



Е. Г. ОКУНЕВА

Петрозаводская государственная консерватория

им. А. К. Глазунова



УДК 784.5

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.3.024-032

ТРИЛОГИЯ Б. НИЛЬСОНА «BRIEF AN GÖSTA OSWALD» В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ИСКАНИЙ АВАНГАРДА 1950–1960-х годов

В пространстве авангардной музыки 1950–1960-х годов фигура шведского композитора Бу Нильсона привлекает своей неординарностью и неоднозначностью. «Гением из Мальмбергета» назвали критики юного музыканта, чей дебют, состоявшийся в 1956 году в Кёльне, произвел настоящую сенсацию. Две короткие пьесы для флейты, бас-кларнета, фортепиано и ударных, прозвучавшие в серии концертов «Musik der Zeit», поразили слушателей. Написанные, по словам автора, в сериальной технике, они обладали такими выразительными качествами, которые сериальная музыка в своей увлечённости тотальной организацией материала и различными интеллектуальными операциями, казалось, совсем утратила. «Хрупкая чувствительность, подобные паузине конструкции вместили моменты внезапной красоты, драматизма и летучей агрессии», – так охарактеризовал музыку Нильсона Гуннар Валькаре [12, с. 13].

Своеобразие творческого облика молодого шведа обусловили многие факторы, которые впоследствии сыграли немаловажную роль в становлении его поистине триумфального успеха. Живя на самом севере Швеции, за Полярным кругом, не имея академического музыкального образования и полагаясь лишь на собственную музыкальную интуицию, Нильсон создавал музыку, в которой чутко улавливались новейшие музыкальные тенденции и воплощался сам «дух времени». И хотя впоследствии композитор признался в том, что в немалой степени мистифицировал свои сериальные опусы¹, чем вполне заслуженно снискал славу *enfant terrible* шведской музыки, его произведения от этих откровений, как кажется, только выиграли, став ещё более загадочными и непостижимыми в глазах музыкальной общественности.

Пик творческого взлёта Нильсона пришёлся на конец 1950-х – начало 1960-х годов, период активных экспериментов во всех областях музыкального искусства. Достаточно существенным и глобальным преобразованиям в это время подверглась сфера вокальной музыки. Отказ от тональной гармонии, равномерной темперации, широкий интерес к тембру стимулировали поиск новых способов звукоизвлечения и привели к пересмотру прежней системы взаимоотношения слова и музыки, обозначив качественно новый этап в развитии вокального искусства.

Собственно, основные направления художественных исканий в этой области были заданы ещё в первой трети XX века. Одно из них касалось форм интеграции речи и пения. Провозвестником нового искусства выступил, как известно, цикл Арнольда Шёнберга «Лунный Пьеро» (1913), вокальная партия которого (знаменитая *Sprechstimme*) балансировала между декламацией и пением. Это сочинение, справедливо названное Игорем Стравинским «солнечным сплетением, солью музыки начала XX века» [4, с. 107], оказалось кроме того вместилищем новых художественных, структурных, инструментальных, театральных и языковых идей. Новаторские достижения «Лунного Пьеро» получили дальнейшее развитие в творчестве Владимира Фогеля, Ханса Эйслера, Пьера Булеза и многих других музыкантов².

Иной вектор развития был стимулирован экспериментами дадаистов, развивших фонетическую поэзию, основанную на отказе от языковой семантики. Хуго Балль, создатель так называемого звукового стихотворения (*Lautgedicht*), относился к языку как формальному звуковому материалу. Его стихи состояли

