

**Духовное и материальное
в современном музыкальном авангарде**

Т. В. НОВИКОВА

Воронежская государственная академия искусств

УДК 786.2

**О СМЫСЛО-ТЕХНОЛОГИЧЕСКИХ РЕШЕНИЯХ
В ФОРТЕПИАННЫХ ОПУСАХ
В. ТАРНОПОЛЬСКОГО И Ю. КАСПАРОВА**

XX век, богатый неожиданными поворотами и сменами ориентиров, сыграл занятную шутку с *авангардом*, превратив его из ниспровергателя устоев, каким он был в начале и середине столетия, в одну из мощнейших *новых традиций*. Об этом не раз говорили такие композиторы, как Д. Лигети, В. Екимовский, Ю. Каспаров, В. Тарнопольский, а также музыковеды – А. Соколов, С. Савенко, М. Высоцкая и многие другие. Нельзя не заметить, что «тёмное прошлое» авангарда подвергает его приверженцев более острой критике (явной и скрытой)¹ по сравнению с представителями других направлений – неоклассицистского, неоромантического, «новой простоты» и пр.

В вину авангарду вменяется, главным образом, то, что самоцельные поиски небывалого, выходящие порою за рамки искусства, приводят к «асемантическому характеру радикальных новаций» [1, с. 9]. А их тиражирование с целью поддержания репутации «самого современного» творчества определяет девальвацию приёмов и убеждает в художественной несостоятельности, создавая традицию со знаком «минус». Как заметил А. Любимов, «внутри авангарда существует своя рутина, свой мажорный академизм» (цит. по: [10, с. 71]). «В некоторых странах (кстати, в наиболее благополучных!) существует целая индустрия “радикально-левых” фестивалей, призванных обслуживать утопии авангарда о борьбе с общественным консерватизмом» [9, с. 92]. Среднестатистическая «авангардная» музыка (так называемый «фестивальный стандарт») оставляет зачастую впечатление чего-то невнятного и совершенно не задерживается в памяти.

Сказанное, разумеется, не относится к тем авторам, которые и в рамках авангардной стилистики создают по-настоящему интересные и содержательные произведения. Удаётся это композиторам, испытывающим, по определению С. Савенко, «потребность в оправдании приёма» [6, с. 49] и подчиняющим те или иные средства неповторимому замыслу. «Новая интерпретация приёмов, заимствованных у западноевропейского музыкального структурализма, – как отмечает А. Соколов, – свойственна многим отечественным композиторам» [8, с. 193]. В данной статье сопоставлены произведения лишь

двух авторов – Ю. Каспарова и В. Тарнопольского, которых Э. Денисов выделял как особо перспективных и талантливых.

Сегодня эти композиторы – весьма заметные фигуры в музыкальной культуре с поистине уникальным масштабом деятельности. Несмотря на то, что оба обладают яркой индивидуальностью, у них много общего: оба родились в 1955 году, оба – лауреаты композиторских конкурсов, «играемы» в России и за рубежом, ведут активную преподавательскую и просветительскую работу. В своё время каждый из них инициировал создание ансамбля современной музыки: Каспаров (совместно с Э. Денисовым) – Московского ансамбля современной музыки (1990), Тарнопольский – ансамбля «Студия новой музыки» (1993). С их именами связаны такие знаковые фестивали, как «Московский форум» (художественный руководитель – Тарнопольский) и «Московская осень» (член оргкомитета – Каспаров). Каспаров, кроме того, является председателем Российской секции Международного общества современной музыки ISCM (2005), а Тарнопольский – руководителем основанных им Научно-творческого Центра современной музыки (1999) и кафедры современной музыки Московской консерватории (2004). И, наконец, каждый из них предстаёт как в своих музыкальных произведениях, так и в ярких теоретических разработках и высказываниях глубоким мыслителем и самобытным интерпретатором проблем современной музыки и музыки вообще.

