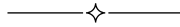


Chekhunina A. «Bach's signs» are in the art of romanticisms of the XIX-th century.

Article is devoted specific features, characteristic for setting on creation of Bach's experience of romantic art. Summarizing the analyses of works of F. Schubert and F. Mendelssohn from positions of exposure in them of attributes of Bach's style, the given is proved hypothesis and organic transformation of polyphonic thought is demonstrated in the conditions of romantic instrumental music.

Key words: Bachsigns, musical symbols, musical symbols, musical-rhetorical figures.



УДК 78.071.1/082.1

К. Майденберг-Тодорова

**ПОЭТИКА И СЕМАНТИКА КОМПОЗИЦИИ
В ТВОРЧЕСТВЕ П. БУЛЕЗА И ДЖ. КЕЙДЖА**

Статья посвящена наиболее распространенным современным техникам музыкального письма как неотъемлемым составляющим композиторской поэтики. Рассматривается эволюция взаимодействия алеаторической и сонористической техник и их объединения в алеаторно-сонористическую композицию. На основе анализируемых произведений проделана попытка определения семантических функций современных композиторских техник.

***Ключевые слова:** серийность, алеаторика, сонористика, алеаторно-сонористическая композиция.*

В современном музыкальном искусстве остро стоит проблема раскрепощения звуковых, пространственных рамок музыкального произведения, а также временных параметров, связанных с формированием этого звукового пространства в композиционных структурах.

На поверхности оказываются наиболее распространенные приемы, техники композиторского письма, способы мышления, такие как серия, алеаторика и сонористика. На первый взгляд, эти не зависящие друг от друга направления складывались и развивались в различные десятилетия XX века. Однако при более пристальном рассмотрении можно прийти к общему для них всех знаменателю.

Начиная с расширенной тональности позднего романтизма, происходит автономизация каждой ступени звукоряда. Гиперболизируется весомость каждого тона. Следующей ступенью становится двенадцатитоновый ряд Шенберга, звуки которого уже не подчинены

субординационно-координационным отношениям, но еще находятся в некоторой связи, ограничиваемой серией тонов. Однако более полное раскрепощение происходит в творчестве А. Веберна, где, благодаря разрыву тоновых связей на первый план выходит сонорная сторона музыки и начинают действовать законы «звучащих» и «незвучащих структур» [1]. Тон становится одновременно и средством и целью музыкальной выразительности, каждая точка — смысловая опора. В творчестве П. Булеза происходит окончательный разрыв с температурией, «то что было бы невысказано в додекафоническом распределении рядов. Булез напоминает, что температура — это исключительно западное явление и что в других этносах не возникало необходимости считать полутон малейшей температурной единицей» [5, с. 15]. Однако сам Булез не пользуется приемами нотной записи, выходящей за пределы фиксированного звука.

Гораздо более продуктивным, по мнению П. Булеза, оказался отказ от температуры Дж. Кейджа, «ибо он один из первых выбрал для сочинения сонорное пространство без определенной высоты, где единственными архитектурными элементами становится ритм, тембр и акустика» [5, с. 15].

В современной музыке алеаторика и сонористика часто оказываются неразрывно связаны. Если в композиции преобладает сонористическая техника письма, то присутствие алеаторики в ней очевидно, прежде всего потому, что точная фиксация текста в партитуре невозможна, а возможен только его приблизительный графический аналог. Данная специфика влечет за собой неизбежную «случайность» — мало поддающиеся контролю исполнителя акустические, звуковысотные и временные параметры. В алеаторике присутствие элементов сонористической техники прослеживается не всегда столь явно.

В первых экспериментах в области алеаторики, принадлежащих П. Булезу, сонористика присутствует не как осознанная техника письма, а скорее как неизбежный фактор, который проявляется под влиянием освобождения тона от внутренних связей и превращения его в сонорную точку. Хотя П. Булез сам указывает на то, что звучание тембров для разработки темы является первостепенным [2, с. 117].

В наиболее фундаментальном современном отечественном исследовании, посвященном явлению алеаторики, А. Скрипник неоднократно упоминает алеаторику во взаимодействии с сонористикой. Как в качестве равноправных действующих техник в произведении

или его фрагменте, так и в различных комбинациях. Однако, несмотря на то, что на протяжении работы не упоминается о принципиальном взаимодействии этих двух явлений, анализируя симфонические произведения украинских композиторов, он указывает на изобразительные и колористические возможности алеаторики так же, как указывает и на необходимость алеаторики как техники исполнения в сонористических планах: «направление движения потока звуков (сонорного пласта) целиком зависит от исполнителей, поскольку каждый музыкант вносит свою лепту посредством индивидуального прочтения звуковысотной основы и направления движения линий в общем звуковом континууме» [4, с. 88].