из выдуманных слов, соединявшихся со слогами и фонемами в общую звуково-ритмическую конструкцию. Этот опыт получил своеобразное преломление в творчестве композиторов-сериалистов. Серийное упорядочивание различных параметров музыкального языка (высоты, длительности, динамики и тембра) привело к осознанию того, что фонетическому анализу может быть подвержен и сам текст вокальной музыки, что изначально слитые воедино смысл и звучание слова можно обособить, сконцентрировавшись лишь на материальной структуре. В 1950-е годы появился целый ряд вокальных произведений, в которых фонетические свойства текста рассматривались как композиционный элемент. Принцип работы был общим и основывался на том, что текст расчленялся на звуковые части (фонемы) и разрабатывался в дальнейшем как полноценный музыкальный материал. Вершиной этого направления стала знаменитая кантата Луиджи Ноно «Il canto sospeso» («Прерванная песнь», 1956)³. Дальнейшие разработки вели к использованию электроники. В «Gesang der Jünglinge» («Песне юношей») Карлхайнца Штокхаузена градации языковой ясности выступили средством артикуляции музыкальной формы.

Таким образом, в 1950–1960-е годы композиторами разрабатывались новые возможности и пути развития вокальной музыки: речевое пение, фонетический анализ текста, сочинение нового несемантического языка, эксперименты с инструментальным составом и проч.

Как в зеркале, в музыке Нильсона запечатлелись многие художественные завоевания авангарда. Одним из наиболее известных и значительных сочинений молодого шведа стала трилогия «Brief an Gösta Oswald» («Письмо к Йёста Освальду»). Она вызвала неоднозначные оценки критиков и оказалась, по мнению многих западных исследователей, поворотным пунктом в творчестве композитора. Трилогия представляет собой цикл из трёх кантат: «Mädchen-totenlieder» («Песни умершей девушки», 1958), «En irrande son» («Странствующий сын», 1959), «Och visaren i hans ögon vreds långsamt tillbaka» («И взгляд её был обращён назад», 1959).

В основу каждой части были положены тексты современного поэта и писателя Йёста Освальда (Gösta Oswald, 1926–1950), яркого представителя шведского модернизма. Зарубежные музыковеды не раз обращали внимание на общность творческих натур Нильсона и Освальда и объясняли интерес композитора «избирательным сродством» (см.: [6; 10]). Действительно, между ними можно обнаружить немало общих черт, как биографического, так и общехудожественного толка⁴. Всё же поэта и композитора в первую очередь сближают интеллектуализм и элитарность.

Текст и названия кантат были заимствованы из романа Освальда «Рондо». Они демонстрируют типичную для шведского писателя технику аллюзий, основанную на ассоциативной контаминации. Так, заголовок «Mädchen-totenlieder» отсылает одновременно к двум известным сочинениям — песне Франца Шуберта «Der Tod und das Mädchen» («Смерть и девушка») и вокальному циклу Густава Малера «Kindertotenlieder» («Песни об умерших детях»). В названии второй кантаты «En irrande son» («Странствующий сын») переплелись наименования двух изображений известного голландского художника Иеронима Босха «Den förlorade sonen» («Блудный сын») и «Den irrande dären» (букв. «Странствующий глупец», более известно у нас под именем «Странник»). Картина «Блудный сын» принадлежит позднему периоду творчества Босха и является своеобразной вариацией «Странника», размещённого на внешних створках знаменитого триптиха «Hövägnen» («Воз сена»)⁵. На обоих изображениях представлен усталый и оборванный путник с плетёным коробом за спиной. Детали пейзажа служат аллегориями опасностей и искушений, подстерегающих пилигрима на жизненном пути.

В тексте «En irrande son» имеются также отсылки к вокальному циклу Шуберта «Winterreise» («Зимний путь»). Фраза «han kastar en mager skugga över sanden till reskamrat» («она [луна] бросает бледную тень на песок своего спутника») есть аллюзия на слова первой песни цикла «Es zieht ein Mondenschatten als mein Gefährte mit» («лунная тень следует за мной, как спутник»).

