

Е. Г. ОКУНЕВА

*Петрозаводская государственная консерватория (академия)**им. А. К. Глазунова*

УДК 786.2

«РОМАНТИЧЕСКИЙ» СЕРИАЛИЗМ (СОНАТА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО ЖАНА БАРРАКЕ)

О сериальной музыке нередко бытует мнение, как об искусстве дистиллированном, поразительно абстрактном, стилистически стерильном, унифицированном в композиционно-техническом плане. Негативное отношение к сочинениям, отмеченным «печатью» дармштадской школы и отличающимся «догматическим» строем мыслей, отчасти спровоцировано самими авторами сериальных композиций, которые в зрелый период своего творчества подчёркивали экспериментальный характер данных опусов и отказывали им в художественной полноценности¹. Несмотря на частичную справедливость подобных выводов, всё же представляется, что сериализм – явление достаточно неоднозначное и противоречивое и, вопреки распространённому убеждению, далеко не такое однородное в эстетическом и техническом отношении, как кажется.

Французского композитора Жана Барраке (Jean Barraqué, 1928–1973) справедливо называют аутсайдером сериальной музыки 1950-х (см.: [2]). В рамках коллективной эстетики он создал своё, уникальное направление, которое можно условно определить, как «романтический» сериализм², а немногочисленные сочинения обеспечили ему, как думается, достойное место в истории музыки.

Из всех опусов Барраке самой известной и исполняемой по сей день остаётся Соната для фортепиано, завершённая в 1952 году. Современники были поражены этой музыкой. Билл Хопкинс писал, что слушал сочинение «неоднократно, пристально, с подавляющим предчувствием живущего величия. Если музыка значила что-нибудь сегодня, то только здесь было это значение...» (цит. по: [6, с. 34]). И действительно, Сонате вряд ли можно адресовать часто бросаемый в адрес сериальных сочинений упрек в том, что музыка «воспринимается как техника, а не знак индивидуальной творческой эстетики» [2, с. 236]. Драматическая напряжённость, диалектичность, огромная сила выразительности, глубина музыкальных идей и художественной концепции делают пьесу Барраке уникальной. В зарубежном музыкознании её нередко сравнивают и даже ставят в один ряд с поздними сочинениями Бетховена, его струнными квартетами и сонатами (см.: [6]). В настоящей статье раскрываются особенности техники и концепции данного сочинения, показывается их взаимообусловленность³.

Одночастная Соната, длящаяся по указанию композитора около 40 минут, в действительности содержит два больших раздела, идущих *attacca*. Членение обусловлено контрастом темпов – быстрого (*Très rapide*) и медленного (*Lent*), которые Барраке обозначает буквами А и В соответственно и предлагает их дифференциацию:

Таблица 1. Дифференциация темпов в Сонате для фортепиано Ж. Барраке

Tempo A		Tempo B	
A	<i>Très rapide</i> (Очень скоро)	B	<i>Lent</i> (Медленно)
A I	<i>Modéré</i> (Умеренно)	B I	<i>Entre modéré et Lent</i> (Между умеренно и медленно)
A II	<i>Très vif</i> (Очень оживлённо)	B II	<i>Large</i> (Широко)
A III	<i>Entre modéré et vif</i> (Между умеренно и оживлённо)	B III	<i>Très lent</i> (Очень медленно)

В предисловии к Сонате композитор также указывает на существование в своей музыке двух стилей – «строгого» и «свободного», которые чередуются на протяжении всего сочинения. Отмеченные в таблице 1 темпы – принадлежность «строгого стиля». В нотах они всегда обозначаются буквами и цифрами (А I, В II и т. п.). Для «строгого стиля» также характерна сериальная организация материала, которая охватывает несколько параметров: высотность, ритм, динамику, отчасти артикуляцию. В «свободном стиле» темповые указания выставляются непосредственно в нотах, при этом они непрерывно меняются, образуя волнообразные спады и подъёмы скорости движения. Сериальность здесь действует лишь на уровне звуковысотности. Таким образом, отличие «строгого» и «свободного стиля» заключается в первую очередь в степени упорядоченности музыкального материала.

