

Музыкальная эстетика постмодернизма в междисциплинарной матрице культуры XX века

Юлия Азарова

Юлия Олеговна Азарова — кандидат философских наук, доцент кафедры теоретической и практической философии, Харьковский национальный университет им. В. Н. Каразина, Украина.

E-mail: azarova.yulia2017@gmail.com

Анализируя музыкальную эстетику второй половины XX века, автор показывает пути обращения музыки к широкому культурному контексту: живописи, театру, кинематографу, литературе. Рассматривая основные художественные приемы создания музыкальной композиции (интертекстуальность, цитирование и квази-цитирование, палимпсест), автор фиксирует новую тенденцию к синтезу искусств в русле постмодернистской модификации вагнеровской теории *Gesamtkunstwerk'a*. Исследуя сложную интеллектуальную связь музыки и современной науки, автор также находит прямую корреляцию между открытиями в сфере математики, логики, физики и развитием таких направлений, как стохастическая, алгоритмическая, электронная музыка. Проводя параллель между философскими методами познания (структурализм) и музыкальными техниками (сериализм), научными моделями («ризома») и мелодическими рисунками («арборесценции»), автор показывает близость музыкальной эстетики к радикальным экспериментам XX века.

Ключевые слова: Культура XX века, постмодернизм, музыкальная эстетика.

MUSICAL AESTHETICS OF POSTMODERNISM IN THE INTERDISCIPLINARY MATRIX OF THE CULTURE OF THE 20TH CENTURY

Yulia Azarova

PhD in Philosophy, associated professor.

Kharkiv National State University named after V. N. Karazin.

E-mail: azarova.yulia2017@gmail.com

This article presents an analysis of the main trends in the development of musical aesthetics in the second half of the twentieth century and research ways of turning music to a wide cultural context: painting, theater, cinema, literature. The author explores the main techniques for creating a musical composition (intertextuality, citation and quasi-citation, palimpsest) and marks the tendencies towards the synthesis of the arts in the vein of new postmodern modification of the Wagnerian theory of Gesamtkunstwerk. The author examines a complex intellectual relationship between music and modern science, and finds a direct correlation between the discoveries in the field of mathematics, logic, physics and the development of such areas as stochastic, algorithmic, electronic music. Drawing a parallel between philosophical methods of cognition (structuralism) and musical techniques (serialism), scientific models (“rhizome”) and melodic lines (“arborescence”), the author shows the connection of musical aesthetics with the radical experiments of the twentieth century.

Key words: Culture of 20 century, postmodern, musical aesthetics.

*«Когда вы пишете свое произведение,
вы выстраиваете целый мир».*

А. Шнитке

Постмодерн — это особая эпоха в развитии музыкального искусства. Ее отличают радикальные трансформации в сфере композиции, формообразования, звукоизвлечения, оригинальная концепция произведения, новые стили, жанры и направления, импровизационное начало.

Творческие поиски постмодерна связаны с экспериментами в области акустического пространства, созданием электронной музыки, изобретением различных способов и приемов конструирования звука, развитием сонорики и колористических эффектов, открытием многопараметровости.

В 1960-е годы в музыке происходит настоящая интеллектуальная революция: появляются интересные эстетические теории, необычные художественные программы и манифесты, развивается музыкальный инструментарий, расширяется диапазон выразительных средств, обогащается звуковое пространство.

Прежде всего, возникают новые композиторские техники. На смену строгому сериализму (где доминирует логика, закономерность, математический алгоритм) приходит алеаторика (где царит интуиция, случайность, «бросок костей»¹). «Принцип вариации» уступает место «принципу импровизации».

Кардинально меняются цель и задачи композитора. На первый план выходит момент непредсказуемости, свободная игра, отказ от стереотипа. Творческое кредо маэстро теперь определяет высшая комбинаторика стабильного и лабильного, известного и неизвестного, привычного и необычного.

Соответственно, изменяется роль исполнителя. Он уже не просто воспроизводит партитуру, а существенно дополняет и даже модифицирует ее. Подчеркивая равноправие «авторского» и «моделируемого» материала, исполнитель часто становится соавтором произведения.

Если ранее исполнитель лишь интерпретировал текст, то сейчас он импровизирует в духе самого маэстро. Например, исполняя сочинения Джона Кейджа, выдающийся пианист-виртуоз Дэвид Тюдор не столько прямо воспроизводит его композиции, сколько искусно импровизирует на темы Кейджа.

¹ Метафора «бросок костей» отсылает к поэме «Бросок игральных костей» (1897) французского поэта-символиста Стефана Малларме. Подчеркивая спонтанный и непредсказуемый характер творческого процесса, он сравнивает создание стиха с игрой в кости. Подобно тому, как в мифологии бесформенный хаос порождает гармоничный космос, так и в поэзии спонтанный бросок «слов-костяшек» генерирует точную и лаконичную художественную формулу. В своих стихах Малларме экспериментирует не только со знаком, образом, смыслом, но и с графикой — белым пространством страницы, различными шрифтами, рисунками, каллиграммами. Стремясь найти «изнанку слова», «лакуну», «зияние», «провал», Малларме строит изящную «поэтическую архитектуру», предвосхищая наиболее экстравагантные литературные проекты XX столетия. Случайность, парадоксальность, непредсказуемость, которую символизирует «бросок костей», также служит аналогией импровизации и алеаторики в музыке. Алеаторика (от лат. *alea* — игральная кость) — техника создания музыкальной композиции, предполагающая случайную связь или последовательность элементов при сочинении или исполнении произведения.

Действительно, исполнение музыки Кейджа базируется на заданной автором шкале длительностей, тембров, звуковысотных уровней, но если исполнитель лишь формально применяет указания к тексту, то мгновенно исчезает сама суть, ибо главное — это путешествие в неизвестное, поиск таинственного и загадочного.

В эпоху постмодерна происходит серьезная трансформация нотного текста. Отныне им может стать абсолютно все: карта звездного неба в «Atlas Eclipticalis» (1961) Джона Кейджа (примеры 1, 2; фото 1)², яркие звезды или пестрые созвездия в «Сириусе» (1975–1977) и «Знаках Зодиака» (1975) Карлхайнца Штокхаузена.



Пример 1.
Дж. Кейдж. «Atlas Eclipticalis»



Фото. 1. К. Гонсалес Родригез.
Осенне-летний треугольник. Звездный атлас Северного Полушария.



Пример 2.
Дж. Кейдж. «Atlas Eclipticalis»

² Статья содержит три типа иллюстраций: нотные примеры, графические рисунки и фотографии.

Мебель, обклеенная фрагментами сочинений Бетховена, — ключевой элемент партитуры пьесы «Ludwig van Beethoven» (1970) Маурисио Кагеля (*фото. 2*), нотный стан, закрученный в спираль — символ пьесы «Спиральная галактика» (1972) Джорджа Крама (*пример 3*), а шахматная доска — прообраз легендарных «Шахматных пьес» Джона Кейджа (1943–1944).

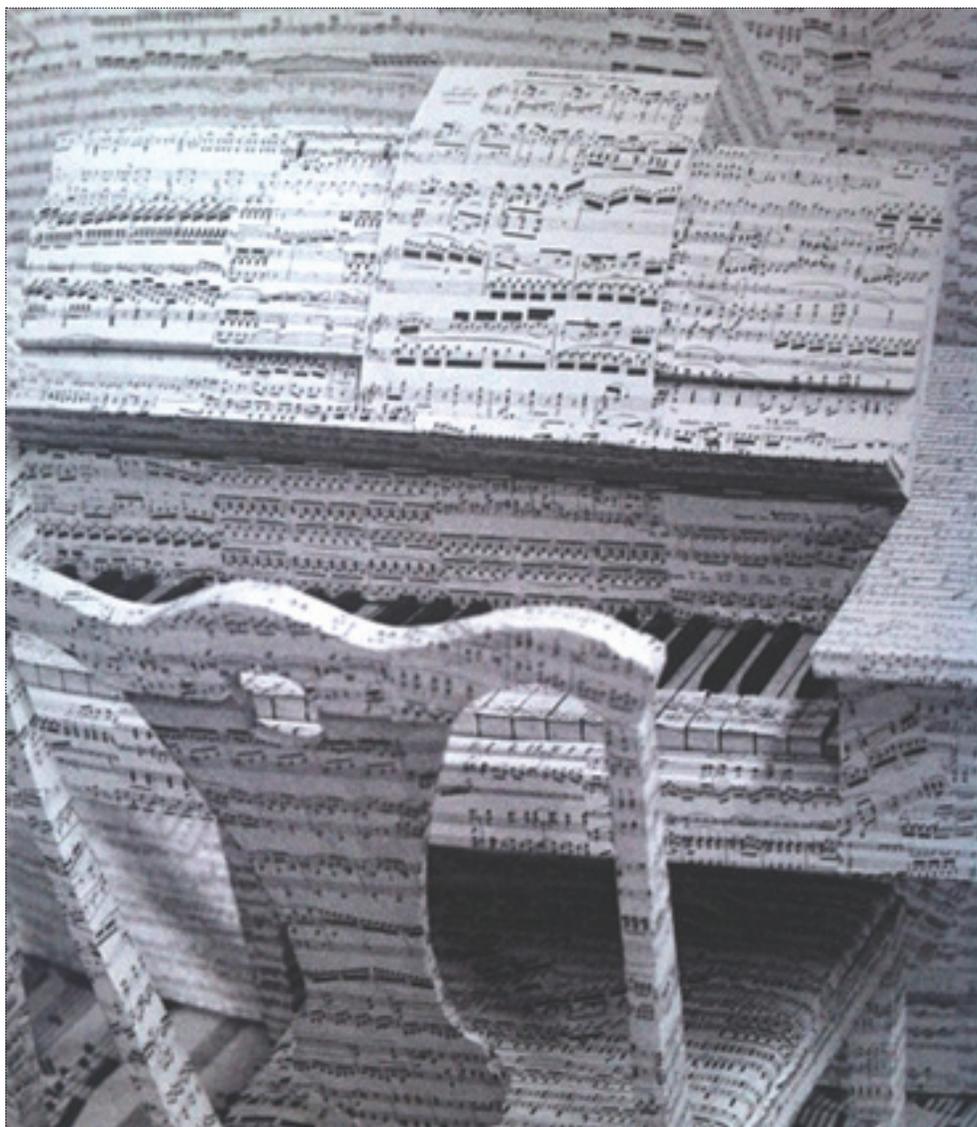


Фото 2. М. Кагель «Ludwig van Beethoven». Кадр из фильма



Пример 3. Дж. Крамб. «Спиральная галактика»