Тексты, избранные Нильсоном для кантат, достаточно сложны. Основными их свойствами, помимо наполненности культурными аллюзиями, являются смысловая многозначность, ассоциативность, причудливость образов, нередко отсутствие логической связи между элементами, господство свободного стиха, отказ от пунктуации:

Странствующий сын

ветер в вершинах деревьев
пронёсся и потонул в глубине
морская зыбь разлилась на бреге
между утром и ночью
между днём без тени
и глубоководными пространствами луны
она бросает бледную тень
на песок своего спутника
потерпи

Песни умершей девушки

когда светает меж ветвей
когда ветвятся сучья
с их ниспадающими волосами
меня отводят к дереву и говорят
мы дарим тебя смерти

когда ещё темно смерть простирает
с вершин свою руку увитую
кораллами с цветами едкими –
как взять её должна я

когда они мне и ветру дарят смерть
роются шмели – в моих власах
сооружая улей для цветов колючих
и маленький дьявольский шмель
находит моё лоно и жалит меня нежно

и превращается в смертельную отраву
кровь моя
берёт смерть за руку меня

я отдаюсь всему

И взгляд её был обращён назад

там стояла моя смерть с расколотым лбом и жизнь оборвалась⁷
разрушительные крылья наполнили, всё охватывая, саркофаг,
у окон стояла, чистая и холодная, смерть,
и из дымящегося трупа жизни сочилась моя боль, золотистая как мёд,
и из её расколотого черепа – весь мой обман

так свободно встретил я смерть

моя смерть была значительнее, чем смерть остальных –
глубже, окончательнее и бессмысленнее
на линиях ее лба не виднелось следов напряжённых раздумий

и взгляд её был обращён назад

я оставил под деревьями ветры
и смерть повела меня по стране добрых теней

где волосы распускаются подобно паутине
и вода омывает меня слезами, скользя в волосах,
– мой язык полная ложка зерна,
где груди вздымаются от ветров как гимны и растворяются в вине и мёде
– кто побуждает мою жажду
глоток моря освежает мои чресла и ветер освобождает их водой
и выводит меня из безумия
где глаза отрываются от своей улыбки и ногоплоднишки опускаются
– как будто бы не падая, но находят в жизни основу

трепеща я здесь ничего не ведаю
я отдаюсь всему

Огромное значение в освальдовском цикле имеет тема смерти. Её образ присутствует во всех текстах. Впрочем, сам композитор предостерегал от попыток рассматривать сочинения как их музыкальную интерпретацию. В частности, он утверждал: «Отправной точкой для *Mädchentotenlieder* ... никоим образом не была интерпретация текста, я не хотел действовать как какой-то своего рода музыкальный “пейзажист”. Я привык воспринимать музыку как автономный мир, в принципе недоступный для лингвистического анализа, непостижимый для мыслительных процессов произносимого слова – кроме того, абсурдный по своей цели, или, во всяком случае, чрезвычайно загадочный. Стихотворение, которое должно петь сопрано, помещено, следовательно, в совершенно абсурдный звучащий мир, который не может быть связан с каким-либо концептуальным образом смерти или сценой смерти» (цит. по: [7, с. 37]).

Вопреки этому высказыванию Нильсон всё же достаточно чуток к смысловой стороне текста. В некоторых случаях музыка выступает даже иллюстрацией его содержания. В «*Mädchentotenlieder*» сгущение и разряжение фактурной плотности нередко находится в прямой связи с текстом. Например, образ ветвящихся сучьев деревьев создаётся посредством обилия пуантилистических россыпей. Их плотные переплетения в музыкальной ткани и визуально, и на слух производят впечатление звуковой запутанности. Фраза «*och dessas fallande hår*» («с их ниспадающими волосами») сопровождается как в партии сопрано, так и у всего инструментального ансамбля нисходящими мелодическими линиями и аккордами. В «*En irrande son*» слова «*sköljer urp och sugt ned*» («ветер пронёсся в вершинах деревьев и потонул в глубине») иллюстрируются скачками из высокого в низкий регистр. Особенно тесная связь с текстом, его настроениями и образами возникает в заключительной кантате «*Och visaren...*».

