

## **НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ «НИКА» ЛЕО БРАУЭРА**

«Ника»<sup>1</sup> In Memoriam Toru Takemitsu Л. Брауэра, избранная в качестве **объекта** исследования, представляет особый интерес, так как часто исполняется в концертных программах, и при этом не была подвержена анализу в отечественных музыковедческих работах. Целью данной работы является обоснование собственного понимания композиторского замысла посредством всестороннего анализа сочинения в контексте характеристики особенностей композиторского стиля.

Исследуемое произведение относится к третьему и наиболее продуктивному творческому этапу Лео Брауэра – неоромантическому [8], и характеризуется возвращением к афро-кубинским корням, смешанным с элементами атональности, традиционной формы, программности и минимализма. «После тридцати лет атональности и алеаторики я чувствую, что пришло время расслабиться и насладиться музыкой сполна» [8]. Своим творческим лозунгом композитор объявляет стремление к большей чувственности, теплоте, усилению коммуникации со слушателем, возвращению к национальным истокам. «С 1971 года я начал снова знакомиться старыми универсальными законами музыки: цитатами, аллюзиями, каденциями, хорами Баха» [8].

Написана «Ника» была в Кордобе (Испания) в 1996 г. для известного гитариста Шин-Ичи Фукуды и посвящена памяти безвременно ушедшего друга автора – японского композитора Тору Такемицу<sup>2</sup>. В произведении отображены все изложенные выше наиболее характерные черты неоромантического периода.

Для понимания **авторского (композиторского) замысла** «Ника In Memoriam Toru Takemitsu» (Элегия памяти Тору Такемицу) Л. Брауэра первоначальным импульсом может стать ведущий жанровый принцип, «подсказанный» в самом наименовании произведения. В нем

---

<sup>1</sup> Ника – японский эквивалент английскому слову «elegy» (элегия).

<sup>2</sup> Мировая премьера состоялась в 1997 году 31 января в Kioi Hall (Токио) в концерте Шин-Ичи Фукуды.

программно «закодированы» сразу несколько смыслов – **стилевые установки и композиционные идеи**.

По определению В. Г. Москаленко композиторский замысел существует одновременно в трех ипостасях: реальный, условно реальный и гипотетический. Как известно, Л. Брауэра долгие годы связывала тесная дружба с японским композитором Тору Такемицу, и данное сочинение было написано вскоре после смерти друга. *Nika* – значит «элегия» или «скорбная песнь». По всему тексту крайне детально выписано большое количество комментариев с указанием не только характеристик звучания и характера исполнения, но и особенностей образной сферы. Более того, в конце произведения приведены авторские комментарии, призванные помочь любому исполнителю проникнуть в композиторский замысел. Выше перечисленное, по мнению доктора искусствоведения В. Г. Москаленко, следует отнести к так называемому *реальному композиторскому замыслу*. Таким образом, название и нотация, сделанная Лео Брауэром, указывает на первичные жанровые признаки материала и характер исполнения. На этом тезисе следует заострить внимание, так как он является ключевым, на взгляд автора, в понимании композиторского замысла.

Можно предположить, что изобилие автоцитат и аллюзий призвано конкретизировать жизненный прообраз сочинения – желание композитора посредством музыки *запечатлеть светлый образ безвременно ушедшего друга* – это является *условно реальным композиторским замыслом*.

С точки зрения автора, *гипотетический композиторский замысел* состоит в найденных при исследовании *параллелях между творчеством друзей*. Личность Брауэра, в этом контексте, предстает в цитировании «Болгарской темы»<sup>3</sup>, которая очень нравилась Такемицу, а образ японского композитора, в свою очередь, – в аллюзии на его пьесу «Rain sketch II – памяти Оливье Мессиаана».