Музыкальный язык композиторов, наследуя интеллектуальный заряд авангарда, аккумулирует в себе и весь опыт предшествующих эпох². При этом каждый из них имеет свой собственный почерк. В музыке Каспарова немаловажную роль играет тематический метод, в чём, возможно, сказалось его техническое образование³. Композитор тяготеет преимущественно к инструментальным жанрам – им написаны около сорока симфонических и шестидесяти камерно-инструментальных опусов. Большую роль в его наследии играет киномузыка (почти к пятидесяти фильмам). Творчество же Тарнопольского, как отмечают исследователи, литературоцентрично. В нём особое место отведено *слову* [6, с. 52], но не в нарративном, а в фонетико-смысловом отношении.

Этим объясняется частое обращение к голосу и особая роль оперы в его системе жанров.

Рассматриваемые в данной статье фортепианные опусы – «Impression-Expression» («Впечатление – Выражение», 1989) Тарнопольского и «Квинтэссенция» (2003) Каспарова являются в творчестве композиторов своеобразными исключениями: это их единственные сочинения для фортепиано соло, вошедшие в официальные перечни работ⁴. Оба произведения написаны в трёхчастной quasi-репризной форме, что также не характерно для музыки данных авторов. В них можно выделить экспозицию (в «Impression-Expression» ещё и контрэкспозицию), средний развивающий раздел с включением нового материала и «репризу», маркированную «пометами» из экспозиции (в пьесе Тарнопольского имеется ещё и кода).

С чисто внешней точки зрения сочинения скорее различны, нежели схожи. «Impression – Expression» – развёрнутая пьеса длительностью около 15 минут, предписывающая традиционные приёмы игры на рояле. Тем не менее, в условиях, казалось бы, однотембрового звучания композитор достигает звукового разнообразия за счёт подробно выписанных динамических нюансов, штрихов, богатого набора ритмических рисунков, продуманного использования регистров и таких особых приёмов, как беззвучно нажатые клавиши и туше *quasi glissando*. Даже педаль представляет собой, фактически, самостоятельную партию с собственными «ритмом» (выписанными «паузами») и «динамикой» (обозначения 1/2 Ped, 1/3 Ped, 2/3 Ped, векторы, графические линии на страницах).

«Квинтэссенция» – сочинение небольшое по масштабам, но с использованием практически всего спектра возможностей «расширенного фортепиано»: октавные флажолеты, игра на струнах пиццикато, глissандо по струнам, беззвучное нажатие клавиш, игра с прижатыми струнами, удар по струнам, тремоло вдоль струн, стук по деревянной части инструмента. В этом смысле название произведения может толковаться как концентрат чуть ли не всех авангардистских приёмов рояльной игры⁵.

Такое изобилие придаёт пьесе особую яркость, о чём композитор поведал в письме автору данной статьи: «Мне хотелось написать что-то, что могло бы звучать на широкую аудиторию и при этом обращать на себя внимание. В хорошем смысле! То есть, чтобы заинтриговать человека, далёкого от музыки, чтобы он, придя на концерт от скуки или случайно (ну, дверью ошибся! бывает же такое?) неожиданно заинтересовался». Соотношение «нетрадиционных» звуковых эффектов и обычного звукоизвлечения находит своё выражение в форме произведения. Крайние разделы построены на «диалоге» этих двух сфер, а середина основана исключительно на игре *ordinare*.

Несмотря на отмеченные различия, произведения Тарнопольского и Каспарова выполнены в стилистике авангарда и являются, согласно характеристике

самих авторов, *абстрактной музыкой*. «Impression-Expression» принадлежит к непродолжительному «абстрактному» периоду в творчестве Тарнопольского⁶. А по признанию Каспарова из вышеуказанного письма, практически всё, что он пишет, является музыкой абстрактной, то есть, лишённой явной жанровости и изобразительности⁷.