Соната Барраке, как ясно из вышеизложенного, пронизана оппозициями: быстро – медленно, свободный стиль – строгий стиль, а также звучание – тишина. Эти пары выражают, каждая на различном уровне, общую идею сочинения, которую можно определить, как размышление композитора о жизни и смерти. К слову сказать, вопросы смерти, экзистен-

циального разрушения и созидания являются центральными для творчества Барраке. Его художественным кредо можно считать следующие слова: «Музыка – это драма, пафос, смерть. Это целиком игра, потрясение вплоть до самоубийства. Если это не так, если она не превышает всех границ, значит она вообще ничто ... Быть композитором значит быть творцом; а что такое творение? Смерть. Человек рождается, человек умирает. Цветок распускается, затем увядает. Всё живет, всё умирает. Я верю, что для всех великих поэтов ... конечная цель та, которую образует величайший страх человечества, – смерть. Каждый причастный творению должен принять его как свою собственную смерть. Даже технически его искусство должно стремиться к смерти, оно должно завершиться в “незаконченной незавершённости” (Брох)» [3, с. 7–8].

Идея смерти, как упоминалось, пронизывает три уровня антитез в Сонате. Особенно выразительна борьба звучания и тишины. Последняя становится олицетворением отчуждения, небытия. Первоначально музыкальная мысль течёт непрерывно, фактически не оставляя места своему антагонисту. Тишина проникает в музыку исподволь, то разрежая музыкальную ткань, делая её пуантилистичной, прерывистой, то образуя небольшие промежутки из паузирующих тактов, пока, наконец, не возникает кульминация, связанная с появлением иррациональных пауз, длительность которых постоянно увеличивается. Вторжение тишины производит поистине устрашающий эффект: с отсутствием звука слушатель словно бы проваливается в бездну пустоты. Противостояние продолжается и во втором разделе сочинения, причём из-за медленного темпа роль тишины становится ещё более значительной. В самом конце музыка, по выражению П. Гриффитса, приходит к своему «самоисчезновению» [4, с. 56], растворяется в небытии.

Противопоставление «строгого» и «свободного» стиля репрезентирует идею смерти в ином ключе. Здесь она выступает метафорой творческого бессилия. Романтические порывы, свобода творческого самовыражения постоянно сталкиваются в Сонате с жёсткой системой упорядочивания. В этой связи особый интерес вызывает техника сочинения.

Источником звуковысотных отношений в Сонате служит 12-тоновая серия (пример № 1).

Пример № 1 Звуковысотная серия Сонаты для фортепиано Ж. Барраке



По своему интервальному облику и скрытой симметрии она близка серии Второй фортепианной сонаты Пьера Булеза. И это отнюдь не случайно. Исследователи неоднократно сравнивали методы мышления обоих композиторов, отмечая, в частности, что сочинение Барраке стало «осознанным творческим ответом на достижение старшего коллеги» [1, с. 121].

Серийная диспозиция каждого раздела Сонаты обладает некоторыми отличиями. В начале и завершении раздела А последование высотных рядов не поддаётся какой-либо систематизации, однако в середине, начиная с такта 4.5.2 вплоть до 14.3.4⁴, круг серийных рядов ограничивается их вступлением лишь от четырёх звуков: *es, fis, a, c*. В части В порядок рядов более рационален и напоминает о методах Булеза, реализованных в первой книге «Структур». Так, у Барраке часть В открывается высотными рядами, последовательность которых осуществляется по звукам *Ies*, в результате чего возникает ряд высшего порядка, который можно назвать *макрорядом*. Этот принцип действует на протяжении всего раздела: последовательность рядов движется по звукам *Pa, Pe, Rg, RIas, RIf* и т.п.

В Сонате широко использован приём октавного закрепления тонов, распространяющийся лишь на секции «строгого стиля». Каждому тону высотной серии предназначается конкретное регистровое местоположение, а за определённым темпом поначалу даже закрепляется индивидуальное октавное пространство. Благодаря этому в звуковой сфере сочинения постоянно функционируют поля, регулируемые 12-звучными *метааккордами* (термин Ю. Холопова).