Нильсон указывал также, что проанализировал тексты с фонетической точки зрения с целью «найти идеальное мелодико-рече-

вое движение для них» [7, с. 37]. Его друг, дирижёр Фрэнсис Трэвис, узнав, что тот собирается прибегнуть к декламации, посоветовал представить в кантатах «своего рода компендиум новейших способов интонирования», ориентируясь на «ясность и трезвость вокальной линии Веберна; сюрреализм “Молотка без мастера” Булеза; раздробленность и атомизацию “*Canto Sospeso*” Ноно» (цит. по: [12, с. 88]). Композитор прислушался к этому предложению, благодаря чему освальдовская техника аллюзий нашла своеобразный отклик в интертекстуальной ауре музыки. Действительно, многие инструментальные, вокальные, текстовые и иные аспекты «*Mädchentotenlieder*» и «*En irrande son*» апеллируют к указанным выше сочинениям. Особенно много параллелей возникает с «Молотком без мастера» Булеза. Прежде всего, об этом свидетельствует инструментарий. «*Mädchentotenlieder*» написана для сопрано, пикколо, альтовой флейты, челесты, ксилоримбы, вибратона, электронно усиленных гитары и мандолины, скрипки, альты, виолончели, контрабаса и разнообразных ударных инструментов. В «*En irrande son*» этот состав дополнен фортепиано и арфой, а сопрано заменено альтом. Важная роль в ансамбле отводится альтовой флейте, которая благодаря доминированию во вступлении к каждой кантате, по мнению исследователя А. Нильсон, «выступает в качестве “альтер эго” вокального голоса или его духовного зеркала» [7, с. 38]. С булезовским циклом освальдовскую трилогию роднит и поэтика смерти, и сами тексты, наполненные сюрреалистскими образами и видениями.

Вокальное письмо кантат также обнаруживает определённое сходство с «Молотком». Однако, в отличие от Булеза, Нильсон исходил, по собственному признанию, «из артикуляции и просодии текста» [12, с. 88]. Его вокальному стилю свойственны извилистость и невероятная подвижность мелодической линии, изобилующей широкими скачками, сочетание различных приёмов интонирования.

Преобладающим типом вокализации в «Mädchentotenlieder» является силлабическое пение. Распевов, за исключением форшлагов и трелей, почти не встречается. Группировка нот в вокальной партии, где одним ребром объединяются от 3-х до 5-ти тактов, свидетельствует, с одной стороны, о важности для Нильсона семантико-поэтической стороны текста, который членится на законченные смысловые цельности; с другой стороны, демонстрирует новую функцию голоса, его равноценность другим инструментам ансамбля. В «Mädchentotenlieder» также встречаются такие типы интонирования, как речь на фиксированной высоте, обозначаемая в партитуре штилем с крестиком вместо нотной головки (см., например, слова «en hand av koraller», пример № 1), и ритмизованная речитация, подразумевающая произнесение словесного текста на приблизительной высоте (штиль без нот, пример № 2).

Пример № 1 Нильсон Б. «Mädchentotenlieder». Партия сопрано, т. 117–124

Пример № 2 «Mädchentotenlieder». Партия сопрано, т. 143–159

В «En irrande son» вырастает роль мелизматичности, распевов и вибрации. Некоторые фразы заканчиваются распевом согласных звуков (пример № 3). Речевое интонирование не используется. В этой кантате диалог альтовой флейты и голоса составля-

ет центр всего драматургического развития. Их звучание тесно переплетается и противопоставляется остальному музыкальному контексту. Они то контрапунктируют между собой, то выступают продолжением друг друга. Показательно, что кантата завершается вокализмом.

Пример № 3 «En irrande son». Партия альты, т. 19

Использование различных приёмов вокального интонирования обнаруживает определённую логику развития, проявляющуюся в отказе от высотно-континуальных звуков в самом конце «Mädchentotenlieder» и отказе от вербального значения в «En irrande son». Подобные методы и в том, и другом случае, как представляется, призваны отразить запечатлённый в текстах Освальда уход в инобытие, выступая символической смертью.