Парадоксально, что не имеющая ни намёка на изобразительность музыка обоих сочинений, в то же время, программна. Она обладает определённым ассоциативным спектром, обозначенным самими авторами. «Impression – Expression» в версии для ансамбля носит подзаголовок «Hommage á Kandinsky» («Приношение Кандинскому» – первому художнику-абстракционисту) и, тем самым, продолжает линию музыкальных опусов, созданных под впечатлением от изобразительного искусства⁸. Его можно назвать воплощением живописного абстракционизма в музыке (как и некоторые произведения Каспарова)⁹. «Квинтэссенция» также «живописна»: в ней на первый план выходит богатая красочность звучания, в которой обнаруживаются связи с сонорикой и колористикой, уходящими корнями ещё в музыку импрессионистов. Здесь, видимо, сказался и особый почерк Каспарова-кинокомпозитора¹⁰.

У Тарнопольского интерес к живописи начала XX века возник не случайно. Ведь именно в то время музыка и живопись находились в тесном взаимодействии и заметно влияли друг на друга. Вспомним, что, к примеру, А. Шёнберг, Н. Рославец и М. Чюрленис были художниками. Как самое абстрактное из искусств, музыка сыграла огромную роль в художественном становлении В. Кандинского. Известно, что он стремился уподобить теорию живописи теории музыки и считал, что «одно искусство должно учиться у другого тому, как оно употребляет свои средства» [3, с. 108]. В многочисленных трудах художника, раскрывающих сущность его искусства, постоянно проступают музыкальные аналогии: он нередко пользуется музыкальными терминами «созвучие», «диссонанс», «контрапункт», говорит о «звучащих красках»... Некоторые его картины носят чисто музыкальные названия: «Фуга», «Чёрный аккомпанемент», «Контрастные звуки»¹¹.

«Квинтэссенция» имеет философскую подоснову, которую Каспаров изложил в кратком комментарии после нотного текста: «Согласно античной философии, квинтэссенция является пятым элементом (или стихией), противопоставленным четырём земным элементам (воде, земле, огню и воздуху) в качестве основного элемента небесных тел. В средневековой философии и алхимии — это тончайший элемент, составляющий сущность вещей, нечто самое главное и наиболее существенное. Для меня, как для композитора, именно музыка является тем явлением, которое составляет духовную альтернативу всему материальному, земному, и это, несомненно, самое главное и существенное в нашей жизни.

В своей двухминутной пьесе я хотел соединить краткость и афористичность высказывания с достаточно серьёзным и в каком-то смысле глобальным замыслом противопоставления духовного материальному».

Идея противопоставления *духовного и материального* содержится и в «Impression – Expression». Если Каспаров выстраивает свою концепцию, обращаясь к вечно актуальным философским учениям, уходящим корнями в древность, то Тарнопольский преломляет некоторые принципы Кандинского, давшего в своём труде «О духовном в искусстве» обоснования многим положениям новой эстетики с позиций духовного как вечной ценности. Выход в сферу духовного художник как раз видел в абстрактном языке, свободном от материальных образов. Причём духовность он трактовал весьма широко, понимая под ней и то, что впоследствии стали называть *бессознательным*, – «не только действия, поддающиеся наблюдению, и мысли, и чувства, способные к выражению, но также и скрытые действия, о которых “никто не узнает”, невысказанные мысли, невыраженные чувства»¹² [3, с. 136].

Тарнопольский точно уловил это ощущение. В аннотации к «Impression – Expression» композитор пишет: «в процессе работы самым главным для меня было вслушивание в спонтанные всплески бессознательного, обращение к чистой, ещё “не отретелированной” экспрессии, фиксирование своего рода “музыкальной психограммы”». Любопытно, что и Каспаров не прибегнул в «Квинтэссенции» к математическим вычислениям или каким-либо специальным техникам, а руководствовался исключительно интуицией, что, по его собственному признанию, для него большая редкость.