Если говорить о первом алеаторном произведении П. Булеза — Третьей сонате для фортепиано, то роль сонористики в авторском тексте проступает здесь еще не столь отчетливо, хотя последний находится более чем на полпути к раскрепощению звуковысотных рамок произведения. Остановимся более подробно на данном произведении.

Третья соната П. Булеза для фортепиано имеет специфическое строение. Пять частей, из которых изданы только вторая и третья, очень отдаленно напоминают сонату, это скорее сюита, разделы которой располагаются по принципу контраста. Контраст, как таковой, образуется посредством приемов, принципов, по которым собственно и создается композиция. В каждой части это свой специфический принцип.

В первой форманте (так П. Булез называет части) — «Антифонии» — варьируется только общая схема, которая положена в основу двух индивидуализированных структур, записанных на разных страницах. Первая включает два фрагмента, вторая — три. Всего, как пишет П. Булез, существует четыре возможных последовательности исполнения этой части. Вторая часть — «Троп» — состоит из четырех разделов, каждый из которых представляет собой разработку одной структуры и может стать как началом, так и ее окончанием. Третья часть — «Конstellляция» — имеет всего два варианта. На обороте нотного листа записана зеркальная конstellляция, то есть инверсия. Исполнен может быть только один из этих двух вариантов. Внутри каждой из этих конstellляций есть элементы, обозначенные разными цветами. Красным цветом обозначены точки структуры, благодаря столкновению которых образуются аккорды, зеленым цветом обозначены блоки непременно варьируемых «сонорных комплексов»,

которые воспроизводятся по вертикали или располагаются по горизонтали. Четвертая часть — «Строфа» — это четыре строфы, каждая из которых имеет по четыре варианта развития, но сыгранным может быть только один из возможных вариантов, указанных для каждой строфы. В пятой части — «Последовательности» — перед Булезом возникает ряд проблем, которые ему еще предстоит решить. По словам Булеза, «эта часть требует радикальных инноваций в области переменных высот, а этот переменный характер несовместим с музыкальной нотацией, принятой в наше время» [3, с. 148].

П. Булез не случайно называет части сонаты формантами. Форманта — термин, использующийся в фонетике, означающий в данной области акустическую характеристику звука речи, связанную с уровнем частоты голосового тона и образующую тембр звука. В статье «Соната, чего ты хочешь от меня?» П. Булез пишет, что назвал части сонаты по аналогии с акустикой. «Известно, что всякий тембр характеризуется своими формантами. Точно так же «лицо» произведения определяется его структурными формантами, специфическими общими свойствами, способностями осуществить разработку темы» [3, с. 143]. В другой статье П. Булеза мы находим следующее высказывание: «Следует прибегнуть к новому понятию разработки темы, которая будет по сути прерывистой, отсюда — необходимость введения «формантов» произведения, фразировки, без которой невозможно соотносить разнохарактерные структуры» [2, с. 116]. В качестве требований к письму, которое проявляется в структурах, и их реализации в первую очередь П. Булез выдвигает тембр, «элемент, лучше всего схватываемый непосредственно во внешней среде, сославшись на инструментальные группы или на известные сочетания инструментов, мы как нельзя лучше проясним для слушателя скрещение и многообразие разработок тем» [2, с. 117].

Рассмотрим более детально наиболее исполняемую часть третьей сонаты Булеза — вторую форманту.

Данная форманта состоит из четырех частей: «Комментарий», «Текст», «Скобы», «Глосс». В нотном тексте структура «Комментарий» выписана дважды, однако, несмотря на это, сыграна должна быть лишь единожды. Каждая из частей представляет собой самостоятельную разработку автономной темы. Форму П. Булез понимает циклически. Части могут исполняться в любой последовательности. Структуры «Комментарий» и «Скобы» содержат внутри частей скобы-фреймы, текст внутри которых в отличие от остального может

быть сыгран более свободно или вообще опущен. Однако П. Булез проставляет авторские фразировочные, динамические обозначения, а также мельчайшую градацию педализации, благодаря которым фиксирует именно свой, авторский, выбор звучания данного произведения. Исполнителю дается возможность создать свое понимание фразировки в тех разделах, где есть авторская ремарка «Libre», то есть свободно.