Нотный текст «Третьей пьесы» из цикла «Пять пьес для Дэвида Тюдора» итальянского композитора Сильвано Буссотти представляет собой абстрактный рисунок, напоминающий ризому (*пример 4*). Ризома — это сетевидная структура, не имеющая центра и бесконечно растущая вширь.

«Любой абстрактный рисунок, — подчеркивает Буссотти, — может быть адаптирован для исполнения пианистом» (Bussotti, 1954, 1), если он отвечает состоянию его души. Выражая суть творческого процесса, «в руках пианиста такой рисунок превращается в яркое звуковое событие» (Bussotti, 1954, 1).

Пример 4. С. Буссотти. Пьеса № 4 из цикла «Пять фортепианных пьес для Дэвида Тюдора»

Пьеса Буссотти, ускользящая и разветвляющаяся, подобно хаотической структуре ризомы, может быть прочитана с любой точки. Пребывая в а-центрической, не-иерархической, полиперспективной системе алеаторического текста, она хранит в себе многогранность и непредсказуемость.

Постмодерн выдвигает совсем иное понимание сущности музыкального объекта. Такие эстетические критерии, как «целостность» и «полнота», уступают лидирующие позиции «открытости» и «фрагментарности». Завершенное «произведение искусства» (*Kunstwerk*) теперь сменяет бесконечное «звуковое событие» (*Klangereignis*).

Также подвергается ревизии статус музыкальной формы. Если во времена Моцарта и Вивальди композитор применял типовую форму, то сейчас он создает свою форму, отвечающую его методу: Эрл Браун — мобильную форму, Карлхайнц Штокхаузен — момент-форму, Лучано Берио — открытую форму.

Например, у Яниса Ксенакиса нет ни одной типовой формы. Его стохастические сочинения — «Zigia» (1951), «Metastasis» (1954), «Pithoprakta» (1955-1956), «Ahorripsis» (1956-1957), «Terretekt-torh» (1966) — не поддаются какой-либо известной классификации. Каждое сочинение представляет собой индивидуальный проект.



Пример 5. К. Штокхаузен. «Кси»

Многие мастера скрипичного ключа изобретают свою систему письма. Так, Карлхайнц Штокхаузен использует «вербальные» партитуры. В его пьесе «Кси» (1989) нет ни одной тактовой черты, полностью отсутствует строфа-кристалл, рассыпается привычное ядро значения (*пример 5*).

Альфред Шнитке работает совсем иначе, применяя различные алеаторические обозначения в тексте (*примеры 6, 7*),

сложно дифференцированную оркестровую и ансамблевую фактуру, полистилистику, перекрестные цитаты, резкие паузы. Особенно он любит контрасты: оглушительный взрыв — напряженная пауза.

(Senza tempo)

Пример 6. А. Шнитке. «Вторая соната» (*quasi una Sonata*)

24

ppp

f

ppp

(Senza tempo)

Пример 7. А. Шнитке. «Вторая соната» (*quasi una Sonata*)

СОНАТА №2
(*quasi una Sonata*)

Скрипка

Senza tempo

ff

ff

А. ШНИТКЕ
(3 sec.)

(≈ 6 sec.)

(≈ 10 sec.)

В. П. 2

Ф-п.

ppp

(≈ 6 sec.)

(≈ 10 sec.)

ff

(3 sec.)

Пример 8. А. Шнитке. «Вторая соната» (*quasi una Sonata*)

Вторая соната для скрипки и фортепиано А. Шнитке (1968) — это «абсолютный взрыв», начиная от первого испепеляющего аккорда *соль минор* и первой сокрушительной паузы (*пример 8*), через трагические перипетии, до апокалипсиса коды, где соединяются в пульсирующем сметающем движении все катастрофы XX века.

«Здесь, — признает Шнитке, — паузы имеют очень большое значение. На них меня навел рассказ о том, что Соломон Михоэлс поставил спектакль “Макбет” так, что сначала общее напряжение нарастало до невыносимого состояния, затем все вдруг совершенно неподвижно застывало, чтобы после этого опять обрушиться и идти дальше. Именно такую идею внезапных пауз [...] я применяю в сонате» (Shnitke, 1993b, 52).

Игровая природа графических («*Mutatis Mutandis*» Герберта Брюна) и вербальных («*Adventures*» Дьердя Лигетти) музыкальных партитур, выражая радикальный разрыв с высоким авангардом, несет в себе пост-авангардный пафос стирания границ между элитарным и массовым.

Композиторы не только экспериментируют со звуком, формой и содержанием, но также сотрудничают с рок-, поп-, джаз- коллективами. Джон Кейдж пишет мультимедийный *opus* «*The Beatles*» (1990) со своей обработкой песен британского квартета. Артур Митинян ставит рок-балет «*The Beatles Forever*» (2006).

В то же время, сочетая традиции и новации, современные композиторы апеллируют к классике. «Прощаясь с оппозицией экспериментального и массового искусства [...] мы поняли, что “*The Beatles*” [...] могут идти в одном концерте с Монтеверди и Сати» (Еко, 2006, 71-72). Особую популярность приобретают парафразы на темы В. А. Моцарта, Ф. Листа, Ф. Шуберта.

Интертекстуальность становится ключевым творческим приемом постмодернизма. Принцип цитирования, конечно, встречался и раньше, но если прежде аллюзии и цитаты были лишь техническим элементом, то теперь они рассматриваются как сущностная сторона музыки.

Например, у Маурисио Кагеля цитаты образуют каркас целого. В «*Речитативе*» (1972) базовым элементом композиции служит ноктюрн № 13 Ф. Шопена. В спектакле «*Средиземное*

море» (1975) таким элементом является «Танец семи покрывал» из оперы «Саломея» Р. Штрауса. В пьесе «Пан» (1985) — ария Папагено из оперы «Волшебная флейта В. А. Моцарта.

Любимый композитор М. Кагеля — Людвиг ван Бетховен. Цитаты из его произведений присутствуют во всех сочинениях Кагеля. Фрагменты Пятой симфонии Бетховена слышны в «Финале» (1980–1981) Кагеля, пассажи Шестой симфонии — в «Средиземном море» (1975), аккорды Девятой симфонии — в «Искусстве шума» (1995), а метаколлаж «Людвиг ван Бетховен» (1970) состоит исключительно из бетховенских фраз.

Другой манифест интертекста — «Симфония» (1968) Лючано Берियो. Основой «суперколлажного скерцо» Л. Берियो служит Вторая симфония Г. Малера (Berio, 2012, 3), хотя оно также содержит множество реминисценций: от И. С. Баха до А. Шенберга, от Л. Бетховена до И. Стравинского, от А. Берга до А. Веберна (Berio, 2012, 5).

Звуковая ткань «Симфонии» инкрустирована не только музыкальными, но и литературными цитатами. Фундамент вокальных партий составляют фрагменты из текстов С. Беккета и Дж. Джойса в сочетании с бунтарскими лозунгами студентов Сорбонны и вокализациями известной поп-группы «Shingle Singers».

Еще один яркий образец интертекста — Третья симфония Альфреда Шнитке (1981). Здесь довольно одного интонационного оборота, чтобы в огромном массиве звуков распознать вступление к опере Р. Вагнера «Золото Рейна», клавесинную прелюдию из «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, увертюру из «Эгмонта» Л. Бетховена, аллюзии на вальсы И. Штрауса, мотивы Девятой симфонии Г. Малера.

Интересна также композиция «Contra mortem et tempus» (1963) Джорджа Рочберга, представляющая виртуозный монтаж цитат из музыки XX века (*пример 9*). Они столь органично слиты, что даже не воспринимаются как цитаты. Развивая принцип плюралистической музыкальной коллекции, Рочберг создает масштабное художественное полотно.

Эти произведения не только наглядно иллюстрируют феномен «музыки в музыке», но и четко показывают, как диалог автора с традицией определяют испытанные временем

музыкальные архетипы, за каждым из которых заметен тонкий и прозрачный шлейф богатого исторического контекста.

The image shows a page of a musical score titled "CONTRA MORTEM ET TEMPUS" by George Rochberg (1945). The score is for a chamber ensemble: Flute, Clarinet, Violin, and Piano. The music is in 3/4 time and features dynamic markings such as *pp*, *mf*, *ppp*, *poco f*, *più f*, and *ritard*. There are also markings for "ca. 10" and "ca. 11" above the staves. The score includes a copyright notice for Theodore Presser Co. (1967) and is printed in the U.S.A.