Несмотря на то, что обе пьесы абстрактны и не следуют программе напрямую, попытка найти воплощение идеи *духовного* в самой музыке представляется весьма перспективной для её глубинного постижения. Так, в «Impression – Expression» особую важную роль играет самый высокий звук фортепианного диапазона – c^5 , периодически «вспыхивающий» и «угасающий». С этим звуком ассоциируется примечательное высказывание Кандинского: «Наша душа, только ещё начинающая пробуждаться после долгого материалистического периода, скрывает в себе зачатки отчаяния, неверия, бесцельности и беспричинности ... Только слабый свет брезжит, как крошечная точка в огромной черноте. Этот слабый свет – только предчувствие, отдался которому нет у души яркой смелости: быть может, как раз этот свет – сон, а чернота – действительность?» [3, с. 97 – 98].

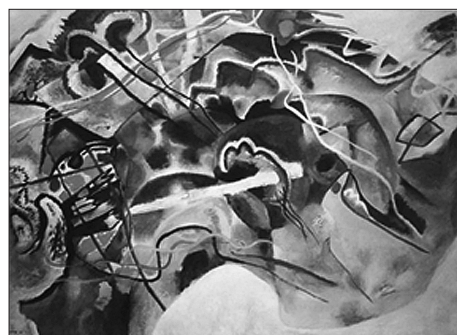
Именно с такого противопоставления «крошечной точки слабого света» (c^5) и «огромной черноты» (кластер из самых нижних звуков диапазона – $A_2-B_2-H_2-C_3-Des_3$) и начинается произведение Тарнопольского (пример № 1).

Пример № 1

[♩=56]

В. Тарнопольский
«Impression-Expression»

Звук c^5 может быть уподоблен также «белой кайме» в известной «Картине с белой каймой» (1913), обрамляющей многообразное содержание полотна Кандинского. Этот звук, словно магнит, притягивает к себе все остальные звуковые элементы, которые дважды (в точке золотого сечения и в конце пьесы) аккумулируются в единый звуковой поток, взрывающийся, по формуле движения духовной жизни Кандинского, «вперёд и вверх».



В. Кандинский. Картина с белой каймой

Каспаров предостерегает от прямолинейной и безоговорочной селекции средств «Квинтэссенции» между теми двумя полюсами – «духовным» и «материальным», – что обозначены в авторском комментарии: «Сколько я помню, я думал просто о музыке, о её роли и о её месте в сегодняшнем предельно прагматическом мире, в котором духовность давно стала атавизмом. Именно музыка как таковая и является квинтэссенцией, если понимать под этим термином то же самое, что и античные философы или средневековые алхимики. Я не переносил взаимоотношения “четырёх земных элементов” и “пятого элемента” (не при Люке Бессоне будет сказано!) в плоскость музыкальной драматургии» (из цитированного письма).

И всё же, в реальном восприятии пьесы, к сфере материального будут отнесены устрашающие звучания на форте и, за некоторыми исключениями, в низком регистре: удар ладонью, тремоло и глиссандо по басовым струнам, резко диссонантные аккорды с авторской ремаркой *selvaggio* (дико, грубо). А все те приёмы и средства, что противостоят вышеописанному комплексу – мелкие длительности с указанием *leggerissimo*, пиццикато на струнах с ремаркой

mistico и аккорды *da lontano* в верхнем регистре и приглушённой динамике, – воплощают, скорее всего, сферу духовного.

Однако, как и в новейших философских концепциях, например, в так называемой «философии взаимодействия»¹³, материальное и духовное в музыке Каспарова не существуют изолированно, а имеют глубинную внутреннюю связь. Эта связь, в частности, проявляется в аккордовом материале («хорале», по определению композитора). Он противопоставляется всей музыкальной ткани, по преимуществу одностольной, и имеет двойственное выражение: одни аккорды звучат в верхнем регистре *da lontano*, другие — в нижнем *selvaggio*.