Музыкальный язык композитора и подобного рода насыщение музыкального произведения цитатами и аллюзиями относит сочинение к **полистилистике** и дает повод определить форму пьесы как **кол-**

<sup>3</sup> Впервые эта тема появляется у Брауэра в «Трех зарисовках» (1959), а позднее цитируется наряду с Хикой в Восьмом этюде из цикла «Простые этюды» (1959-1961) и «Волосовском концерте» (1997)

**лаж.** *Полистилистика*<sup>4</sup> – понятие, введенное А. Шнитке в 1972 году для обозначения современного явления в музыке, при котором в рамках одного произведения намеренно сочетаются элементы различных стилей [7].

В тоже время, согласно типологии Л. Березовчук, предложенной в работе «О типологии межкультурных взаимодействий в музыке», виды «чужого слова» определяются двумя разными способами включения иностилевых элементов в современное произведение. Этими способами являются *введение* и *воссоздание*. В первом случае композитор «вводит в свое произведение какие-либо элементы знакомой музыки или ее фрагмент в достаточно обособленном виде» [1, с. 176], то есть иноматериал, в новом тексте, воспроизводится с той или иной степенью точности. По мнению исследователя, на введении основаны такие виды межкультурных взаимодействий как *цитата* и *коллаж*. **Коллаж** (от фр. – *coller*, чтобы склеить) прием работы в **изобразительном искусстве**, основанный на намеренном чередовании различных форм, материалов, тем и сюжетов с целью создания нового целого.

В процессе более детального анализа произведения были выявлены элементы, указывающие на некоторые черты новаторски трактованной вариационной формы. Говоря о современном воплощении вариаций, В. Задерацкий указывает, что «в основе строения вариационной формы лежит систематическое обновление многократно повторяемого структурного инварианта, выступающего в роли центрального элемента формы. Последний может быть выражен либо в значении темы, либо в виде скрытой структуры с конструктивно-ведущей функцией. В генезисе вариаций лежит принцип многофазного строения и общее тяготение формы к экстенсивности» [2].

---

<sup>4</sup> «Говоря о полистилистике, я подразумеваю не только коллажную «волну» современной музыкальной моды, но и более тонкие приемы использования элементов чужого стиля. Здесь необходимо разграничить два противоположных принципа: принцип цитирования и принцип аллюзии. *Принцип цитирования* проявляется в целой шкале приемов, начиная от цитирования стереотипных микроэлементов чужого стиля, принадлежащего иной эпохе или иной национальной традиции (характерные мелодические интонации, гармонические последовательности, кадансовые формулы) и кончая точными или переработанными цитатами или псевдоцитатами. *Принцип аллюзии* проявляется в тончайших намеках и невыполненных обещаниях на грани цитаты, но, не переступая ее» – А. Шнитке [7].

Наряду с этим, Лео Брауэр применяет свою «любимую арочную конструкцию» [8], что также является формообразующим принципом в данном произведении.

Привлекает внимание особенный гитарный колорит в этом произведении. Чудесное звучание достигнуто путем преобразования традиционного строя гитары – вторая струна спускается до звука си бемоль, а пятая – спускается до соль.

В опоре на стабильные для данного музыкального произведения формообразующие средства, у автора исследования сформировались собственные представления о выразительных возможностях конкретного музыкального материала и, на основе этого – *интерпретационная версия*.

Выше форма сочинения (сфера реализации *композиционной идеи*) была определена как коллажная композиция с чертами арочной репризной трехчастности и, одновременно, с переосмысленными чертами вариационной формы. В исследовании о музыкальной форме XX века Т. Кюрегян вводит понятие *темы-сюжета*, которое трактует в качестве обобщенного, универсального значения *темы*, объективно встроенной в форму [4, с. 272]. Тема-сюжет представляет собой «общую структурно-смысловую траекторию, по которой движется материал» [4, с. 277 ], некую «”выжимку”, вбирающую информацию и интонационно-семантического, и структурного свойства» [4, с.273]. Важнейшим слагаемым темы-сюжета Т. Кюрегян считает композиторскую конструктивную идею. Тема-сюжет в условиях вариационной формы является основой, предметом повествования, но не отождествляется с повествованием во всей его полноте.