Пример 9. Дж. Рочберг. «Contra mortem et tempus»

Идея постмодернистского цитирования состоит в неконфликтной — «бесшовной» — интеграции в авторское произведение инородного фрагмента. Принцип «имманентной» цитаты структурирует звуковую ткань произведения, наполняя ее причудливой игрой смыслов и ассоциаций.

Сочиняя произведение, — подчеркивает Дьердь Лигетти, — «важно цитировать не музыку, но ауру, абрис этой музыки в ином для нее контексте» (Ligetti, 1983, 24), ибо многомерность фактуры порой не допускает абсолютно точного, буквального воспроизведения уже «прозвучавшей ноты».

Часто автор подвергает заимствуемому элемент трансформации, превращая цитату в нечто иное, в некое подобие цитаты, в ее «собственную изнанку», в псевдо- или quasi-цитату. Иногда практикуется другой вариант, когда в одном тексте подлинные цитаты совмещаются с квази-цитатами.

Так, Вторая соната (1968) Альфреда Шнитке открывается Баховской псевдо-цитатой (Пример 10). Далее идет целый каскад цитат и псевдо-цитат. Сначала Шнитке вводит «псевдо-цитаты — не Лист, не Франк, а только стилизации под них», затем идут цитаты — финал Третьей симфонии Бетховена, и его же фортепианные вариации ор. 35, и одновременно стилизация под Брамса (Shnitke, 1993b, 52).

Не случайно Вторая соната имеет подзаголовок *quasi una sonata*. По словам Шнитке, *quasi una sonata* — это завуалированный намек на две *quasi una fantasia* Бетховена. Кроме того, здесь пародируется структура сонаты, ибо *quasi sonata* — это не сама соната, а скорее ироническое обыгрывание сонатной формы.

В Квази-сонате, — подчеркивает он, — «истинно формообразующим моментом выступает не соната и не тематичность сонатного цикла, а сквозное мышление, основанное на других элементах» (Shnitke, 1993b, 51). Тема — это «трезвучие соль-минорное, уменьшенный септаккорд, пауза и «цитатность» — ВАСН, фрагменты из Бетховена и других» (Shnitke, 1993b, 51).

«Иначе говоря, — резюмирует композитор, — настоящая форма произведения оказывается регулируемой вот этими традиционными элементами, которые, работая внутри квази-тональной, квази-алеаторической структуры, бесконечно конфликтуя с ней, являются скрепляющими арками формы, ее опорой» (Shnitke, 1993b, 51).

Интертекстуальное произведение, безусловно, требует комплексного подхода к сочинению. Композитор не просто находит в классическом произведении новые грани, но, по сути, превращает известный мотив в «новое и неизвестное».

Используя такой прием, Лучано Беррио объясняет свою позицию следующим образом: «Каждое произведение содержит некую неосязаемую зону, обнаруживаемую только благодаря опосредованному влиянию других сочинений, которые оно впитывает, вбирает в себя, ассимилирует. Именно поэтому само произведение кажется нам призматическим, многогранным, предельно насыщенным историей и культурой» (as cited in Gavin, 1996, 16).

Интертекстуальная стереофония часто перекликается с техникой палимпсеста, когда новый текст пишется поверх старого текста так, что прежнее послание органично вплетается в существующее произведение, образуя глубоко разветвленную, сложную, многослойную структуру.



Пример 10. А. Шнитке.
«Вторая соната». Фрагмент
Баховской псевдо-цитаты

Наиболее интригующие палимпсесты постмодерна — это «Палимпсесты» для оркестра (1967) Алена Банкю; «Палимпсест» для инструментального ансамбля (1978) Яниса Ксенакиса; «Палимпсест» для фортепиано и удвоенного звука (1987) Анны-Марии Фиджаль; «Палимпсест» для контрабаса и магнитофонной ленты (1992) Жана Луиса Клода; лирическая композиция «Scelsius firmus, palimpseste» для саксофона (2002) Фредерика Варьереза; диалогия «Палимпсест I» и «Палимпсест II» для оркестра (2002) Джорджа Беньямина; «Палимпсест» для секстета (2004) Марка Андре Далбави.

Рассматривая палимпсест как модель коммуникации, которая вводит индивидуальное сознание человека в единое смысловое пространство культуры, французский композитор Паскаль Дюсапен считает, что произведение — это итог размышления над другими текстами, источниками, сюжетами.

«Мои камерные пьесы, — отмечает П. Дюсапен, — были написаны как бы “между нот”, созданы из материала различной фактуры, сочинены в процессе пребывания “между текстами” [...] Поэтому не случайно меня интересуют сами щели, зазоры, разрывы, из которых просачиваются другие музыкальные источники» (Dusapin, 2007, 47).

«Находясь “между” текстами, — продолжает Дюсапен, — я вижу, что моя композиторская работа организуется посредством трансформации и реорганизации уже созданных партитур: я проникаю вглубь музыки, раздвигаю ее материю и обретаю в ней новый синтез» (Dusapin, 2007, 47-48).

«Каждый музыкальный источник, так или иначе, прямо или косвенно, тесно связан с другими источниками посредством тонких незримых сетей. Именно они обеспечивают структурное единство нового произведения и тех тенденций, на перекрестке (или в средоточии) которых оно рождается» (Dusapin, 2007, 48).

Палимпсест возникает различными путями. Здесь нет общего рецепта. В одном случае палимпсест представляет собой интеграцию исторических эпох в рамках одного сочинения. Композитор, свободно оперируя всем арсеналом стилей и техник, накопленным за многовековую историю музыки, погружается в глубинные пласты времени.

Оригинальные примеры палимпсеста данного типа — «Moz'art» (1976) Альфреда Шнитке, «Mozart a la Haydn» Паскаля Дюсапена (1977), «Collage sur Bach» (1964) и «Mozart adagio» (1982) Арво Пярта, «Schubert-Phantasie» (1978) Дитера Шнебеля, «Страсти по Баху» (1981–1985), Маурисио Кагеля, «Послеполуденный отдых Баха» (2000) Владимира Мартынова.

Так, комментируя свой «Moz'art», Шнитке отмечает: «Все произведение составлено из музыкальных мыслей Моцарта, в основном, из его музыки к пантомиме, партитура которой утеряна. Мое же собственное начало проявилось именно в компоновке, смешении материала и создании из отдельных элементов целого» (Shnitke, 1993a, 78).

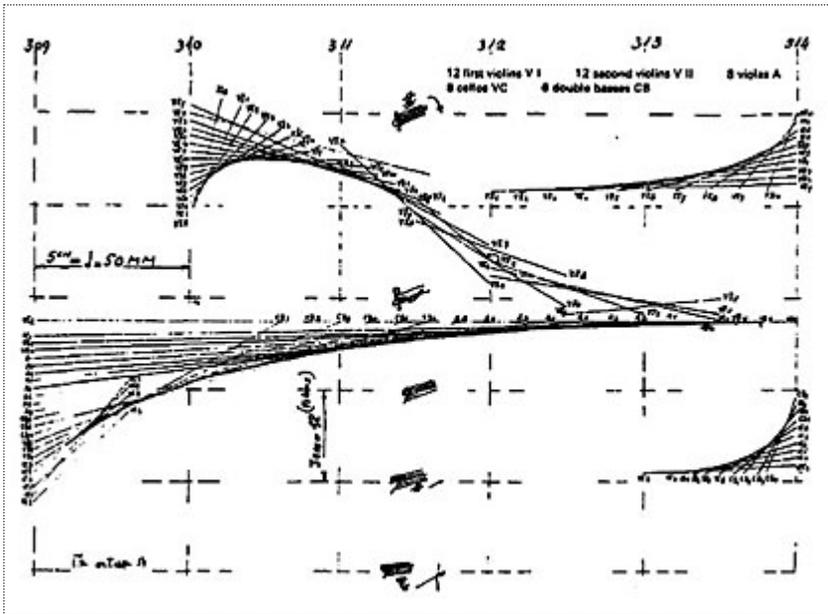
Конечно, «Moz'art» — это, прежде всего, «шутка, юмористический коллаж на музыку Моцарта. Мне хотелось “высветить” в нем игровое настроение, которого так много в музыке австрийского композитора, сделать своеобразное “зеркальное отражение” этой стороны моцартовского Art'a» (Shnitke, 1993a, 79).

Другой мастер палимпсеста — Эдисон Денисов — также изящно передает дух великих композиторов. В его «Вариациях на тему Гайдна» (1982), «Вариациях на тему Баха» (1984), «Вариациях на тему Генделя» (1986), «Вариациях на тему Шуберта» (1986), «Вариациях на тему Моцарта» (1990) характерный «стиль классиков» легко угадывается в современном звучании.

Второй тип палимпсеста предполагает объединение музыкальных традиций различных стран, народов и континентов. К нему относятся электронная композиция «Гимны» (1966–1967) Карлхайнца Штокхаузена, симфония для большого оркестра «Imago Mundi» (1973) Джорджа Рочберга, мультимедийный триптих «Эмигранты» (1982–1985) Винко Глобикара, звуковая quadro-фоническая инсталляция «Полифония миров» (2002) Александра Бакши, электронная пьеса «Планетарные голоса» (2003–2004) Анри Пуссера.