Но если в «Impression – Expression» противопоставление духовного и материального, света и черноты, верхнего и нижнего регистров венчается устремлением ввысь и рождает пусть призрачную, но надежду (подобно свету в конце чеховских пьес), то «Квинтэссенция», исходя из «судьбы» хорала, заканчивается трагично. Скованные вначале тоном d^2 , застывшим в верхнем голосе, аккорды постепенно высвобождаются (первая «живая» интонация верхнего голоса – поступенный ход $d^2-es^2-f^2$). Затем звучание становится всё более свободным, захватывает нижний регистр, а далее (в середине пьесы), словно поддавшись «дурному» влиянию пуантилистической сферы, и вовсе разбивается вдребезги – в «репризе» хорал уже не появляется. Только в самом конце, как напоминание об утерянном, прозвучат три коротких аккорда с искажённой интонацией самого первого подъёма ($d-es-fes$), оборванной ударом по басовым струнам.

Произведения Тарнопольского и Каспарова строятся из весьма обширного набора относительно стабильных и интонационно узнаваемых мелких элементов, каждый из которых характеричен и имеет собственное лицо. В процессе развития они взаимодействуют, оказывают друг на друга влияние, видоизменяются, или, израсходовав свои ресурсы, вовсе исчезают.

В основу «Impression – Expression», как пишет сам композитор в аннотации, легли «12 разнородных элементов, представляющих собой звуковые проекции абстрактных элементов живописи В. Кандинского – точки, линии, зигзаги, цветовые пятна, объёмы и т. д., символизирующие своего рода “музыкальный зодиак”». Главными «действующими лицами» сочинения являются отдельные звуки-точки, гармонии-краски, фактурные рисунки пересекающихся линий, наслаивающихся красок и т. п. Такой принцип глубоко созвучен идее Кандинского, согласно которой искусство, следуя словам Сократа, должно «познать само себя» [3, с. 107]. Художник призывал вернуться к двум основным элементам живописи – *краске* и *форме*, чтобы рассмотреть их отдельно, стирая все накопившиеся стереотипы. Каждая точка, каждая ли-

ния – это «живые существа», «граждане нового мира искусства», которые имеют свой неповторимый характер, живут своей жизнью и обнаруживают свою уникальность во взаимодействии друг с другом.

Основные элементы «Impression – Expression» развиваются и имеют кульминационные проведения, приходящиеся на разные разделы формы. Так, например, самый масштабный элемент, заключающий экспозицию (перекрещивающиеся линии, словно закручивающиеся в пространстве) достигает кульминации уже в контрэкспозиции, а затем уменьшается в своих масштабах. Новый материал среднего раздела, состоящий из ползущих по хроматической гамме малых нон и секунд¹⁴, к началу репризы буквально вытесняет все остальные звуковые комплексы. Поэтому, видимо, в «репризе» они деформируются и дробятся. Для того чтобы «собрать форму», Тарнопольский использует тактику *сбережения*: материал «наплывающего звукового потока», ярко заявленный в экспозиции, отсутствует в репризе, что, по словам автора, «создаёт эффект ожидания и усиливает центростремительное движение» (из цитированной аннотации), приводящее к кульминации в коде.

В «Квинтэссенции» тематические элементы отмечены использованием того или иного приёма исполнения, интонационным родством или фактурным рисунком (выделяются аккордовый, пуантилистический и монодический). Одни из них, как уже отмечено, появляются несколько раз и подвергаются развитию, другие возникают однократно или повторяются без изменений.

Формообразующее значение приобретают *октавные флажолеты*, звучание которых открывает пьесу и маркирует «репризу». Характерная для Каспарова фигура ритмически изощёренной *репетиции на одном звуке*¹⁵ воплощает идею редукции и исчезновения. Развитие этого элемента происходит по линии его постепенного сокращения: в начале произведения 12 раз повторяется звук *cis*, затем девять раз скандируется *fis*, а в последнем разделе вместо непрерывной пульсации, свойственной этому материалу, остаются лишь разрозненные «осколки» на звуке *h* («тональные» опоры, таким образом, сменяются строго по квартам).