P. Boulez
Troisième sonate pour piano
Formant 2

Commentaire
Nettement moins lent ♩ = 58-60

Libre
ri - tar - dan - do

Алеторика в тексте Булеза играет решающую роль на уровне формы, хотя она присутствует и внутри структур как возможность относительно свободно обращаться с темповыми, ритмическими обозначениями. Сонорность возникает внутри серийных структур. На первый взгляд, можно предположить, что звуки хаотично располагаются по всему регистровому диапазону рояля и даже в некоторой степени напоминают пуантилистическую манеру письма (по выражению К. Чухрова, «мы имеем дело не с тоном, а с точкой» [5, с. 21]). Однако, если говорить о самом звучании данного произведения, то его текст не лишен звуковысотной конкретики. Изредка встречающиеся кластеры скорее представляют собой результат совпадения отдельных тонов, нежели самоцель звучания (они записаны в нотном тексте соответствующим образом — зафиксирован диапазон крайних звуков). «Аккорд — это эффект серийной мультипликации» [5, с. 13]. Проанализировав нотную запись булезовской форманты, можно прийти к выводу, что для него бесспорно важна темброво-регистровая игра как возможность подчинить звуковое пространство своему творческому замыслу. Особое значение у П. Булеза приобретает тесситурное расположение, «разбросанность» между регистрами, которая ведет к отказу от ценности интервала, к отказу от количественной

доминанты двенадцати звуков, имеющих место в додекафонной музыке А. Шенберга и А. Берга. Поэтому такая тесситурная разбросанность превращает тоновость в точечность. Это открывает новые пути пространственной организации музыки, где важным оказывается не только сам регистр как частотное поле, но важны и сами звуки, образующие причудливые и непонятные обыденному слуху интонационные связи. Можно предположить, что если бы для П. Булеза не была важна звуковысотность каждой точки в отдельности, он бы мог не фиксировать их с подобной точностью, хотя, возможно, современные на тот момент П. Булезу технические возможности нотной записи не позволили ему раскрепостить рамки звуковысотности в данной форме.

Теперь для сравнения рассмотрим еще одно произведение, написанное в алеаторной технике, — пьесу Дж. Кейджа «One» для фортепиано.

Представленный здесь тип алеаторики можно отнести к контролируемому или ограниченному типу. Автор устанавливает конкретные требования к исполнению его музыкального текста, в небольшом предисловии говорится, что внутри временного отрезка ни одно созвучие не повторяется, но оно должно быть сыграно вне соотношения с созвучиями другой строчки стана. Непосредственно нотный текст расположен таким образом, что каждый временной отрезок записан «с новой строки», тем самым напоминая некую стихотворную форму, а сама же форма произведения может быть определена как строфическая.

J. Cage "One"

0'00''↔0'45'' 0'30''↔1'15''

p *mp* *mf* *f*

p *f* *mf* *mp*

1'00''↔1'45'' 1'30''↔2'15''

f *mf* *f* *mp*

mf *p* *mp*

Дж. Кейдж устанавлює в музикальному тексті три межі. Розположимо їх в порядку убывання точності: динамічна, часова інтонаційно-висотна. Динаміка, детально проставлена композитором над кожним созвуччям, видимо, несе основну смисловою сонорну навантаження.

Часові межі, вказані над кожною строфою, є своєрідним темповим позначенням; вони в певній ступені обумовлені кількістю елементів строфи, від якого залежить тривалість звучання созвуччій. Так проявляється перший момент алеаторики в даному творі.

Звуковисотність також точно фіксована. Однак, приймаючи увагу авторську ремарку Дж. Кейджа про те, що деякі ноти, записані в круглих дужках, не виконуються, якщо вони вже прозвучали, а також те, що порядок созвуччій між партіями двох рук не повинен дотримуватися, приходимо до висновку, що мобільний елемент твору виявляється саме в цій ситуації. Проставляючи свободу в виборі чередування созвуччій верхньої і нижньої строк, автор поважає смак і міру виконавця, позбавляючи себе встановленої інтонаційної послідовності, але набуваючи багатоманітності варіантів формування загальної інтонаційно-висотної лінії.

Отже в даному творі алеаторика поєднується з сонористикою, причому друга набуває домінуюче значення. Важливість безпосередньо звучачої (сонорної) матерії виражається в тому, що вона функціонально переважає над інтонаційною горизонталлю, а отже, є основним засобом досягнення художнього ефекту. Інструмент, на якому виконується п'єса (фортепіано), стає активним учасником процесу формування мобільної сонорної структури. Адже від акустичних властивостей фортепіано залежить і тривалість звучання зіграного созвуччя.