Всего в Сонате представлено 8 видов октавного закрепления тонов. В прекомпозиционном материале к сочинению⁵ Барраке обозначил их буквами греческого алфавита (пример № 2). Регистровое расположение звуков в темпе А I поначалу соответствует метааккорду α^1 , в темпе А II – метааккорду β^1 , в темпе А III – метааккордам α, β, γ . Впрочем, по мере развёртывания первой части указанные темпы активно меняют виды регистрового закрепления. Метааккорды $\alpha^2, \beta^2, \gamma^2$ характерны для темпа В⁶.

Несмотря на предопределённость октавной позиции, два звука серии, а именно – *cis* и *fis*, всё же появляются в любой регистровой зоне, вне зависимости от прекомпозиционных установок. Таким образом, противопоставление строгого и свободного образуется уже в рамках самого «строгого стиля».

Пример № 2

Регистровое закрепление тонов в Сонате для фортепиано Ж. Барраке

Постоянное нахождение в сфере одних и тех же высот обуславливает звуковысотную стабильность «строгих» разделов, в каком-то смысле их герметичность, которую поддерживает и серийная структура, основанная на вращении высот по звукам уменьшённого септаккорда в первом разделе и на макрорядах во втором. Приём октавного закрепления тонов создаёт в Сонате Барраке впечатляющий слуховой эффект, особенно сильный в контрасте со «свободными» секциями. Музыка в «строгом стиле» оказывается словно бы заперта в звуковом пространстве, зажата в тисках серийной упорядоченности. Свободными остаются лишь два звука, блуждающие по всей регистровой зоне и безуспешно пытающиеся пробить брешь в царстве предопределённости и неизбежности. Безысходность этого процесса рождает внутреннее беспокойство и волнение, а в сопоставлении со «свободными» секциями получает подлинный драматизм.

Ритмическая структура Сонаты – ещё одна область серийной экспансии. Эта сторона сочинения проработана композитором особенно детально, а прекомпозиционный материал чрезвычайно обширен. В отличие от «классических» опусов серийной музыки, где ритмические ряды развёртываются в единицах длительностей, у Барраке временные структуры состоят из ритмических *ячеек*. Здесь вновь ощутимо влияние Булеза, который в поисках различных возможностей сериализации ритма разрабатывал аналогичный способ организации в ряде сочинений конца 1940 – начала 1950-х (например, в «Полифонии Х», Второй фортепианной сонате).

На прекомпозиционном уровне Барраке создаёт несколько видов ритмических ячеек, которые затем подвергает вариантному преобразованию. Анализ процедуры ритмических трансформаций показывает, что композитор многое почерпнул у Мессиана, в классе которого обучался в 1948–1951 гг. Варьирование осуществляется посредством превращения рациональных длительностей в иррациональные, замены ноты паузой, путём регулярной и нерегулярной аугментации и деминуции, «удвоения» исходной ячейки, перекombинации ритмических групп внутри ячейки и т.

п. Количество преобразований колеблется от 10 до 17. Ячейки с их вариантами складываются в ритмические ряды.

Все ряды Барраке сводит в общую асимметричную таблицу, называемую «матрицей» ритмических структур Сонаты (см. таблицу 2). Она включает 11 колонок и 18 строчек. Подобно квадрату серийных форм, таблица предполагает разные способы чтения: по вертикали и горизонтали, в прямой и ракоходной форме, в инверсии⁷.

Реализация подготовленного ритмического материала в Сонате обнаруживает всё ту же оппозицию строгого и свободного. В секциях «свободного стиля» ячейки, как правило, произвольно комбинируются друг с другом, не образуя каких-либо серийных последовательностей или рядов⁸. Ритмическая структура секций «строного стиля» организуется в соответствии с полем матрицы, а именно: последовательность ритмических рядов в «строгом стиле» первоначально осуществляется по колонкам – от 1-й к 11-й, а затем по строкам – от 1-й к 18-й (см. таблицу 2). При этом Барраке нередко прибегает к всевозможным ритмическим контрапунктам и наложениям (например, наложению ритмического ряда на его нерегулярное увеличение, на его обращение и т. п.).