Третий тип палимпсеста рождается в ситуации, когда структура сочинения интерпретирует какую-либо не-музыкальную форму. Например, Янис Ксенакис включает в партитуру «Метастазиса» (1954) математические расчеты, используемые при строительстве павильона фирмы «Филипс» в Брюсселе,

который он проектирует в качестве архитектора совместно с Ле Корбюзье (пример 11, фото 3) (Ksenakis, 2008, 19).



Пример 11. Я. Ксенакис. «Метастазис»

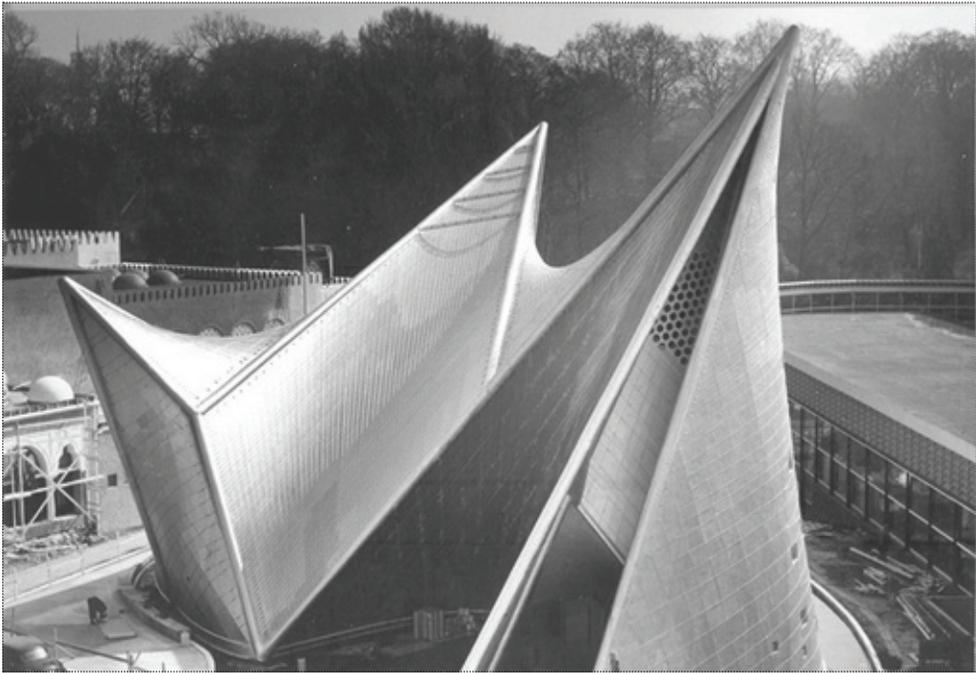


Фото 3. Я. Ксенакис, Ле Корбюзье. Павильон фирмы «Филипс».

Иногда композиторы используют живописную или абстрактную форму как прототип музыкального произведения³. «Структура № 1» (1951) Пьера Булеза построена по аналогии с картиной Пауля Клее «У границы плодородной земли», а «Перекрестные цвета» (1968) Анри Пуссера перекликаются с полотнами Василия Кандинского.

У Анри Пуссера звуки ведут себя подобно акварельным краскам в воде: они то плывут, тают, растворяются до полного исчезновения, то, напротив, бурлят, фонтанируют, взрываются на поверхности. Цветовые тональности Пуссера напоминают таинственные «блуждающие огни».

Легкость и воздушность звуковой массы иногда даже осложняет анализ произведения. А это очень важно для понимания идеи Пуссера. Когда мы видим на цветке множество лепестков, скажем, на маргаритке, то у нас возникает общее, суммарное впечатление: нам не нужно рассматривать каждый лепесток или считать их все подряд.

Аналогично, в произведениях Пуссера звуковые конгломераты образуют масштабное полотно, где мало различимы отдельные звуки, но хорошо видна общая палитра красок. «Блестящий звук» и «звонкий цвет» плавно перетекают друг в друга, давая потрясающий сонорно-колористический рисунок.

Музыка постмодерна часто обращается к широкому культурному контексту: живописи, театру, кино. Мортон Фельдман пишет музыку к фильму о Джексоне Поллоке (1951), Жанкарло Менотти — оперу «Гойя» (1986), Сергей Павленко — фантазию «В манере Гогена» (1994), Альфред Шнитке — пьесу «Пять фрагментов» по картинам Иеронима Босха (1994).

Винсент Ван Гог — культовая фигура для современных композиторов. Искреннее восхищение творчеством художника находит отражение в опере «Письма Ван Гога» (1975) Григория Фрида, инструментальной композиции «Восемь фрагментов из писем Винсента Ван Гога» (1985) Бертольда Хуммеля, опере

³ Эту идею впервые формулирует еще Эрик Сати, выдающийся французский пианист и композитор, который говорил: «Почему бы нам для написания пьес не использовать такие же изобразительные средства, какие мы видим у Клода Моне, Поля Сезанна, Анри Тулуз-Лотрека? Почему бы не перенести эти художественные средства на музыку? не в этом ли заключается подлинная выразительность?» (as cited in Bergman, 1999, 16).

«Винсент» (1986-1987) Эйноухани Раутаваара, музыкальном спектакле «Ван Гог» (1998) Александра Бакши.

Интерес к Ван Гог, конечно, совсем не случаен. Творчество живописца не укладывается в привычные рамки. Подлинный гений не принадлежит какой-либо школе или традиции. Его миссия — поиск нового художественного языка. А плата за прорыв в искусстве — одиночество, мука, страдание, тоска.

«Радикальная музыка, — пронизательно отмечает Теодор Адорно, — изображает непросветленное страдание человека. Его бессилие настолько возросло, что оно больше не допускает ни видимости, ни игры. А превращение страха одинокого человека в канон эстетики выдает нечто удивительное, незримо относящееся к тайне одиночества» (Adorno, 2001, 96).

Композиторы — постмодернисты очень высоко ценят мастеров авангарда. Электронный *opus* Джона Кейджа «Музыка для Марселя Дюшана» (1947) — дань памяти отцу дадаизма. Пьеса Луиджи Ноно «Приношение Эмилио Ведове» (1960) — отклик на холсты итальянского ташиста.

Тонкий знаток живописи, Эдисон Денисов, пишет изумительные оркестровые сочинения «Знаки на белом» (1974), «Акварель» (1975), «Точки и линии» (1985), фантазию «Три картины Пауля Клее» («Диана в осеннем ветре», «Сенечию», «Дитя на перроне» 1985), грандиозную оперу в 6 актах по пьесе Пабло Пикассо «Четыре девушки» (1986), инструментальную композицию «Зимний пейзаж» (1989).

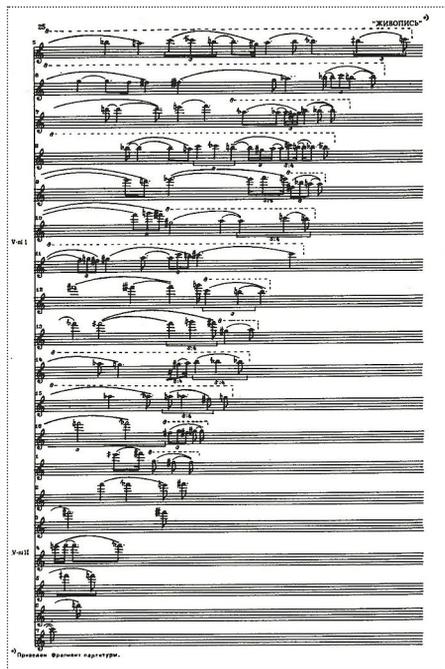
Однако самое красивое творение Денисова — оркестровое произведение «Живопись» (1970). Изначально оно было задумано как трехчастная симфония: первая часть «Красная комната» — по картине Бориса Биргера, вторая часть «Черные рыбки» — по картине Юрия Васильева, третья часть «Танец» — по картине Бориса Козлова. Но в процессе работы автор сосредоточился на первой части, которая затем превратилась в отдельное сочинение.

Музыка точно передает письмо художника, манеру, восприятие цвета. В аннотации к компакт-диску «Живописи» автор отмечает: «В моей музыке, подобно тому, как в картине Бориса Биргера, в центре внимания находится особый художественный объект, который определяет не только главную

композицию, но также второстепенные нюансы и детали сюжета».

Да, оркестровая техника композитора такова, что возникает четкая параллель между звуковыми микстурами в музыке Денисова и смешением красок в живописи Биргера. Нежное сочетание звуковых линий Денисова вызывает прямую ассоциацию с томным колоритом Биргера.

В «Живописи» *tutti* большого оркестра (массивные звуковые пятна) плавно сочетаются с прозрачными линиями сольных инструментов, которые в финале разделяются на множество партий (16 первых скрипок, 12 — вторых, 10 альтов, 8 виолончелей, 6 контрабасов) так, что огромная звуковая масса (с диапазоном более 4 октав) мощно взрывается как фейерверк, медленно рассыпается и тихо исчезает (пример 12).

The image shows a page of a musical score for the piece 'Живопись' (Painting) by E. Denisov. The score is written for a large orchestra, with multiple staves for different instruments. The notation is dense and complex, featuring many notes, rests, and dynamic markings. The title 'Живопись' is written at the top right of the page. The score is enclosed in a dotted border.

Пример 12. Э. Денисов. «Живопись»

Большое внимание композиторы уделяют классической литературе. Мортон Фельдман в электронной пьесе «Принц Датский» (1964) дает оригинальную интерпретацию «Гамлета» Вильяма Шекспира, Кшиштоф Пендерецкий в опере «Потерянный рай» (1976-1978) — свое видение поэмы Джона Мильтона, Борис Тищенко в «Данте-симфониях» (2005) — свежее прочтение «Божественной комедии» Данте Алигьери.