В последней части трилогии «Och visaren i hans ögon vreds långsamt tillbaka» Нильсон применяет все описанные типы интонирования. Роль тембрового начала здесь оказывается доминирующей. Кантата предназначена для солирующих сопрано, альты, женского хора, группы чтецов и оркестра. Композитор при этом стремится к стереофонизации музыкального пространства, достигаемой различными приёмами: с помощью микрофонных усилителей для духовых, струнных и хора, посредством расположения чтецов в различных углах концертного зала, разделением текста между разными группами голосов и т. п. Однако потрясающие по впечатлению звуковые эффекты, погружающие слушателя в ирреальную

музыкальную атмосферу, достигаются не только стереофоническим способом, но и благодаря фонетической разработке текста в партии хора. Способ работы обнаруживает при этом очевидное влияние техники вокального письма Л. Ноно.

Кантата «Och visaren...» изначально полагается на фонизм шведского языка⁸. Не случайно партитуре предшествует комментарий, поясняющий произношение гласных и согласных звуков и содержащий символы для их обозначения, а также фонетическое переложение освальдовского текста (текст записан при помощи фонетической азбуки).

Подобно Ноно, Нильсон разделяет в ряде случаев слова на слоги и фонемы, распределяя их между разными голосами хора, применяет к ним также приёмы ракоходного преобразования (как, например, в т. 146–147, см. пример № 4).

Пример № 4 «Och visaren i hans ögon vreds långsamt tillbaka». Партия хора, т. 145–147

При этом семантическая сторона текста не разрушается, поскольку ведущим выступает приём фонической «подсветки», когда фразы, звучащие в каком-либо одном голосе, расцветиваются гласными и согласными звуками других голосов хора. Благодаря этому возникает совершенно особая выразительность. Так же, как Ноно, Нильсону удаётся достичь музыкально-смыслового стереофонизма, заставить «звучать не столько прямые смыслы, сколько эмоциональные и поэтические обертоны слов» [1, с. 26].

Последняя кантата освальдовского цикла противопоставляет ажурной звукописи и хрупкости первых частей мощь, монументальность и масштабность⁹. Экспрессия высказывания здесь вы-

растает до пределов, граничащих с болевым порогом восприятия. Таково, по замыслу композитора, завершение, где каждый исполнитель (включая отдельные голоса хора и солистов) в течение 10 секунд свободно импровизирует в быстром темпе и с максимально возможной силой громкости. Динамики при этом проецируют различные грамофонные записи. Оркестр должен стать в этот момент, согласно Нильсону, «звуконепроницаемым». Всё тонет в шуме. И хотя подобное окончание станет типичным для последующих сочинений композитора («Scene I-III», «Entrée»), всё же есть большой соблазн трактовать этот всеобщий звуковой хаос в рамках данного сочинения концептуально, как образ разверзшейся бездны.

Освальдовский цикл, как упоминалось ранее, стал важной вехой в творчестве шведского композитора. Он демонстрирует постепенную стилистическую переориентацию Нильсона. Если в первых двух кантатах композитор следует по пути продолжения веберновско-булезовской традиции¹⁰, то в последней части, несмотря на связи с вокальным письмом Ноно, происходит отказ от античувственной эстетики и рафинированной утонченности сериализма.

Трилогия «Brief an Gösta Oswald» – одно из самых волнующих, захватывающих и интереснейших вокальных сочинений, созданных в 1950–1960-е годы. Представляя некое интертекстуальное пространство, аккумулирующее в себе художественные искания авангарда, оно одновременно является и классическим образцом данного периода, и вместе с тем несёт печать неповторимой нильсоновской индивидуальности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробнее об этом см.: [3].