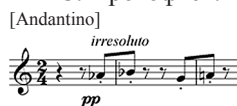
Подобная участь постигает и *монодическую линию*. В самом начале в ней преобладают скачки, в середине её рисунок отличается поступенностью и извилистостью. Подход к кульминации осуществляется крещендирующей линией, в «свёрнутом» виде повторяющей те же этапы развития. В кульминации монодия «расслаивается» на два голоса, а в репризе от неё остаются лишь небольшие мотивы (пример № 2). Их жалобный характер напоминает короткие интонации, строящиеся на тех же четырёх звуках *g*, *a* и *as*, *b*, из середины Пятого сарказма С. Прокофьева, имеющего известную программу: «иногда мы зло смеёмся над чем-нибудь, но всмотревшись пристальней, видим, –

осмеянное нами настолько жалко, настолько несчастно и даже трогательно в своём ничтожестве, что нам становится страшно своего смеха...» (пример № 3).

Пример № 2 Ю. Каспаров «Квинтэссенция»



Пример № 3 С. Прокофьев. «Сарказмы», № 5



Из тех приёмов, которые употребляются в пьесе однократно, особого внимания заслуживает стук по деревянной части инструмента. Он появляется в «репризе» как бесстрастный ответ на вопрошающий возглас. Здесь уместно провести параллель с приёмом, использованным Прокофьевым в опере «Огненный ангел», где потусторонние силы общались с главной героиней с помощью стука и отвечали на её вопросы условным числом ударов. Сам же композитор признался, что подобного рода стук символизирует забивание гвоздей в гроб. Видимо, Каспаров развивает здесь спонтанную находку своего учителя Денисова, который отрицал сознательность такого эффекта в известном «Плаче при опускании гроба в могилу»¹⁶.

Ключевым принципом взаимодействия элементов в музыке Тарнопольского и Каспарова становится *контраст*, что вполне соответствует абстрактному творчеству. Кандинский писал, в частности, о характере контрастов в своей «Композиции 4»: это «контрасты между массой и линией, между точностью и расплывчатостью, между сплетением линий и сплетением красок» [3, с. 303].

Такого рода контрасты пронизывают «Impression – Expression» и «Квинтэссенцию». Каспаров не ограничивается противопоставлением приёмов звукоизвлечения и фактурного изложения и вносит контрастные сочленения во все сферы музыкального языка. Так, на протяжении пьесы встречаются двадцать две темповые ремарки, а динамика колеблется от *ppp* до *ff* и сменяется более тридцати раз (как правило, *subito*).

Многообразие используемых автором средств приводит к высокой дифференцированности формы. Следует отметить, что подобное построение материала характерно для многих произведений Каспарова. Сам композитор пишет, что в «Concertando con forza tanta» для виолончели и фортепиано основные трудности «связаны с постоянным, калейдоскопическим изменением ритма и фактуры» (цит. по: [7, с. 4]). Однако если в «Concertando» основной идеей является непрерывное нарастание движения, приводящее в итоге к кульминационному унисону инструментов, то в «Квинтэссенции» все компоненты музыкального языка, наоборот, работают на постоянное поддержа-

ние контраста, не сводимого к «унисону» ни в прямом, ни в переносном смыслах.

И в «Impression – Expression», и в «Квинтэссенции», несмотря на абстрактность языка и весьма свободное обращение со всей двенадцатитоновой шкалой, имеется ладовый центр, выраженный одним тоном. В пьесе Тарнопольского – это, как уже говорилось, звук c^5 , а в сочинении Каспарова – g (в ряде интонаций даже прослеживается минорное наклонение). Сказанное отвечает взглядам обоих композиторов на значение ладофункциональных отношений – они позиционируют себя приверженцами тональности, считая её необходимым импульсом для музыки любой направленности.