Опера «Paradise Lost» Кшиштофа Пендерецкого — это масштабная притча, в создании которой принимают участие большой симфонический оркестр, хор (расположенный в квадратах по бокам сцены, подобно клеймам в житийной иконе), пантомима, балет и, главное, 17 солистов, олицетворяющих собой 17 персонажей поэмы Мильтона.

Интересны сценография, концептуальное решение костюмов, их цветовая символика. Адам и Ева, словно в библейские

времена, выступают перед зрителями обнаженными; Сатана, Грех и Смерть — в черных сетевидных хитонах, Христос и Голос Бога — в белом и прозрачном одеяниях.

Автор не просто окрашивает свои образы в соответствующие тона, но и заставляет их быть выразителями мощных драматических эффектов. Особенно впечатляет скорбное *adagio* — завершающий эпизод поэмы, когда одна за другой гаснут звезды и меркнут краски Эдема после грехопадения Адама и Евы.

Подчеркивая связь сцены и музыкальной драматургии, Пендерецкий называет оперу «Потерянный рай» — «Rappre-sentazione di Animo e di Corpo», итальянским термином обозначающим «Представление о Душе и Теле» в средневековых и ренессансных религиозных мистериях.

Звуковая ткань «Потерянного рая» предельно насыщена знаками — цитатами произведений различных эпох (в монологе Христа слышен возвышенный хорал И. С. Баха из «Страстей по Иоанну», в пассакалье — мрачный мотив секвенции «Dies Irae», мессы «Гнев Божий» Адама Сен-Викторского и Фомы Челанского, в сцене Евы и зверей — тема из «Лоэнгрина» Р. Вагнера), которые служат духовными символами истории человечества от праотцов до наших дней.

Довольно популярно среди композиторов творчество Вильяма Шекспира. Паскаль Дюсапен в опере «Ромео и Джульетта» (1988), Александр Бакши в концерте «Умиравший Гамлет» (1998) и Александр Маноцкий в музыкальном спектакле «Антоний и Клеопатра: версия» (2006) прекрасно озвучивают его трагедии.

Любят композиторы также современную литературу. Кшиштоф Пендерецкий ставит оперу «Дьяволы из Лудена» (1968-1969) по роману Олдоса Хаксли. Альфред Шнитке в балете «Пер Гюнт» (1986) воплощает драму Генрика Ибсена. Александр Бакши пишет спектакль «Превращение» (1992) по рассказу Франца Кафки.

Особенно их привлекает психологическая проза. Джанкарло Менотти создает оперу «Портрет Дориана Грея» (1973) по роману Оскара Уальда, Родион Щедрин — оперу «Лолита» (1992) по книге Владимира Набокова, Паскаль Дюсапен — Пятый квартет «Мерсье и Камье» (2005) по роману Сэмюэла Беккета.

В опере «Лолита» Родион Щедрин акцентирует не скандальное содержание романа, а сложные и противоречивые чувства главного героя. В фокусе внимания композитора — антиномия острой, мучительной, сжигающей страсти Гумберта и его внутренней драма все понимающего интеллектуала.

Жизнь Гумберта — это любовь-наваждение, любовь-вина, любовь-крест, любовь-пытка. Невозможность вырваться из тенет собственных страстей определяют жизненный путь Гумберта — и музыку оперы. Она, словно морок, окутывает героя — тягучая, ползучая, пронизанная щемящей тревогой, бьющая по нервам глухими ударами литавр.

Партитура оперы крайне трудна и построена на контрастах (пример 13). Так, в «Прологе» мы видим две противоположных сцены: с одной стороны, ад, сидящий в тюремной камере Гумберт и хор Судей, который обвиняет его в преступлении; с другой стороны, райский сад и хор Ангелов, молящийся за убитого.

Аналогично, вершина любви, воспетая в сцене «Страсти», резко противостоит бездне отчаяния, описанной в сцене «Грех Гумберта». Здесь сама музыка исполняет то, на что слова лишь беспомощно указывают, — а именно, на то, как влюбленную пару неумолимо влечет к осуществлению их страсти, к «высшему счастью».

Для Щедрина «Лолита» — это роман о быстро исчезающей красоте, о ностальгии человека по красоте. Лолита — собирательный образ мимолетной красоты. Именно тающая и ускользящая красота вызывает невыразимую боль, тихую грусть, магию оцепенелых созвучий.

Композиторы также помнят о поэтах. Вокальный цикл Альфреда Шнитке «Магдалина» на стихи Бориса Пастернака из романа «Доктор Живаго» (1977) — музыкальное воплощение мечты о вечной жизни. «Igitur» (1977) Паскаля Дюсапена — материализация поэмы Стефана Малларме. Опера Дитера Шнебера «Смерть Маяковского — танец теней» (1986) — медитация о трагической судьбе русского поэта.



Пример 13. Р. Щедрин.
Опера «Лолита». Действие
первое. Интродукция

Но самую сильную симпатию они испытывают к Джеймсу Джойсу. Лючано Берлио создает «Камерную музыку» (1953) и «Хвалу Джойсу» (1958), Роман Хаубеншток — балет «Улисс» (1977), Джон Кейдж — ораторию «Поминки по Финнегану» (1979), Ребекка Сандерс — триптих «Песни Молли» (1995), Виктор Екимовский — электронную пьесу «Поминки по Финнегану» (2007).

Действительно, Джеймс Джойс — главный «композитор» в литературе XX века. Музыкальное начало в произведениях Джойса проявляется на уровне сюжета, образов, фонетики, аллитераций, формальной структуры сочинений, полифонии голосов, интертекстуальных связей.

Музыка — это «второе я» Джойса. Он имел красивый тенор, выступал как исполнитель старинных песен и баллад, любил английскую мадригальную поэзию и музыку XVI века, высоко ценил творчество Джона Дауленда, Уильяма Берда, Ричарда Эллисона и других бардов елизаветинской эпохи.

Увлекаясь поэзией и музыкой елизаветинцев (Джон Булл, Джайлз Фарнеби, Уильям Берд), Джеймс Джойс пишет поэтический цикл «Камерная музыка» (1904-1907), а также перекладывает на музыку известный стих ирландского поэта Джеймса Мангана «Смуглая Розалинда».

Хотя Джойс посвятил себя литературе, музыкальный путь был для него так же возможен, как и литературный. Анализируя творчество Джойса, многие критики находят в его текстах различные музыкальные структуры: fuga с канонем в 11 главе «Улисса», сюита *diminuendo* в «Камерной музыке», рондо в «Портрете художника в юности»⁴.

Произведения Джойса строятся так же, как и большие музыкальные формы. Сборник «Камерная музыка» создан как полифоническая пьеса, где вечные темы любви и смерти, радости и печали, встречи и разлуки, надежды и тоски проводятся подобно музыкальным темам в фуге.

Роман «Улисс» напоминает классическую сонату в трех частях. Хотя структура произведения чрезвычайно сложна, тем не менее, ее разветвления легко вписываются в логику

⁴ Детальнее см.: Fearn, 2001; Hepburn, 1999; Klien, 1999; McCourt, 1999; Mosley, 1994; Weaver, 1998; Witten, 2018, White, 2005; Zatkalik, 2001.

сонаты, где экспозиция, разработка темы, реприза, кода, рондо и менуэт переводятся на язык повествования.

Главы романа, однако, имеют свою логику, независимую от основной архитектоники. Например, глава «Сирены», которая, по словам самого Джойса, написана в форме *fuga per canonem* (канонической фуги), отражает стремление к организации литературного текста по правилам музыкальной полифонии.

Тексты Джойса пронизаны нотными цитатами. В стихотворении «Этого уже не вернуть» автор обыгрывает арию из оперы Дж. Пуччини «Девушка с Запада», а название другого стихотворения — «Tutto e sciolto» — отсылает к арии Элвино из оперы «Сомнабула» В. Беллини. Роман «Поминки по Финнегану» содержит цитаты из григорианских хоралов. Роман «Улисс» — цитаты и парафразы из оперы «Дон Жуан» В. А. Моцарта.

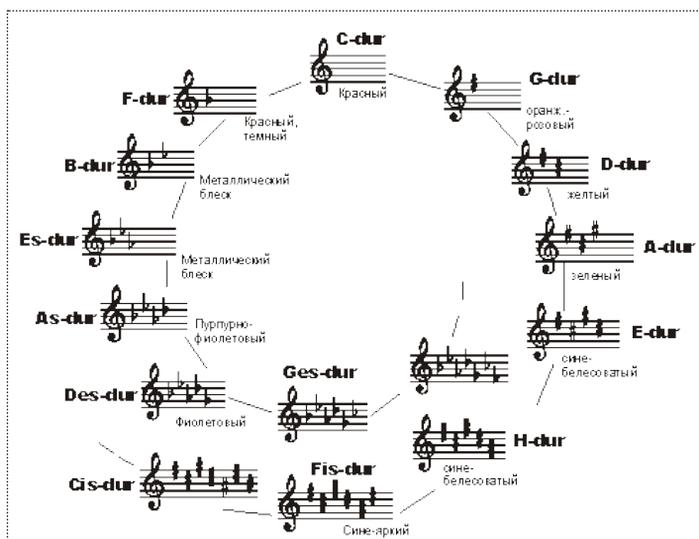
Музыкальные аллюзии у Джойса тесно перекликаются с сюжетными коллизиями. Так, дуэтино *la ci darem la mano* из оперы «Дон Жуан» играет символическую роль в развитии романа «Улисс», корреспондируя с главной сюжетной линией: Дон Жуан приглашает Церлину к адюльтеру, а Леопольд Блум размышляет о предстоящей измене своей жены Молли.