² О творческих откликах на сочинение Шёнберга см. обстоятельное исследование Ольги Кришталюк [2], в котором, в частности, проводится сравнительный анализ «Лунного Пьеро» с «Молотком без мастера» Пьера Булеза, «Строфами» Кшиштофа Пендерецкого и вокальным циклом Эдисона Денисова «Жизнь в красном цвете».

³ Примерами фонетического анализа могут служить вокальные сочинения Маурисио Кагеля («Anagrama», 1957), Лучано Берлио («Thema – Ommagio a Joyce», 1958), Дитера Шнебеля («Geistlichen Lied», 1956).

⁴ Литературный дебют Йёста Освальда, подобно нильсоновскому, состоялся довольно рано, когда поэту едва исполнилось 19 лет. Первый сборник его стихов «Den andaktsfulle visslaren» («Благоговейное насвистывание») получил одобрительные отзывы критиков. За довольно короткую жизнь Освальд стал автором нескольких крупных романов: «En privatmans vedermödor» («Трудности частного человека»), «Christinamödor» («Трудности Кристины»), «Christinalegender» («Легенды Кристины»), «Rondo» («Рондо»). Помимо литературного таланта, Освальд был чрезвычайно одарён музыкально. Он занимался композицией у Эрланда фон Коха и в 19 лет написал симфонию. Любовь к музыке он пронёс через всё своё литературное творчество. В частности, многие его сочинения наполнены многочисленными отсылками к музыкальным произведениям и аллюзиями на музыкальные формы. Особенно ими изобилует последняя книга писателя – «Рондо» [9], которую часто характеризуют как роман «об утрате, об отчуждённости в мире, о стремлении к смерти и смерти» [7, с. 36]. Потрясающая эрудиция Освальда обусловила обширный культурный контекст его романов. Книги писателя обращены в первую очередь к интеллектуальному читателю, способному выявить и соотнести все заложенные в тексте литературные и музыкальные аллюзии.

⁵ Шведские исследователи полагают, что в структуре романа «Рондо», помимо связей с музыкальной формой, прослеживаются вполне отчётливые параллели с упомянутым триптихом Босха. В книге пять частей. Крайние части А («En irrande son») и Е («Panväkten») соответствуют внешним створкам триптиха, на которых изображена картина «Странник». Части В («5»), С («Passagerare») и D («Hadesfärd») соотносимы со внутренними створками, воспроизводящими три сцены – «Рай», «Воз сена» и «Ад». Более подробно см. об этом в исследовании Биргитты Хольм: [5].

⁶ Перевод текстов выполнен автором статьи.

⁷ Эти строки во многом воспринимаются теперь как пророческие, в них запечатлено предчувствие грядущей смерти поэта. В 1950 году, купаясь на Готландском побережье, Освальд попал в водоворот и утонул.

⁸ В предисловии композитор требует исполнения сочинения на языке оригинала.

⁹ Звуковая изысканность «Mädchen-totenlieder» была столь велика, что после исполнения кантаты в Дармштадте в 1958 году Нильсона упрекнули в «декоративной поверхностности» [11, с. 74].

¹⁰ «Mädchen-totenlieder» представляет собой апогей нильсоновского так называемого сериального периода. В отличие от последующих частей, партитура содержит специфические приметы музыкального рационализма, служащие целям сознательной мистификации. К таковым относится, например, числовое обозначение динамики. Громкостная шкала охватывает уровни от *pppp* до *ffff*, фиксируемые целыми числами. При этом в предисловии к партитуре композитор замечает, что все градации должны отчётливо различаться. Дробными числами Нильсон обозначает переходное качество динамики, то есть десятые соответствуют «степени выделения». Ритмику, усложнённую за счёт постоянного использования неравномерного деления длительностей, композитор также записывает в виде числовой дроби.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кириллина Л. В. Луиджи Ноно // XX век. За рубежом: музыка: очерки и документы. Вып. 2. М.: Музыка, 1995. С. 11–57.

2. Кришталюк О. А. Художественные функции культурных парадигм в «Лунном Пьеро» А. Шёнберга: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2004. 29 с.