Именно такой тип темы, становится основой вариационного развития в сочинении Л. Брауэра. В 3-х начальных тактах Элегии композитор излагает тему, которая является носителем на семантическом уровне *музыкальной идеи* состоящую из 2-х элементов: первый – гармонический, область объективного – это символ смерти, напоминающий похоронный перезвон. На этот вывод наталкивает применяемый колористический прием (применение натуральных флажолетов), имитирующий колокольный звон, а также интонационное соотношение акцентированных звуков разложенного аккорда с нисходящим тритоном в конце; второй – мелодический, область субъективного – пере-

дает состояние скорби и печали по поводу смерти друга. Достигается использованием ламентозных интонаций: нисходящие б.2 и м.3.

Пример № 1

Тема-сюжет

Tempo Libero

② = B<sup>b</sup>  
⑤ = G

1-й элемент темы

2-й элемент темы

harm. 12

*mf* [like bells]

*mf*

*p*

Эпизод А (Andante) является первой вариацией цикла и развивает первый элемент темы идею смерти, как объективного, неизбежного, имеющую четко обозначенную композитором в комментариях программу, реализованную путем специфической графической записи, где пустое пространство между тактами расшифровывается автором как «обратный отчет до смерти»:

Пример №2

1-я вариация «Обратный отчет до смерти»

Andante (♩ = 100~104)

A

harm. 12

*p* *legatissimo*  
Let Vibrate.

harm. 12

harm. 12

harm. 12

harm. 12

“Последний вздох”

*rit.* *pizz.* (9)

Формой изложения является изменение первоначальной последовательности звуков путем их постепенного отсечения и представляет собой особый прием, который уходит корнями в языкознание, где он получил название *логогрифа*. Значение этого термина связано с греческими корнями *logos* (слово), *grīphos* (загадка) и *grīfos* (сеть). Логогриф представляет собой род шарады, для решения которой нужно образовывать новые слова путем выбрасывания отдельных слогов или букв.

В XX веке, когда особую актуальность приобрели конструктивные и числовые параметры устройства звуковой материи, данный прием проник и в музыкальное искусство, и в первую очередь – в новаторские произведения композиторов-авангардистов [6]. Тем самым музыка первой вариации передает картину последних мгновений жизни Тору Такемицу – ретроспективный взгляд в прошлое. Последняя интонация нисходящей кварты, подчеркнутая специфическим способом звукоизвлечения – пиццикато с последующей цезурой имитируют «последний вздох».

В первом такте раздела В (вторая вариация) Лео Брауэр продолжает варьирование первого элемента темы классическими приемами: меняется тональная окраска, появляется дорийское ладовое наклонение, фактура трансформируется в аккордовую. Подобный характер изложения, а также размеренный четырех дольный метр, отсылает нас к жанру «Паваны»<sup>5</sup>. В связи с этим можно говорить о жанровом обновлении материала. В. Холопова в «Формах музыкальных произведений» называет такие вариации жанрово-характерными (то есть не только варьируется жанр темы, но в каждой вариации это создает новый, яркий характер-образ) [7]. Как и в предыдущей вариации, методом развития музыкального материала выбран логогриф.

---

<sup>5</sup> Павана (испан. и итал. *pavana*) – старинный танец, характерны четкость строения, нередко квадратность метrorитмической структуры, преимущественно аккордовое изложение, медленный темп.

Пример 3.

2-ая вариация



На стыке второй и третьей вариации вновь возвращается основополагающая тема. Она подверглась небольшому варьированию – изменен порядок следования звуков в арпеджио; во втором элементе появляется восходящая секунда – интонация вопроса, ожидания.

Пример 4.

Раздел С – второе проведение темы



Как ответ звучит новая тема-протест из третьей вариации – два стремительных пассажа в динамике форте (второй расширенный) прерываются переосмысленной интонацией «вздоха» из второго элемента начальной темы. Она становится носителем активного, требовательного начала, утрачивая черты ламентозности.

