. Биллоне, Д. Нетти и др.) 4. Хроматические пассажи с тремоло и короткие нисходящие глissандо (станут основным приемом в последующей «песне», звучащей *attacca*). Трактовка ритма в этой (и других пьесах) основана на принципе вседелимости длительностей (тотальности пропорций): 4 : 6, 5 : 6, 3 : 6, 3 : 18, 10 : 9, 9 : 7, 3 : 28 (и т. д.). Пульсацию всей пьесе задает преобладающий в ее начальной секции прием TR, где тридцатьвторые звуки сгруппированы строго по четыре. Соотношения исполнительских жестов определяют границы трех секций пьесы: каждый новый прием вводится в конце одной из секций (ср. с атомизацией мелодии и принципом нанизывания деталей у Дебюсси).

Материал «Благодарственной песни (*Canzona di ringraziamento*)» (1985) артикулирован фрагментарно и многомерно; главной трудностью исполнения и восприятия становится соответствие между тишиной и звуком. Нотация включает три строки. На *нижней* выписана хроматическая волнообразная линия: звучит призывок поднимающейся и опускающейся трели (глissандо, на кварту-квинту выше написанного, в меньшем диапазоне). Так возникает *quasi*-двухголосие (прием *мультифоника* как некоей трансформированной звучности) записано на *средней* строке нотного стана: специальными символами (белыми ромбиками) выписаны звуки, которые дают этот эффект. Наконец, на *верхней* строке пласт звуко-точек (группы из 2—10 звуков в третьей октаве в свободном чередовании с хроматическими линиями). Сегментация групп предполагает определенный критерий членения: им является повторяющаяся фигура нижнего пласта. Проект формы «песни» сочетает строфичность, временное варьирование, фразовую периодичность и непрерывность. Мягкость и лиризм быстрых трелей определяет общий колорит «песни».

Образ часов в пьесе «Часы Бергсона (*L'orologio di Bergson*)» (1999) Шаррино связывает с идеями философа XX века А. Бергсона, известного экспериментами с субъективностью восприятия времени: «Эта пьеса необычным образом использует самые элементарные артикуляции, удаленные и повторяющиеся звуки, как это бывает с контрастами в живописи то периодически, то дискретно (с перерывами). В игру вступают: устойчивость, направленность образа, но в особенности — разорванность пространства и времени, из которой берет свое начало множественность

пространств» [17]. В дискретной непрерывности пьесы выделим *восемь* фаз. Персонажи первой (до 8 такта) — удары маятника, паузы, отдельные флажолеты, W.T. Во второй (такты 8—18 ср. с примером 3) главенствуют ритмически прогрессирующие и регрессирующие флажолеты; в третьей (такты 19—25) — богатый обертонами сонор, одиночные флажолеты. Облик четвертой фазы (такты 26—43; пример 4) тихий и тонкий меланхоличный свист флажолетных цепей 64-мя длительностями, восходящих и «зависающих» нисходящих. В пятой (такты 44—54) возвращается ритмическая прогрессия флажолетных звуков (от двух до четырех). В шестой (такты 55—60) впервые преобладают звуки традиционного флейтового тембра, отдельные и объединенные в мультифоники. (Мультифлажолеты — одновременное извлечение нескольких обертонов на одной струне, одном воздушном столбе и т. д. — впервые использовал Л. Берно в «Секвенции I» для флейты.) Седьмая фаза (такты 56—70, пример 5) формируется звучностью эффекта мультифоника, кульминационная зона — ритмической прогрессией ударов часов маятника. В восьмой и последней фазе (такты 71—94, пример 5) удары маятника нерегулярны; по принципу коды «проходят» почти все звучавшие ранее приемы-персонажи.

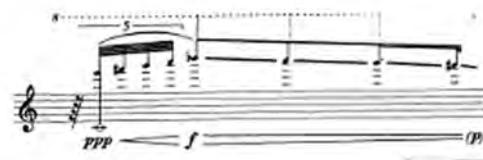
Пример 3

С. Шаррино. «L'orologio di Bergson». Нотация исполнительских «приемов-персонажей», такты 1, 16, 17



Пример 4

С. Шаррино. «L'orologio di Bergson», такт 29



Пример 5

С. Шаррино. «L'orologio di Bergson», такты 73, 65



«Система координат» в цикле «L'opera per flauto» С. Шаррино совокупность тенденций к новому комплексному звуку, концертности, виртуозности (на грани слышимости и тишины, когда «ясное знание порождает уверенность, а уверенность — тень неведения» [17]), инструментальному театру (театр «приемов-персонажей» Шаррино по аналогии с «ритмическими персонажами» О. Мессиана). Эта координация предполагает «множественность звуковых пространств», «экстратерриториальную» трактовку инструмента (термин Х. Лахенмана), индивидуальную трактовку ритма (комбинация условной ритмической пульсации и принципа тотальности пропорций, диалектика звука и тишины, структурация пауз), тембра (новые сонорно-шумовые эффекты), секционную форму.