3. Окунева Е. Г. Композитор-авангардист Бу Нильсон: забытый «гений из Мальмбергета» // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 2. С. 200–204.

4. Стравинский И. Ф. Диалоги. Л.: Музыка, 1971. 416 с.

5. Holm B. Gösta Oswald: hans liv och verk och hans förbindelse med det svenska 40-talet. Stockholm: Bonnier, 1969. 392 s.

6. Laaban I. Bo Nilssons Scener // Nutida Musik 13. 1964–1965. № 1. S. 2–6.

7. Nilsson A. Om Gösta Oswalds författarskap och Bo Nilssons Brief an Gösta Oswald // Nutida Musik 33. 1986–1987. № 3. S. 35–41.

8. Nilsson B. Collage från stendammets stad // *Ord och Bild* 70. 1961. S. 384–387.
9. Oswald G. *Skifter II: En privatmans vedermödor. Rondo*. Stockholm: Atlantis, 2000. 337 s.
10. Rying M. Det finns saker och ting som man inte talar om // *Nutida Musik* 16. 1972–1973. № 3. S. 34–36.
11. Valkare G. Brief an Gösta Oswald, Drei Szenen, Stunde eines Blocks // *Nutida Musik* 37. 1994. № 2. S. 74–75.
12. Valkare G. *Bo Nilsson*. Stockholm: Atlantis, 2010. 232 s.

REFERENCES

1. Kirillina L. V. Luidzhi Nono [Luigi Nono]. *XX vek. Zarubezhnaya muzyka: ocherki i dokumenty. Vyp. 2.* [The 20th Century. Music from Outside Russia. Essays and Documents. Issue 2]. Moscow: Muzyka Press, 1995, pp. 11–57.
2. Krishtaliuk O. A. *Khudozhestvennyye funktsii kul'turnykh paradigmy v «Lunnonom P'ero» A. Shenberga: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [The Artistic Functions of Cultural Paradigms in Schoenberg's "Pierrot Lunaire": Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2004. 29 p.
3. Okuneva E. G. Kompozitor-avangardist Bu Nil'son: zabytyi «genii iz Mal'mbergeta» [Composer-Avant-Gardist Bo Nilsson: The Forgotten "Genius from Malmberget"]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2011, No. 2 (9), pp. 200–204.
4. Stravinskii I. F. *Dialogi* [Dialogues]. Leningrad: Muzyka Press, 1971. 416 p.
5. Holm B. *Gösta Oswald: hans liv och verk och hans förbindelse med det svenska 40-talet*. Stockholm: Bonnier, 1969. 392 p.
6. Laaban I. Bo Nilssons Scener. *Nutida Musik* 13, 1964–1965, No. 1, pp. 2–6.
7. Nilsson A. Om Gösta Oswalds författarskap och Bo Nilssons Brief an Gösta Oswald. *Nutida Musik* 33, 1986–1987, No. 3, pp. 35–41.
8. Nilsson B. Collage från stendammets stad. *Ord och Bild* 70, 1961, pp. 384–387.
9. Oswald G. *Skifter II: En privatmans vedermödor. Rondo*. Stockholm: Atlantis, 2000. 337 p.
10. Rying M. Det finns saker och ting som man inte talar om. *Nutida Musik* 16, 1972–1973, No. 3, pp. 34–36.
11. Valkare G. Brief an Gösta Oswald, Drei Szenen, Stunde eines Blocks. *Nutida Musik* 37, 1994, No. 2, pp. 74–75.
12. Valkare G. *Bo Nilsson*. Stockholm: Atlantis, 2010. 232 p.

Трилогия Б. Нильсона «Brief an Gösta Oswald» в контексте художественных исканий авангарда 1950–1960-х годов

В статье рассматривается одно из лучших вокальных сочинений шведского композитора-авангардиста Бу Нильсона – трилогия «Brief an Gösta Oswald». Автор анализирует тексты Йёста Освальда, а также тип вокального письма, проводя параллели с «Le Marteau sans maître» Пьера Булеза и «Il canto sospeso» Луиджи Ноно.