Подчеркивая музыкальную природу «Улисса», Умберто Эко пишет, что «Улисс» — это «текст, воплощенный в звуке», а монолог Молли — «симфоническое резюме» к нему (Эко, 2006, 245-247). Сергей Эйзенштейн сравнивает «Улисс» со «сложнейшим контрапунктом или фугой» (Eizenshtein, 2007, 336). Глауко Камбон называет 12 главу «Циклоп» откровением, которое «достигает воздействия столь интенсивного, что наводит на мысль о музыке Арнольда Шенберга или Альбана Берга» (as cited in Эко, 2006, 289).

Современные композиторы часто практикуют синтез искусств. Интересен знаменитый вокально-инструментальный цикл Пьера Булеза «Складка за складкой» (1957-1969), где «по мере развертывания пяти пьес, перед слушателем постепенно проступают идеи французского поэта-символиста XIX века Стефана Малларме» (Bulez, 2004, 199) (пример 14).

Пример 14. П. Булез
«Складка за складкой»

Другой шедевр — *opus* «Желтый звук» (1974) Альфреда Шнитке на либретто Василия Кандинского, где излагается теория синестезии⁵. Но автор «Der Gelbe Klang» не ограничивается связью цвета и звука (*пример 15*), а идет еще дальше, объединяя соло (сопрано), пантомиму, оркестр и видеоряд.



Пример 15. Цвета и ноты. Синестезия

⁵ Синестезия, объединяющая восприятие звука и цвета, показывает, что все звуки имеют цвет, причем высота звука определяет его насыщенность. Например, «нота “до” — самая низкая в музыкальной шкале — требует 24 вибрации и соответствует красному цвету, самому низкому в колористическом спектре, а нота “си” — самая высокая в музыкальной шкале — требует 45 вибраций и соответствует фиолетовому цвету, самому высокому в колористическом спектре» (Maur, 1999, 17). Василий Кандинский, художник-синестет, запечатлевает музыку в абстрактных живописных полотнах. Ассоциируя звуки с цветами, он пишет: «Цвет — это клавиша, а душа — многострунный рояль. Художник — это рука, которая играет на струнах» (Kandinskii, 2014, 36). В картине «Впечатление III» («Концерт») (1911) Кандинский изображает сочетание красок, навеянное музыкой Арнольда Шенберга. Слушая Шенберга, он отмечает: «Музыка Шенберга вводит нас в новое царство, где музыкальные переживания являются уже не акустическими, а чисто психическими. Здесь начинается музыка будущего» (Kandinskii, 2014, 36). На основе синестезии Кандинский создает книгу стихов «Звуки» (1913) с цветными литографиями, а также либретто к «абстрактному» балету «Желтый звук» (1912) на музыку Томаса Гартмана. Позже, вспоминая об этом проекте, Кандинский говорил: «Из нескольких акварелей композитор выбирал себе ту, которая ему была наиболее ясна в музыкальной форме» (Kandinskii, 2001, 79-80). Балет очень высоко оценили Федор Шаляпин и Сергей Рахманинов. Именно он вдохновил Шнитке на создание своего «Желтого звука».

«Здесь, — поясняет Шнитке, — для меня важны два пути: один — красочно-световая игра, идущая не столько от формального расчета, сколько высвечивающаяся изнутри [...] либретто; второй — построение сюжетной канвы с определенными временными пространствами, персонажами, окрашенными светом своих тонов. Оба пути сливаются в символике действия» (Shnitke, 1993с, 68).

«Желтый звук», — продолжает он, — раскрывает «конфликт Добра и Зла, Света и Тьмы [...] но главное — это сам путь к воплощению вечного дуализма: я имею в виду связь пластики и свето-цветовых решений, раскрытие их в статике и еще не опробованных мною динамических формах сонористического движения» (Shnitke, 1993с, 69).

«Der Gelbe Klang» имеет широкую палитру выразительных средств: «игра обертоновыми красками», «отдельные аккорды, которые купаются в их звучании», «звуковые эффекты глиссандо на обмотке басовых струн», «волнообразные движения», «синусоиды», «шепот», «заклинающее магическое повторение слов», «краткие реплики» и «всплески» (Shnitke, 1993с, 69).

Третий шедевр — две фантазии Оливье Мессиана: «Цвета времени» (1960) и «Цвета Града небесного» (1963). Иллюстрируя двойную музыкально-цветовую синестезию, Мессиаан изобретает новый метод композиции («симметричные лады» или «лады ограниченной транспозиции»), которые придают его произведениям экзотическое звучание (*пример 16*).

Новизна данного метода, — пишет Мессиаан в книге «Техника моего музыкального языка», — состоит в том, что «лады ограниченной транспозиции могут быть использованы мелодически — и особенно, — гармонически, но при этом мелодия и гармония никогда не покидают звуков лада» (Messian, 1995, 91) (*пример 17*).

Лады «находятся в атмосфере нескольких тональностей, но без *политональности*, так как композитор может сделать господствующей одну из тональностей или оставить тональное впечатление неопределенным» (Messian, 1995, 91). Исполнение такой композиции множественное и *a priori* непредсказуемое.

Фильм «Носферату», снятый по роману «Дракула» ирландского писателя Брэма Стокера, относится к жанру «фильма ужасов», где преобладают экспрессивные эпизоды. Для усиления трагического эффекта Кагель применяет голосовые фонемы и метроном. В партитуре ведущая партия метронома выделяется в отдельную строку. Маурисио Кагель столь органично сочетает литературный текст, сценический киноряд и музыкально-театральное сопровождение, что возникает настоящее синтетическое произведение искусства, где вербальное и визуальное начала прочно сливаются в единое целое.

Подлинными шедеврами *Gesamtkunstwerk'a* эпохи постмодерна являются мультимедийный проект «Джеймс Джойс, Марсель Дюшан, Эрик Сати» (1979) Джона Кейджа, семичастный оперный цикл «Свет» (1977-2003) Карлхайнца Штокхаузена, пластическая композиция «Игры в инсталляциях» (1992) Александра Бакши, сонорная феерия «Планетарные звучания» (2003-2004) Анри Пуссера.

Композиторов также серьезно интересуют научные открытия. Создавая стохастическую музыку⁶, Янис Ксенакис использует известные в теории вероятности распределения

Mauricio Kagel
MM 51
Ein Stück Filmmusik für Klavier
1976

Пример 18. М. Кагель. «ММ 51»

⁶ Стохастическая музыка (от греч. *στοχος* — предположение, гипотеза, вероятность) — это музыка, созданная с помощью такой композиторской техники, при которой законы теории вероятности определяют факт появления тех или иных элементов произведения при заранее обусловленных формальных предпосылках. Термин «стохастическая музыка» Ксенакис вводит в 1956 г. для описания музыки, основанной на законах теории вероятности, законах разреженных событий и законах больших чисел. «Стохастика изучает законы, известные как “закон больших чисел”, “закон разреженных событий”, и т. д. Именно так, в 1954 г. родилась музыка, которой два года спустя я дал имя стохастическая музыка. Законы расчета вероятностей необходимо входят в мою музыкальную композицию» (Ksenakis, 2008, 17).

Карла Фридриха Гаусса и Симеона Пуассона, а также коэффициенты корреляции параметров и формулу уровня энтропии Больцмана — Шеннона.

Для Ксенакиса, музыка — это «выражение человеческого интеллекта в звуках» (Ksenakis, 2008, 169). Рассматривая музыку как «единство числа, времени и случая», он развивает музыкально-логический категориальный аппарат на основе теории множеств Георга Кантора, теории информации Клода Шеннона и теории систем Людвиг фон Берталанфи (Ksenakis, 2008, 22, 27, 33, 38, 42).

Математическая концепция прогрессивной трансформации находит отражение в четырех идеях Ксенакиса: 1) в рядах, сериях, мелодических рисунках («случайные блуждания»); 2) в специфических полифонических структурах («арборесценции»); 3) в спектральных экранах («Марковские цепи»); 4) волновых формах («стохастический синтез»). Эти импликации дают композитору множество вариантов пространственно-временной комбинаторики звуков.

Оригинальный пример стохастической музыки — пьеса «Evryali» (1973), написанная по мотивам греческой мифологии. Эвриала — одна из трех Горгон, сестра Медузы и Сфено. Она, как и ее две сестры, обращает своим взглядом человека в камень, олицетворяя страх и ужас. Легендарный художественный образ Ксенакис трактует весьма необычно.

«Evryali» — одна из первых работ, где применяются арборесцентные мелодические линии⁷ (рисунок 1). Арборесцентные секции создают парадоксальный графический и звуковой образ, который отличают безудержный полет шестнадцатых, сверкающая виртуозность ритма и чрезвычайно развитое полифоническое письмо⁸ (пример 19).

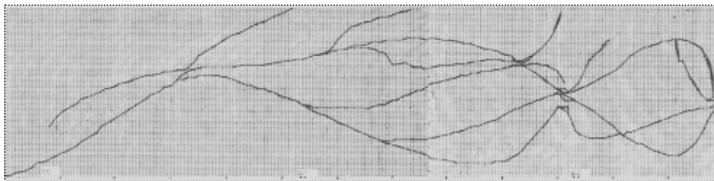


Рисунок 1. Я. Ксенакис. «Evryali». Арборесцентная графика

⁷ Арборесценция (от лат. arbor — дерево) — фактура, имеющая своим прообразом древовидные формы и линии.