С исчезновением тональной системы как унифицирующего принципа для различных эстетик и техник Пьер Булез в своем учении представляет альтернативную идею композиции, виртуально очерчивая с помощью жестов круг возможных в ней крайностей, бесконечно углубляющих историческую перспективу в направлении прошлого и будущего (как в канторовской теории плюрализма типов бесконечного). В контексте теорий интерпретологии Ж. Делёза («Логика смысла») и П. Рикёра (тезис о «соотнесении с реальностью»), диалектической феноменологии А.Ф. Лосева (объединяющей науку и феноменологию в поле описательной референции структурно-дифференциальной, структурно-интегральной и субстанциально-интегральной терминологии), эстетики Х. Лахенмана (в его понятии «освобожденное восприятие», в теории «конкретной инструментальной музыки» происходит сближение греческого понятия «красоты» с новыми типами звуков) булезовское учение о композиции концептуализирует проблему взаимодействия структуры и материала, композиторской интерпретации и исполнительской реализации. Новый концепт жестуализации Булеза, «фактическое поле операций» Шаррино требуют (в рамках трактата, аналогично учению об идеях Платона, или «Материалам по истории теории цвета» Гёте) мыслить науку о композиции как искусство, которое не растворяется ни в методике, ни в дидактике, ни в стилистической классификации, ни в тщетности любой оценки¹⁰, ни в синкретизме культурно-исторического, структурно-музыковедческого и биографического анализа, коим пытаются подменить эстетическое осмысление музыкальной композиции.

Современная музыкальная композиция имеет богатое будущее — это подтверждает растущее число студий, центров, фестивалей и ансамблей современной и новой музыки; среди зарубежных назовем французский камерный оркестр *Ensemble Intercontemporain* (1976), американский *Кронос-квартет* (1973), нидерландский *Аско-Шёнберг* (2008), немецкий *Die Reihe* (Ряд), швейцарские *Collegium*

Novum Zürich, *PHOENIX Ensemble*, *UMS'n'JIP*, украинский *New Era Orchestra*; среди отечественных — *Московский ансамбль современной музыки* (МАСМ, 1990) *Студию новой музыки* (1993), *Галерею актуальной музыки* (GAM-Ensemble, 2010). Однако период, который музыкальная композиция проходит сегодня, призывает композиторов исследовать настойчивее, чем раньше, проблемы, которые могли решаться на других стадиях истории более или менее стихийно.

Список литературы

1. Boulez P. Leitlinien. Gedankengänge eines Komponisten. — Bärenreiter. Metzler. Kassel, 2000.
2. Бодрийяр Ж. Система вещей / пер. с фр. — М.: Рудомино, 2001.
3. Беньямин В. Из переписки с Теодором В. Адорно // Беньямин В. Франц Кафка. — М.: Ad Marginem, 2000.
4. Лосев А.Ф. Бытие. Имя. Космос. — М.: Мысль, 1993.
5. Петрусёва Н.А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции: Исследование. — Москва; Пермь: Реал, 2002.
6. Петрусёва Н.А. Музыкальная композиция XX века: структуры, методы анализа: В 2 ч. — Пермь, 2006. — Ч. 1.
7. Петрусёва Н.А. Траектории: Лахенман, Адорно, Арто, Бодрийяр. 9 тезисов к интерпретации музыки Лахенмана // Обсерватория культуры. — 2012. — № 6.
8. Катунян М. Новый звук и нотация // Теория современной композиции: учеб. пособие / общ. ред. В.С. Ценовой. — М.: Музыка, 2007.
9. Петрусёва Н.А. О переписке Пьера Булеза и Джона Кейджа // Музыка и время. — 2011. — № 1.
10. Lachenmann H. Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966—1995. — Wiesbaden; Leipzig; Paris: Breitkopf & Härtel, 2004.
11. CoMa (группа композиторов «Сопротивление материала») [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.stres.iscmrussia.ru/soma-opas.html>
12. Пластика звука. Инициативная группа [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://sound-p.ru/ru/>
13. Штокхаузен К. Четыре критерия электронной музыки / пер. с англ. Н.А. Петрусёвой // Н.А. Петрусёва. Музыкальная композиция XX века: структуры, методы анализа: в 2 ч. — Пермь, 2006. — С. 225—238. — Ч. 1.
14. Танцов О. Новая исполнительская техника игры на флейте (метод. пособие). — М.: МГК, 2009. — (на правах рукописи).
15. Караев Ф. Лекция об инструментальном театре, прочитанная в МГК [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.karaev.net/t_lecture_instrumenttheater_r.html
16. Шаррино Сальваторе [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/Шаррино_Сальваторе.
17. Композиторы от а до я. Шаррино Сальваторе [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.ccm.ru/index.php?page=composers&composer=sciarrino>
18. Sciarrino S. L'opera per flauto. — Milan: Ricordi [б.р.]. — Vol. I, II.
19. Lanz Megan. Silence: Exploring Salvatore Sciarrino's style through L'opera per flauto (2010) [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://digitalcommons.library.unlv.edu/thesisdissertations/730>

¹⁰ Существует, как известно, дилемма музыкально-исторического описания музыки, которое вынуждено колебаться между критериями исторической действительности, или правдой, и эстетической значимостью, или новаторством.