Основными свойствами текстов являются ассоциативность, смысловая многозначность, господство свободного стиха, отказ от пунктуации. Уже названия выявляют типичную для Освальда технику аллюзий, основанную на ассоциативной контаминации. Для Нильсона в равной степени оказываются важны как семантико-поэтическая сторона текста, так и фонизм шведского языка.

Вокальный стиль демонстрирует многообразие способов интонирования: силлабическое пение, мелизматика, вибрация, речевые звуки на фиксированной и нефиксированной высоте. Отказ от высотно-континуального звучания и вербального значения в завершении «Mädchentotenlieder» и «En irrande son» автор статьи интерпретирует в символическом ключе как метафору смерти. С булезовским циклом трилогию роднят инструментарий (важная роль альтовой флейты), рафинированность звукового колорита, стиль вокального письма, поэтика смерти, наконец, тексты, наполненные сюрреалистскими образами и видениями. В кантате «Och visaren i hans...» Нильсон прибегает к методам фонетического анализа, и способ работы обнаруживает влияние вокальной техники Ноно. Опираясь на приём фонической «подсветки» и не разрушая семантического уровня текста, композитор достигает особого музыкально-смыслового стереофонизма.

Ключевые слова: Бу Нильсон, музыкальный авангард, шведская музыка, современная вокальная музыка, «Brief an Gösta Oswald» Бу Нильсона

**Bo Nilsson's Trilogy "Brief an Gösta Oswald"
in the Context of the Artistic Search of the Avant-garde of the 1950s and 1960s**

The article examines one of the best vocal compositions of Swedish avant-garde composer Bo Nilsson – the trilogy "Brief an Gösta Oswald." The author analyzes the texts of Gösta Oswald, as well as the type of vocal writing, bringing in parallels between this composition and such works and Pierre Boulez's "Le Marteau sans maître" and Luigi Nono's "Il canto sospeso."

The main traits of the texts are associativity, semantic ambiguity, predominance of free verse and absence of punctuation. Already the very titles reveal the technique of allusions, typical for Oswald, based on associative contamination. For Nilsson both the semantic-poetic side of the text and the phonic qualities of the Swedish language turn out to be equally important.

The vocal style demonstrates the diversity of means of intonating: syllabic singing, melismatics, vibration, speech-like sounds on fixed and not-fixed pitches. The rejection of sound within the pitch continuum and verbal meaning at the conclusion of "Mädchen totenlieder" and "En irrande son" is interpreted by the author of the article in symbolic light as the metaphor of death. The trilogy is comparable to Boulez's cycle by its instrumentation (the significant role of the alto flute), the finesse of the sound color, the style of vocal writing, the poetics of death and, finally, texts permeated with surrealist images and visions. In his cantata "Och visaren i hans..." Nilsson makes use of methods of phonetic analysis, and the method of work reveals the influence of the vocal technique of Nono. Basing himself on the technique of phonic "highlighting" and without destroying the semantic level of the text, the composer achieves a special kind of musical-semantic stereophonism.

Keywords: Bo Nilsson, musical avant-garde, Swedish music, contemporary vocal music, Bo Nilsson's "Brief an Gösta Oswald"

Окунева Екатерина Гурьевна

ORCID ID: 0000-0001-5253-8863

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории музыки
и композиции

E-mail: okunevaeg@yandex.ru

Петрозаводская государственная
консерватория им. А. К. Глазунова
Петрозаводск 185031, Российская Федерация

Ekaterina G. Okuneva

ORCID ID: 0000-0001-5253-8863

PhD (Arts),
Associate Professor of the Department
of Music Theory and Composition

E-mail: okunevaeg@yandex.ru

Petrozavodskaya gosudarstvennaya
konservatoriya im. A. K. Glazunova
Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory
Petrozavodsk 185031, Russian Federation