Пример 5.

Тема «протест»





Накопленная энергия находит выход в эпизоде D – бурном, темпераментном, насыщенном чисто «брауэрской» ритмикой, корнями уходящей в афро-кубинскую ритуальную музыку.

Пример 6.

Эпизод D

Example 6 shows a musical score for Episode D. The score is in D major and 8/8 time, marked 'Vivace (♩ = 90-92)'. It consists of two staves. The first staff starts with 'son ord.' and 'f', followed by 'Metallique' and 'son ord.'. The second staff starts with 'Metallique', 'son ord.', and 'f', and includes 'gliss.' markings. The piece ends with a double bar line and a repeat sign.

Этот музыкальный материал подготавливает появление автоцитаты – так называемой «болгарской темы»:

Пример 7.

Автоцитата – «болгарская» тема

Example 7 shows a musical score for the 'Bulgarian Theme'. The score is in D major and 8/8 time. It features a complex rhythmic pattern with 'gliss.' markings and a double bar line at the end.

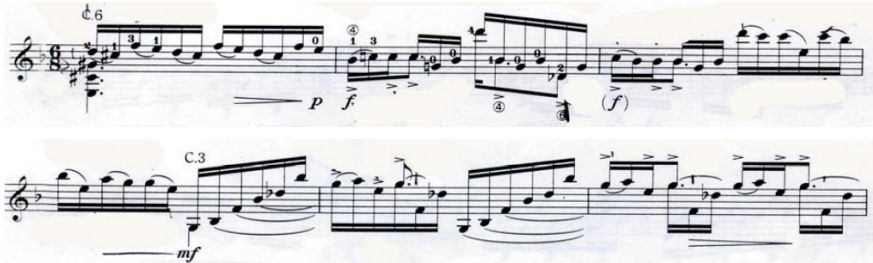
Третья вариация дана с репризой, и её можно считать началом среднего раздела, усматривая черты трехчастности в закономерности развития драматургии произведения, тем самым, усложняя форму.

Основанная на ритмо-интонациях «болгарской» темы, четвертая вариация логически продолжает видоизменение образной сферы «среднего раздела». При гармонически обновлении она неизменно сохраняет пульсацию, эпизодически включая в себя «интонацию плача», которая возвращается в последнем такте вариации к своему исходному характеру.



Пример 8.

Четвертая вариация



Следующая вариация основана на аллюзии собственной пьесы «Хвала танцу» перемежаясь с варьированием второго элемента темы, который приобрел ритмоформулу и динамику «болгарской» темы.

Пример 9. Аллюзия на пьесу Л. Браура «Хвала танцу» – пятая вариация



Ярко контрастная пятая вариация готовится (в разделе F, Tempo Libero) возвратом темы-символа смерти, которая проходит «красной нитью» сквозь все сочинения, и дается в новом варианте: меняются местами такты, штрих указывается как marcato molto, динамика форте, опускается ламентозная интонация, т. е. происходит трансформация образной сферы с «перезвона» на «набат».

Пример 10.

Раздел F



Темп и атмосфера в новой вариации отправляет нас к фортепианной пьесе Тору Такемицу «Rain Sketch II». Эта аллюзия погружает слушателя в сферу лирического, светлого, безмятежного образа, который написан в «любимом Такемицу лидийском ладу»<sup>6</sup> и имеет жанровые характеристики ноктюрна. Вновь используется ведущий для медленных вариаций Элегии принцип изложения – логогриф.

Пример 11. Аллюзия на пьесу Тору Такемицу «Rain Sketch II»



В идиллию резко врывается тема колокольного перезвона-набата (эпизод G) достигшая своего эмоционального и драматургического апогея (должна быть исполнена по нотации композитора штрихом *marcatissimo* на предельной для гитары динамике – *fortissimo*). Последующая, идущая без цезуры, репетиция тонического звука (с *pp* на *molto cresc.* e *accel*) переводит тему «смерти» в тему-протест из третьей вариации. Таким образом, композитор замыкает средний раздел приемом арочной конструкции.