В рассматриваемых произведениях господствует единый колорит типично авангардистской диссонантности. Тарнопольский сознательно отбирает наиболее острые интонации и интервалы – малые секунды и ноны, тритоны и большие септимы – и насыщает ими практически все элементы «Impression – Expression» как по вертикали, так и по горизонтали. Такая палитра выразительных средств полностью соответствует мироощущению Кандинского, который писал: «своевременное (или истинно современное) произведение искусства непременно отражает свою эпоху. А наша эпоха есть время трагического столкновения материи и духа ... И что стояло крепко – сдвинулось. В душе произошло как бы великое землетрясение. И вот эта трагичность и эта сдвинутость, эта зыбкость и мягкость материального ярко отражается в искусстве неточностью и диссонансом» [3, с. 94–95]. Как представляется, слова художника начала XX века не потеряли своей актуальности по отношению ко многим явлениям нашего времени.

Обобщая сказанное, стоит обратить внимание на то, что размышления о духовном, при схожей установке на абстрактный авангард, вылились у Тарнопольского и Каспарова в две уникальные концепции. И хотя формально многие методы работы с материалом в данных опусах близки, результат оказывается разным благодаря индивидуальному смысловому наполнению тех или иных приёмов и средств. Всё это и сообщает искусству по-настоящему авангардный характер, поскольку вслед за периодом освоения новых приёмов должны следовать, по мысли Каспарова (в изложении П. Пospelова), периоды, «в которых музыка ставит перед собой задачи более объёмные – задачи переосмысления основополагающих понятий» [5, с. 167]. Об этом же говорит и Тарнопольский: «Именно с индивидуальной идеей, а не с технологической оснащённостью композитора я связываю понятие прогресса, левизны в музыке» (цит. по: [4, с. 181]). Отсюда, видимо, вытекает и выведенная композитором формула «идеологии музыкального авангарда»: «... новая музыка формирует новое слышание, через него – нового слушателя, новую личность и, в конце концов, новое, более совершенное общество» [9, с. 90].

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Многие композиторы XX–XXI столетий принципиально игнорируют декларированные достижения авангарда в своём творчестве.

² В творчестве обоих композиторов особое место занимают произведения, написанные «по мотивам» великих композиторов: «DSCH-Meditation», «Эпитафия памяти А. Берга», «Дьявольские трели (вариации на тему Тартини)», «Щелкунчик (вариации и парафразы на темы П. Чайковского)», «Посвящение Онеггеру» Ю. Каспарова и целый период в творчестве В. Тарнопольского, названный им «культурологическим» (опера-пародия «Три Грации» на либретто К.-М. Вебера, «Музыка памяти Д. Шостаковича», действие «По прочтении музыкальных набросков М. Мусоргского»).

³ В 1978 году Ю. Каспаров окончил Московский энергетический институт.

⁴ В. Тарнопольский позже создал версию этого сочинения для инструментального ансамбля, которая вскрывает изначально присущую композитору «партитурность» мышления.

⁵ «В единицу времени важно проводить как можно больше информации», – так звучит один из «манифестальных принципов» жизни и творчества композитора [5, с. 172]. «Коротко о главном» – такое название носит один из его музыкальных опусов.

⁶ Ключевым сочинением этого периода является «Кассандра» для большого ансамбля; к нему относится также трио «Отзвуки ушедшего дня» (фантазия по Дж. Джойсу для кларнета, виолончели и рояля).

⁷ Нисколько не умаляя достоинств изобразительной музыки, Ю. Каспаров в другом письме подчёркивает, что абстрактная музыка – «просто один из жанров». Но добавляет: «Правда, может быть, это наиболее рафинированный и самый важный жанр для развития всей музыки в целом».