В завершении Сонаты облик ритмических структур существенно меняется. Композитор использует новый вид организации ритма, основанный на единицах длительностей. Ритмическая форма ячеек исчезает, обнажая их «остов», субстанцию – определённую временную величину, которая вмещала в себя содержимое каждой отдельной ячейки. «Каркас» ячеек служит основой для образования ряда длительностей, которым и завершается сочинение (пример № 3).

Пример 3 Ж. Барраке. Соната для фортепиано (завершение)

Entre A et B



Ряд ячеек (1 строка матрицы)											
Временная продолжительность ячеек (ряд длительностей)											

Таким образом, как можно видеть, сочинение по мере развёртывания всё больше охватывает серийная «глобализация»: несистемная последовательность высотных рядов раздела А становится строго регламентированной в разделе В (образование макрорядов); ряды ритмических ячеек превращаются в ряды длительностей; динамические нюансы в самом конце появляются почти над каждой нотой, а музыкальная ткань становится пуантилистичной. Разрываемая паузами Соната завершается не просто «строгим» стилем, но стилем, возведённым в высшую степень строгости, представленным в своей самой абстрактной форме, если угодно – «ригористичным» стилем. Не символично ли подобное окончание для композитора, стремящегося переступить через все границы и уклоняться от любых норм? И не трактуются ли в таком случае завершающий сочинение «строгий стиль» и выражаемая им серийная техника, как поглощающая пустота, как нечто, обречённое на самоисчезновение? Ведь не случайно в дальнейшем своём творчестве Барраке обратится к прямо противоположному методу «деструктивности в рамках конструкции», «разрушения в

Таблица 2. Ж. Барраке. Соната для фортепиано. Матрица ритмических структур

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
1											
2											
3											
4											
5											
6											
7											
8											
9											
10											
11											
12											
13											
14											
15											
16											
17											
18											



пределах созидания», стремясь «преобразить сериальную интонацию» [2, с. 241].

Третья оппозиция, оппозиция темпов, заставляет взглянуть на идею сочинения в совершенно новом свете. Если исход борьбы между звучанием и тишиной, свободой и строгостью вполне ясен, то контраст быстрого и медленного не столь однозначен. Заключительное темповое обозначение гласит: *Entre A et B* (см. пример № 3). Композитор словно бы не желает ставить последнюю точку в противостоянии различных скоростей движения, отодвигая окончательное решение и делая его неопределённым. Благодаря этому возникает ощущение недоговорённости, незавершённости начатого процесса. Не случайно, что два раздела Сонаты нередко ассоциируются рядом исследователей с «Неоконченной» симфонией Шуберта – сочинением, оставившим неизгладимый след в душе совсем ещё юного Барраке⁹.

Незавершёность – категория, имеющая для Барраке притягательную силу, не меньшую, чем вопросы смерти и небытия. Как упоминалось выше, компози-

тор полагал, что конечной целью всякого творения является смерть. Любая музыкальная идея рано или поздно исчерпывает себя, поэтому окончание произведения равносильно её смерти, а также смерти автора. «Каждый причастный творению должен принять его как свою собственную смерть... Композитор обезличивается в акте творения», – считал Барраке [3, с. 8]. Однако незавершёность музыкального процесса или композиционной работы означает, что предел, за которым наступает небытие, ещё не достигнут. Незавершёность, таким образом, служит метафорой отсрочки смерти при полном осознании её неизбежности.

Соната для фортепиано Жана Барраке – глубоко концепционное, романтически взволнованное сочинение. Несмотря на общность композиционно-технических норм, она заметно выделяется из ряда сериальных пьес, нередко спекулятивных по своей сути. Благодаря своеобразию эстетических установок в рамках сериализма Барраке создал произведение, в котором представлены жизнь и смерть в их трагических противоречиях.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Таково, в частности, мнение Пьера Булеза о первой книге «Структур» и «Полифонии X».