Між розглянутими вище творами існує ряд об'єднуючих факторів. По-перше, це використання алеаторного способу формування. Відношення до авторського тексту, що проявляється в наміреному розриванні рамок форми — прагнення створити «відкрите творіння», відкритий зміст. По-друге, розривання звукових, сонорних меж — відмова від внутрішніх зв'язів між тонами і звернення до них як до точок. При такому оперуванні звуковими ресурсами одночасно з ослабленням

связей между тонами возрастает нагрузка на отдельный звук — каждый звук уже событие. Следовательно, расширяются и тесситурные границы расположения таких точек. Однако тут мы подошли к фактору, принципиально различающему две данные алеаторные композиции. Для П. Булеза последовательность таких тонов — точек внутри структуры принципиально важна — она не дает возможности менять их порядок. Для Дж. Кейджа уже не важна последовательность созвучий, для него важен сам акт звучания, темброво-динамическая сторона композиции. Вторая форманта Третьей сонаты П. Булеза дает нам представление о переходной стадии музыкального языка от тона в системе звуковысотных связей к его обособленности и от точности тона в звуковом пространстве к звуку как автономному явлению, как самоцели. Последняя стадия относится к сонористической технике и лежит за пределами данного произведения. Мы находим ее в пьесе Дж. Кейджа «One», текст которой представляется в качестве алеаторно-сонористического принципа изложения, при котором сонорность становится основным типом формирования (изложения) фактуры, представления музыкального материала. Алеаторика определяет высотно-интонационное временное движение текста произведения. Поэтому вторую форманту Третьей сонаты П. Булеза мы можем назвать алеаторической композицией, а пьесу Дж. Кейджа «One» — *алеаторно-сонористической*.

Обобщая проделанную аналитическую работу, попробуем обозначить семантическую принадлежность данных музыкальных композиций. Для П. Булеза это своеобразная семантика «лабиринта», который мы строим сами [3, с. 138], и в то же время это возможность выйти за пределы нашего мышления или расширить его границы, попытаться обозначить в звуках Вселенную. Для Дж. Кейджа — это возможность проявления личностной, раскованности, независимости, некая социальная направленность, присущая его последнему числовому периоду. По словам композитора, он хотел «найти путь, который может позволить людям быть свободными» [6].

Таким образом, раскрепощение рамок авторского текста является попыткой создать музыкальное произведение, которое, существуя каждый раз в новых вариантах звучания, создает самое себя.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Аркадьев М. Креативное время, «археписьмо» и опыт Ничто. / М. Аркадьев : [Электронный ресурс]. — Режим доступа : http://www.chronos.msu.ru/RREPORTS/arkadyev_creatif.htm.
2. Булез П. Alea / П. Булез // Булез П. Оринтеры I. Избранные статьи ; [Ред. К. Чухров, Пер. Б. Скуратова]. — М. : Логос-альтера, Ессеномо, 2004. — С. 106–122.
3. Булез П. Соната, чего ты хочешь от меня? / П. Булез // Булез П. Оринтеры I. Избранные статьи. [Ред. К. Чухров ; Пер. Б. Скуратова]. — М. : Логос-альтера, Ессеномо, 2004. — С. 135–150.
4. Скрыпник А. Композиционно-драматургические параметры алеаторики в симфоническом творчестве украинских композиторов второй половины XX века / А. Скрыпник : дис. ... канд искусствовед. : спец. 17.00.03 музыкальное искусство. — К., 2009. — 198 с.
5. Чухров К. От серии к расширяющейся Вселенной / П. Булез // Булез П. Оринтеры I. Избранные статьи. [Ред. К. Чухров, Пер. Б. Скуратова]. — М. : Логос-альтера, Ессеномо, 2004. — С. 7–36.
6. Haskins R. An Anarchic Society of Sounds: The Number Pieces of John Cage / Haskins R. : [Электронный ресурс]. — Режим доступа: http://www.robhaskins.net/writings/diss_abs.htm

Майденберг-Тодорова К. І. Поетика та семантика композицій у творчості П. Булеза та Дж. Кейджа. Стаття присвячена найбільш розповсюдженим сучасним технікам музичного письма як невід’ємним складовим композиторської поетики. Розглядається еволюція взаємодії алеаторичної та сонористичної технік та їх об’єднання у алеаторно-сонористичну композицію. На основі аналізованих творів зроблено спробу визначити семантичні функції сучасних композиторських технік.

Ключові слова: серійність, алеаторика, сонористика, алеаторно-сонористична композиція.

Maidenberg-Todorova K. I. Poetics and semantics of a composition in P. Bulez’s and J. Cage’s creativity. Article is devoted the most widespread contemporary techniques of music writing, as to the integral components of composer poetics. The evolution of interaction of the aleatoric and sonoristic techniques and its combining into the aleatoric-sonoristic composition are considered. Basing on analyzed pieces, author tries to define the semantic function of contemporary composers’ techniques.

Key words: seriality, aleatoric, sonoristic, aleatoric-sonoristic composition.