⁸ Детальнее см.: Thomopoulos, 2011.



Пример 19. Я. Ксенакис. «Evryali»

Конструируя довольно разветвленные арборесценции, Ксенакис использует разные приемы: пишет алгоритмический рисунок, распределяет графику на 4 нотных станах, расслаивает звучание на 6 голосов так, что каждый голос представляет собой самостоятельную мелодическую волну и занимает отдельное графическое место (пример 20).



Пример 20. Я. Ксенакис. «Evryali»

Иллюстрируя многомерность звукового пространства, Ксенакис проводит аналогию из физики. В микромире существует множество элементарных частиц: кварки, лептоны, фотоны, глюоны и т. п. Одни имеют большую массу, другие — малую; одни — высокую энергию, другие — низкую. Однако все они сплетаются в единое целое⁹. То же мы видим и в музыке. Композиция содержит огромное количество элементов. Одни звуки (обозначенные на динамической шкале *forte* и выше) доминируют, другие звуки (обозначенные *piano* и ниже) — находятся на «втором плане», образуя фон. Так перед нами разворачивается гетерогенное пространство (пример 21).



Пример 21. Я. Ксенакис. «Euryali»

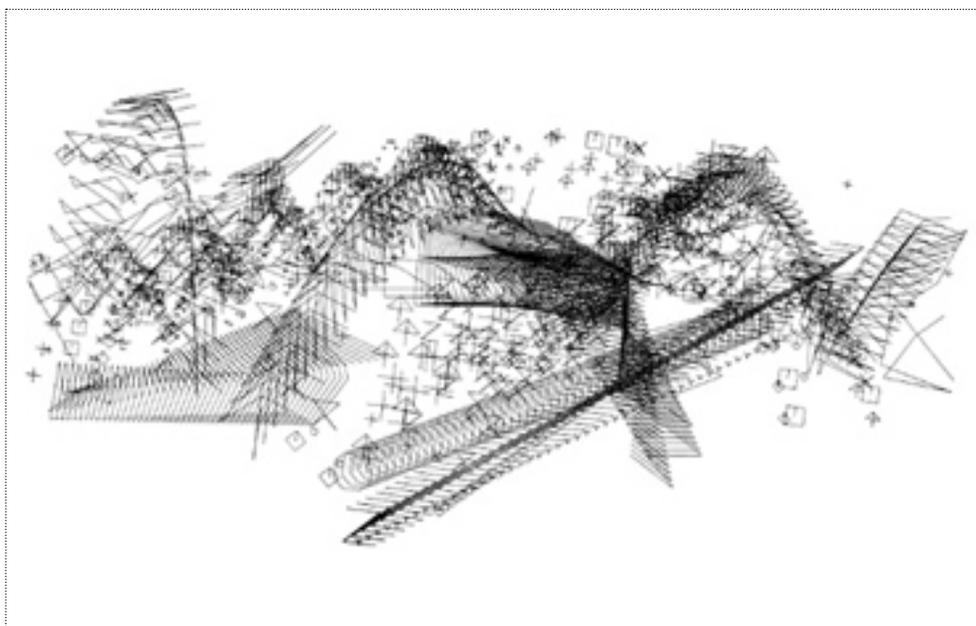
Или — еще одна прямая аналогия: «природные явления: дождь, град, пение цикад. Эти звуковые явления, рассматриваемые как целое, состоят из тысяч отдельных звуков. Множество звуков (в совокупности) создают новый звуковой феномен, который организован [...] по стохастическим законам» (Ksenakis, 2008, 18).

«Поэтому, моделируя большое скопление точечных звуков, как например, *pizzicato* струнных инструментов, мы, — подчеркивает Ксенакис, — должны знать эти математические законы, которые, впрочем, являются кратким и сжатым выражением цепочки логических обоснований» (Ksenakis, 2008, 18).

⁹ Детальнее см.: Azarova, 2017, 140-146.

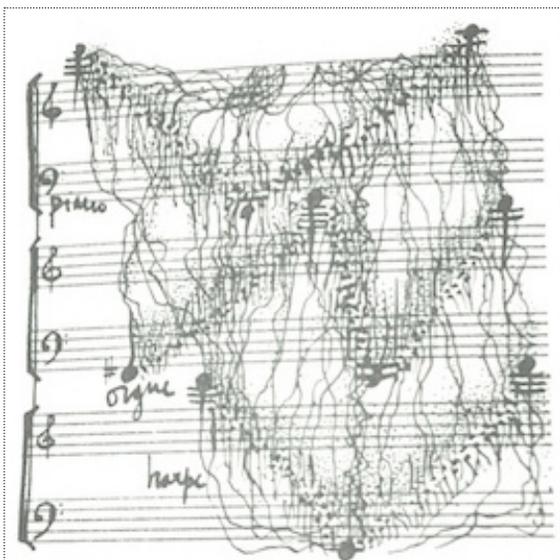
Разъясняя логические закономерности построения своих сочинений, Ксенакис часто апеллирует к научным фактам из физики («стохастическое моделирование»), молекулярной биологии («стохастический шум» и «стохастический резонанс»), медицины («стохастическая теория гемопоэза»), социологии («стохастическое движение толпы»).

Создавая электронную композицию «Mutatis Mutandis» (1968), Герберт Брюн вводит в партитуру элементы языка программирования FORTRAN (*пример 22*). Партитура содержит восемь листов компьютерных графиков и развернутое предисловие, откуда следует, что «графики — это музыкальные вариации на одну и ту же тему» (Brun, 1971, 129).



Пример 22. Г. Брюн. «Mutatis Mutandis»

Математические схемы и расчеты служат обычным делом для Анри Пуссера. Его «Сейсмограмма» (1954) и «Электроакустическая музыка» (1960) напоминают запись колебаний земной коры во время землетрясений. Пьеса «Параболы-микс» (1972) показывает звуковые вариации дифференциальных уравнений. «Восемь маленьких геометрий» (2006) иллюстрирует идеи геометрии Георга Римана, Николая Лобачевского, Пауля Финслера, Бена Мандельброта, и др. (*пример 23*).



Пример 23. А. Луссер.
«Электроакустическая музыка»

Пример 24. П. Дюсапен.
«Ускользящая музыка»

Изображая движение звуковых масс, Родион Щедрин в своей «Геометрии звука» (1987) применяет формулы стереометрии. Сергей Павленко в «Векторном пространстве» (2008) использует элементы алгебры Софуса Ли. Густаво Диас-Херес в «Transitors» (2012) вводит в партитуру метод генетических алгоритмов.

В пьесе «Ускользящая музыка» (1980) Паскаль Дюсапен ищет музыкальные аналогии турбулентным моделям пламени, облаков или воды, а во «Втором этюде» для фортепиано (1999) он с помощью нот моделирует процессы самоорганизации материи в нелинейных средах (пример 24).

Джон Кейдж в импровизации «Водная музыка» (1952) уподобляет музыку воде, а композицию — текучей, меняющейся, подвижной стихии. Многомерная, полилинейная и мобильная драматургия произведения отражает мерцающий импульс и всплеск огромного фонтана.

Современные композиторы также трепетно относятся к философии. Паскаль Дюсапен пишет пьесу «Sermino» (1985) на текст 28 фрагмента поэмы Парменида. Арво Пярт сочиняет поэму для оркестра «Summa» (1991) по мотивам «Суммы теологии» Фомы Аквинского. Александр Бакши ставит музыкальный спектакль «Я, Фейербах» (2001).

Особое внимание композиторов привлекает средневековый поэт, мыслитель, теолог Франциск Ассизский. Ему посвящены: рок-опера «Серафические видения Франциска Ассизского» (1978) Владимира Мартынова, «Месса в честь Франциска Ассизского» (1981-1994) и пьеса для арфы «Струны Святого Франциска» (1994–2003) Виктора Копытько, опера «Святой Франциск Ассизский» (1983) Оливье Мессиаана.

Однако главный кумир маэстро — Фридрих Ницше¹⁰. В начале XX века афоризмы Ницше вдохновляют Рихарда Штрауса, Фредерика Дилиуса, Густава Малера, Карла Орфа, Пауля Хиндемита, Арнольда Шенберга. На тексты Ницше созданы произведения в таких жанрах, как песня, соната, симфония, опера, кантата, месса, оратория, реквием¹¹.

В середине XX века французский композитор-авангардист Жан Барраке пишет «Секвенцию» (1950-1955) — атональную версию четырех стихотворений Ницше (1. «Drei Bruchstucke»; 2. «Musik des Südens»; 3. «Vereinsamt»; 4. «Klage der Ariadne») в нерифмованном переводе Анри Альбера.

Барраке очень глубоко чувствует Ницше. Ему чрезвычайно близок атеизм, разочарование в религии, идея «смерти Бога» Ницше, ибо свое творчество он мыслит как сопряженный с самопожертвованием экстатический акт преобразования мира, погрязшего в абсурде и безверии.