² Характеризуя художественное мышление Барраке, Андреас Вермайер отметил, что композитор был «не новатором-прогрессистом, но скорее композитором в романтическом духе» [2, с. 238].

³ Соната не раз привлекала внимание зарубежных учёных, однако ни в одной из известных нам работ, обзорных по преимуществу, не интерпретировалась концепция сочинения. Среди немногих аналитических штудий можно выделить исследование Вернера Штринца [5], в котором подробно освещалась ритмическая структура Сонаты. В нашей статье предлагается анализ не только ритмического, но и звуковысотного параметров, а также определяется их роль в концепции сочинения.

⁴ Такты в печатном издании Сонаты Барраке пронумерованы, поэтому мы придерживаемся обозначения, принятого в зарубежном музыкознании. Первая цифра означает номер страницы, вторая – строчку, третья – такт в данной строке.

⁵ Часть эскизов и подготовительных материалов к Сонате опубликована в книге Вернера Штринца, который работал с архивами композитора, находящимися в Национальной библиотеке Франции (см.: [5]).

⁶ Точно так же взаимосвязанными в начале Сонаты оказываются темп и динамика. За темпом *A I* закрепляется градация *p*, за *A II* – *f*. *A III*, как промежуточный темп, при каждом новом появлении получает разный динамический нюанс: *mf*, *mp* и т. п.

⁷ В ритмической инверсии обратному движению подвержена каждая ячейка, а не весь ряд целиком, как это происходит в ракоходной форме.

⁸ Например, ритм начальной фразы Сонаты (*Très rapide*, т. 1.1.1–1.2.1) содержит ячейки, взятые из колонок 11 (4-я ячейка), 8 (8-я ячейка), 1 (1-я ячейка), 2 (1-я ячейка), 11 (5-я ячейка), 3 (1-я ячейка), 4 (1-я ячейка), 5 (1-я ячейка) и 6 (1-я ячейка).

⁹ Впоследствии он вспоминал об этом так: «Я стал композитором по причине эмоционального шока, в который меня повергла “Неоконченная симфония” Шуберта. До этого я никак не думал становиться музыкантом. Я был воспитанником религиозной школы, и вот одним субботним вечером – я никогда этого не забуду, мне было около 12 лет – учитель взял нас к себе и поставил пластинку: это была “Неоконченная”... Я не знал, что это было. Но внезапно, с этого мгновения, я стал как помешанный, как одержимый. И я захотел тотчас – таким я был самонадеянным – сделать нечто подобное» [3, с. 4].

ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л. Жан Барраке (1928–1973) // Искусство музыки: теория и история. 2012. № 3. С. 115–173.

2. Вермайер А. Индивидуальное направление коллективной эстетики. Заметки о творчестве Жана Барраке – аутсайдера сериальной музыки 50-х годов // Искусство XX века: уходящая эпоха: сб. ст. Т. 1. Н. Новгород: Нижегородская гос. консерватория им. М. И. Глинки, 1997. С. 235–245.

3. Barraqué J. *Propos Impromptu*. Musik-konzepte: Die Reihe über Komponisten (Heft 82). Jean Barraqué. München: Edition Text + Kritik, 1993. S. 4–9.

4. Griffiths P. *Modern Music and After*. 3rd edition. Oxford University Press, 2010. 373 p.

5. Strinz W. *Variations sur l'inquiétude rythmique: Untersuchungen zur morphologischen und satztechnischen Funktion des Rhythmus bei Oliver Messiaen, Pierre Boulez und Jean Barraqué*. Frankfurt am Main; New York: Peter Lang, 2003. 212 s. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI, Musikwissenschaft; Bd. 223).

6. Woodward R. *Jean Barraqué. Music of the Twentieth-Century Avant-Garde: A Biocritical Sourcebook*. Edited by Larry Sitsky. Greenwood Press, 2002. P. 31–42.