Пример 12. Тема колокольного перезвона-набата



Окончательное умиротворение наступает в заключительной, седьмой вариации (Andante), содержащей черты колыбельной: мягкие, светлые интонации, повторение одного мотива, использование композитором таких характеристик звучания, как *legatissimo*, *dolce*, *dol-*

<sup>6</sup> Высказывание принадлежит Г. Девайну

cissimo с указанием тембровой краски *sul tasto* – на грифе, что придает звучанию гитары теплоту и насыщенность средними обертонами. Схожесть в принципах композиторского письма и изложения фактуры с первыми двумя вариациями позволяет говорить о второй тематической арке.

Пример 13.

Седьмая вариация



Небольшая «кода» обозначенная композитором «*come prima*» органично включает в себя элементы первой вариации и колокольного перезвона, таким образом, образуется третья, внешняя арочная конструкция, что придает всему сложному по форме произведению целостность и устойчивость.

Пример 14.

Соме прима



### СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Березовчук Л. О типологии межкультурных взаимодействий в музыке // *Стилевые тенденции в советской музыке 1960-1970-х годов.* / Л. Березовчук – Л., 1979. – С.164-181
2. Задерацкий В. Музыкальная форма. / В. Задерацкий – М. : Музыка. – Вып. 1.– 1995. – 544 с.
3. Корыханова Н. П. Интерпретация музыки. / Н. П. Корыханова – Л. : Музыка, 1979 – 208 с.
4. Кюрегян Т. Музыкальная форма / Т. Кюрегян // *Теория современной композиции: Academia XXI / Учебное пособие.* – М. : Музыка, 2005. – С. 266-312.

5. Кудряшов А. Теория музыкального содержания. Художественные идеи музыки XVII-XX вв. : учебное пособие / А. Кудряшов. – С.-Пб. : ЛАНЬ, 2006. – 432 с.

6. Москаленко В. Г. Про задум та музичну ідею твору / В. Г. Москаленко // Музичний твір як творчий процес. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. – Вип. 21. – К., 2002. – С. 10-17.

7. Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке // Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества. – М. : Сов. композитор, 1990. – С. 327-331.

8. Cooper, C. *Leo Brouwer and the New-romantism* / C. Cooper // *Classical guitar*. – London, 1985.–Vol.3.–№ 10.– P. 13–17.

**ИВАННИКОВ Владимир. НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ «НИКА» ЛЕО БРАУЭРА.** Предпринимается попытка обобщения информации о произведении Л. Брауэра в целом, а также представлено собственное понимание художественного замысла одного из популярных, но при этом малоизученных его сочинений. Основное внимание уделено анализу формы произведения и композиторской техники.

**Ключевые слова:** композиционная идея, замысел, стилевая установка, полистилистика, коллажная композиция

**ИВАННИКОВ Володимир. ДЕЯКІ АСПЕКТИ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ «НІКА» ЛЕО БРАУЕРА.** Здійснюється спроба узагальнення інформації про твір Л. Брауера «Ніка» в цілому, а також надано власне розуміння художнього замислу одного з найпопулярніших, але при цьому мало досліджених його творів. Головна увага приділяється аналізу форми п'єси та композиторській техніці.

**Ключові слова:** композиційна ідея, задум, стильова установка, полістилістика, колажна композиція.

**IVANNIKOV Vladimir. SOME ASPECTS OF PERFORMANCE INTERPRETATION OF «HIKA» BY LEO BROUWER.** The author tries to summarize the information of L. Brouwer's "Hika" in general and gives the self understanding of an artistic idea of one of the most famous but insufficiently explored piece. The general attention is to the analysis of the work's form and the composer's technique devoted.

**Keywords:** compositional idea, concept, stylistic direction, polystylistic, collage composition.