⁸ Среди таких опусов можно выделить «Картинки с выставки» Мусоргского, «Остров радости» Дебюсси, «Остров мёртвых» Рахманинова, «Три грации» Слонимского, целый ряд сочинений Э. Денисова: «Живопись», «Акварели», «Три картины Пауля Клее», «Женщина и птицы» (Hommage à Joan Miró), «Знаки на белом», «Точки и линии».

⁹ В качестве примеров назовём его симфонию «Герника» и оркестровую сюиту «Символы Пикассо».

¹⁰ Как отмечает П. Пospelов, единственным фактором, говорящим о влиянии этой сферы деятельности на творчество исследуемого автора, является преобладание «музыки состояний» (термин режиссёров) – «иными словами, это та музыка, где мелодии нет, но музыка всё же есть» [5, с. 164].

¹¹ Влиянию музыки подвергались и другие художники: П. Клее («В стиле Баха», «Фуга в красном цвете», «Старинное звучание. Абстракция на чёрном фоне», «Музыкант», «Играющий на литаврах»), Ф. Купка («Клавиши пианино» «Фуга», «Ноктюрн», «Амфора, фуга из двух цветов»).

¹² Попытки выразить бессознательное – одна их характерных примет начала XX века. Напомним, к примеру, эпиграф из «Поэмы экстаза», который А. Скрябин предпослал своей Пятой фортепианной сонате:

«Я к жизни призываю вас, скрытые стремленья!

Вы, утонувшие в тёмных глубинах

Духа творящего, вы, боязливые

Жизни зародыши, вам дерзновење я приношу».

¹³ «Философия взаимодействия» исходит из понимания жизни как «бинарного взаимодействия» присущих ей материального и духовного начал, находящихся, в противовес классической философии, в нерасторжимой слитности [2].

¹⁴ Принцип хроматической гаммы проявляет себя также в приёме аддиции, применённом в самом начале. Включение новых звуков чётко следует порядку хроматического восхождения: начиная с кластера из пяти звуков (*a-b-h-c-des*), остальные тоны постепенно подключаются в соответствии с логикой продолжения хроматического звукоряда (*d, dis, e, f, fis, g, as*).

¹⁵ Композитор считает, что звуковысотное единообразие способствует максимальному раскрытию ритмического аспекта.

¹⁶ Подобный «стук» Ю. Каспаров впервые использовал в своей первой симфонии «Герника» и далее в концерте для органа с оркестром «Обелиск».

ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. – М.: Сов. композитор, 1989.

2. Иезуитов А. Философия взаимодействия. – URL: <http://www.shaping.ru/articles/n02.asp?2>.

3. Кандинский В. Избранные труды по теории искусства / отв. ред. Н. Автономова. – М.: Гилея, 2001. – Т. 1.

4. Лазарева Н. Индивидуальное и типическое как категории музыковедческого анализа. Теоретическое исследование. – М.: Московская консерватория, 1999.

5. Пospelов П. Юрий Каспаров: тоника музыкальной жизни // Музыка из бывшего СССР / ред.-сост. В. Ценова. – М., 1996. – Вып. 2. – С. 157–179.

6. Савенко С. Авангард и советская музыка // Музыка в постсоветском пространстве. – Нижний Новгород, 2001. – С. 39–53.

7. Северина И. Романтический поставангард Юрия Каспарова: диалоги с композитором // Музыка и время. – 2007. – № 10. – С. 2–9.

8. Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. Исследование. – М.: Композитор, 2007.

9. Тарнопольский В. Травма постмодерна // Постмодернизм в контексте современной культуры / ред.-сост. О. Гарбуз. – М., 2009. – С. 89–95.

10. Хитрук А. Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство. – М.: Класика–XXI, 2007.

Новикова Татьяна Витальевна

преподаватель, аспирантка кафедры теории музыки Воронежской государственной академии искусств