REFERENCES

1. Akopyan L. Jean Barraqué (1928–1973) *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya* [Jean Barraqué (1928–1973) The Art of Music: Theory and History]. 2012, 3, pp. 115–173.
2. Wehrmeyer A. Individual'noe napravlenie kollektivnoy estetiki. Zametki o tvorchestve Zhana Barrake – autsaydera serial'noy muzyki 50-kh godov [An Individual Direction of a Collective Aesthetics. Notes about Jean Barraqué's Musical Output – An Outsider in the Serial Music of the 1950s] *Iskusstvo XX veka: ukhodyashchaya epokha: sbornik statey. Tom 1. [20th Century Art: A Departing Era: Compilation of Articles. Vol. 1]*. Nizhny Novgorod: Nizhny Novgorod State M. I. Glinka Conservatory, 1997, pp. 235–245.
3. Barraqué J. Propos Impromptu . *Musik-konzepte: Die Reihe über Komponisten (Heft 82). Jean Barraqué*. München: Edition Text + Kritik, 1993, pp. 4–9.
4. Griffiths P. *Modern Music and After. 3rd edition*. Oxford University Press, 2010. 373 p.
5. Strinz W. *Variations sur l'inquiétude rythmique: Untersuchungen zur morphologischen und satztechnischen Funktion des Rhythmus bei Oliver Messiaen, Pierre Boulez und Jean Barraqué*. Frankfurt am Main; New York: Peter Lang, 2003. 212 p. (Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI, Musikwissenschaft; Bd. 223).
6. Woodward R. Jean Barraqué. *Music of the Twentieth-Century Avant-Garde: A Biocritical Sourcebook*. Edited by Larry Sitsky. Greenwood Press, 2002, pp. 31–42.

«Романтический» сериализм
(Соната для фортепиано Жана Барраке)

В статье раскрываются особенности сериальной техники и художественной концепции одного из наиболее известных сочинений французского композитора Жана Барраке – Сонаты для фортепиано (1951). Автор статьи анализирует принципы организации различных музыкальных параметров (темпа, динамика, ритм, звуковысотность и др.), показывает, какую роль они играют в сочинении. Общая идея Сонаты трактуется в фундаментальных для всего творчества Барраке категориях «смерти», «незавершённости», «творческой само-

реализации». Их воплощением становятся три пары антитез – звучание и тишина, быстрый и медленный темп, «строгий» и «свободный» стиль, отражающие философские размышления композитора о жизни и смерти. Уникальность мышления Барраке позволила отнести его к особому направлению сериальной музыки, которое автор статьи условно называет «романтическим» сериализмом.

Ключевые слова: Жан Барраке, Пьер Булез, сериализм, сериальная техника

“Romantic” Serialism
(Sonata for Piano by Jean Barraqué)

The article discloses the particular features of the use of serial technique and the artistic conception of one of the most well-known compositions by the French composer Jean Barraqué – the Sonata for Piano (1951). The author of the article analyzes the principles of organization of different musical parameters (tempo, dynamics, rhythm, pitch, etc.), showing what role they play in the composition. The overall idea of the Sonata is interpreted in the categories of “death,” “incompleteness” and “artistic self-realization,” which are fundamental to all of Barraqué's

musical output. Their embodiment is represented by three pairs of antitheses – sound and silence, fast and slow tempo, “strict” and “free” style, which reflect the composer's philosophical reflections on life and death. The uniqueness of Barraqué's musical thought made it possible to define him as belonging to a special trend in serial music, which the author conditionally terms as “romantic” serialism.

Keywords: Jean Barraqué, Pierre Boulez, serialism, serial technique

Окунева Екатерина Гурьевна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории музыки и композиции
E-mail: okunevaeg@yandex.ru
Петрозаводская государственная консерватория
им. А. К. Глазунова
Российская Федерация, 185031 Петрозаводск

Ekaterina G. Okuneva

Candidate of Arts,
Assistant Professor at the Music Theory and
Composition Department
E-mail: okunevaeg@yandex.ru
the Petrazavodsk State A.K. Glazunov Conservatory
Russian Federation, 185031 Petrozavodsk