Это серийно-пуантилистическое произведение несет мощный ницшеанский заряд, который Барраке позже выразит в своем знаменитом «Манифесте» (1969): «Композитор — это художник, т. е. человек, обязанный быть самым великим из всех; он должен изучать и ценить историю, придавать ей смысл, самому быть историей, преодолевать и продолжать ее. [...] Нужно стремиться к высшей цели, ибо быть композитором — значит

¹⁰ Ницше известен не только как философ, но и как пианист-импровизатор. Он проявил себя также в качестве композитора. Ницше — автор 73 сочинений. Среди них — произведения для фортепиано, один скрипичный этюд, 17 песен, сочинения для хора а capella или с сопровождением (фортепиано либо оркестра), месса, оратория и множество песен.

¹¹ По мнению ученых, на тексты Ницше написано около 400 академических музыкальных произведений. Полный список опубликован в библиографическом издании Дэвида Тетчера «Музыкальные переложения текстов Ницше». (Thatcher, 1975, 1976, 1986). Информацию о новых произведениях содержат работы И. Б. Бабич (Babich, 1996) и Д. Миклович (Miklowitz, 1995).

быть творцом. Что есть творение? Смерть. [...] Музыка — это драма, патетика, смерть. Это игра до конца, потрясение вплоть до самоубийства» (Barraque, 2001, 181, 183).

Форма «Sequence» напоминает монодраму для сопрано g-h2¹². Специфика данной секвенции состоит не в экстенсивном расширении границ дискурса, а в его особой интенсификации, предельной насыщенности вокальным драматизмом. Она длится 18 минут, но создает впечатление бездны, бесконечного звукового потока¹³.

Исповедуя «дионисийство» Ницше, Барраке создает произведение, которое можно назвать средоточием интенсивнейших любовных переживаний, слиянием чувственности и духовности, единством страдания и экстаза, источником высшего знания и абсолютной мудрости. Жестко и, одновременно, трагически он интерпретирует «Жалобу Ариадны». Особенно трогает монолог безумной «обитательницы ада», обращенный к ее супругу Дионису: «Друг мой, потаенный, единственный... Тобою пронизанная, я убиваюсь, охваченная вечной мукой... Ты, мой Бог, неведомый... Дай мне свою любовь... Отдай мне себя!» а злой Дионис ей отвечает: «Я — твой лабиринт!»

Для «Жалобы Ариадны» Барраке находит истинно новаторское композиторское «решение, в котором диктуемое риторикой серийности лабиринтообразное письмо с его иррациональными наложениями ритмических фигур, извилистыми мелодическими ходами, непредсказуемыми темповыми и динамическими сдвигами, калейдоскопически изменчивой артикуляцией, сочетается с наличием мощной драматургической линии» (Акоруан, 2012, 125).

Чередование событий, параллельно эмоциональному *crescendo* возгласов героини, усиливается, уплотняется и,

¹² Поль Гриффитс, исследователь творчества Барраке, отмечает, что исполнять секвенцию должна была знаменитая «вагнеровская» певица Кирстен Флагстад, которая в 1949-1951 гг. пела партии Изольды и Брюнгильды в Парижской опере (Griffits, 2008, 117).

¹³ Первый и второй разделы секвенции основаны на разных 12-тоновых сериях: fis-f-g-d-cis-dis-e-ais-h-gis-c-a и gis-d-cis-e-g-b-h-ec-s-f-fis-a. В третьем разделе серии работают совместно. Барраке обращается с каждой серией свободно, но связь всех элементов серии прослеживается без труда, так как серия, согласно принципам Шенберга, выполняет функцию единственной «фундаментальной конфигурации» (Grundgestalt) для всего произведения.

наконец, достигает кульминации, за которой, — следуя логике серийного пуантилизма, — мгновенно наступает смена эмоциональной тональности, тихий всплеск и новое *crescendo*.

Таким образом, формируется цепочка нарастающих волн, последняя из которых на словах «O, reviens mon dernier bonheur!»¹⁴ прерывается оглушительными ударами малого и большого барабанов, тамтама и бубна. Завершает же произведение эффектное *pianissimo* с загадочной репликой Диониса: «Я — твой лабиринт!»¹⁵.

Во второй половине XX в. Ницше становится символом, к которому апеллирует эпоха постмодерна. Артур Логотетис пишет «Шесть песен на стихи Ницше» (1958), Лукас Фосс — песню «O, Mensch, gib acht!» из сборника «Цикл времени» (1962), Фрэнк Сиракуза — оперу «Заратустра» (1975), Пьер Булез — сценическую музыку «Ansi parla Zarathustra» к театральной постановке Жана Луи Барро (1975).

Мейер Купферман посвящает «базельскому провидцу» три произведения: 1. «Ницше-цикл» на стихи «Stemenmoral», «Der Weise spricht», «Gegen die Gesetze», «Der Wanderer» для сопрано, рожка и фортепиано (1979); 2. кантату «К неведомому Богу» («Dem umbenannten Gott») для сопрано, камерного оркестра и электрического клавесина (1971); 3. «Три песни на стихи Ницше» для сопрано, флейты и арфы (1980).

Композиторы используют как прямые цитаты, так и скрытые аллюзии. Оратория «Вечное возвращение» (1980) Виктора Екимовского — это тонкий отклик на «die ewige Weiderkunft» Ницше. Пьеса-притча «Ессе hominess» (1997-1998) Клауса Хубера — пронизательный парафраз на «Ессе Homo».

Цикл Клауса Хубера «Spes contra spem» (1986-1989) на тексты Бертольда Брехта, Элиаса Канетти, Фридриха Ницше и Рихарда

¹⁴ «O, вернись мое последнее счастье!» (фр.).

¹⁵ Многие исследователи рассматривают «Секвенцию» Барраке как своеобразную творческую реплику на «Молоток без мастера» Пьера Булеза. С точки зрения Левона Акопяна, «“Молоток без мастера”, несомненно, изощреннее “Секвенции” в том, что касается формы (которую можно уподобить лабиринту, образованному тремя перемежающимися “микроциклами” с “ключом” в финале) и серийного письма», но по эмоциональной силе своего эффекта они вполне сопоставимы. «Изобилующая эмоциональными подъемами и спадами, “Секвенция” театральнее, драматичнее и романтичнее “Молотка”» (Акоруан, 2012, 125-126).

Вагнера имеет подзаголовок «Контр-парадигма к “Сумеркам богов”» («Gegenparadigma zur “Dämmerung der Götter”») и позиционирует себя как момент полемики с трактатом Ницше.

К наследию Ницше часто обращается Вольфганг Рим. В 1978 году он пишет «Симфонию» на стихи Ницше и Артюра Рембо для сопрано, баритона. В 1980 году — фантазию «Zweite Abgangsszene» на стихи Ницше и Новалиса. В 2010 году — оперу «Дионис» на основе позднего цикла стихов Ницше «Дионисийские дифирамбы».

Вольфганг Рим, преданный поклонник Ницше, создает на сцене настоящий *Gesamtkunstwerk*. Синтез философской мысли, поэтической красоты и чувственной страсти, который присущ позднему Ницше¹⁶, композитор реализует с предельным размахом и триумфом¹⁷.

Ницше привлекает композиторов не только как мыслитель, но и как человек. Адриана Клостер сочиняет оперу «Ницше» (1976) на основе писем Ницше к друзьям и близким. Масштабное действо из 12 сцен, где задействованы три символические фигуры «Ницше» (баритон), «Заратустра» (тенор) и «Женщина» (сопрано), тонко раскрывает внутренний мир хрупкой и ранимой личности.

Джузеппе Синополи пишет удивительную оперу «Лу Саломе» (1981) на материале эпистолярного наследия Ницше и Лу Саломе. Эмоциональную натуру Ницше он противопоставляет аристократической манере Лу Саломе. Мужское начало олицетворяет гонг, женское — колокольчики. Контраст ударов гонга и трелей колокольчиков усиливает электронная запись звучания 16 фортепиано.

Многие современные композиторы также откликаются на философские идеи XX века. Знаком эпохи служат «Сублима-

¹⁶ В поздних письмах Ницше признает, что он мечтает о новом тексте, который станет «музыкальной партитурой будущего», ибо его язык «органично сочетает в себе понятийную основу с магией тона и ритма для описания редких состояний души» (Nitsshe, 2007, 254, 298).

¹⁷ Опера «Дионис» получила самые блестящие и восторженные отклики в музыкальной прессе. Премьера оперы состоялась 27 июля 2010 г. в «Haus für Mozart» в Зальцбурге. Музыка исполнял оркестр «Deutsches Symphonic Orchestra» (Берлин) и хор «Vienna State Opera» (Вена). Дирижер: Инго Мецмахер, вокальные партии: Йоханнес Мартин Кранцл, Элин Ромбо, Маттиас Клинк (Анализ произведения, интервью с композитором и отзывы музыкальной критики см.: Stoyanova, 2015, 36-52).

ция: посвящение Фрейду» (1971) Виктора Екимовского, реке-вием «Quod: памяти Жюль Делеза» (1996) Паскаля Дюсапена, фантазия «Quod est rex. Vers la raison du coeur» (2006–2007) Клауса Хубера на слова французского философа Жака Деррида и мексиканского поэта Октавио Паса (лауреата Нобелевской премии по литературе).

Многие композиторы плодотворно сотрудничают с филосо-фами, особенно — с Жан-Франсуа Лиотаром, который широ-ко известен не только как интеллектуал, философ, теоретик постмодерна, но также как писатель, эстетик, тонкий знаток классического и современного искусства¹⁸.

Лиотару принадлежит ряд блестящих музыковедческих исследований. Эссе «Несколько слов к пению: “Sequen-za III” (1971) — глубокая и пронизательная трактовка «Сек-венции III» Лючано Берио (Lyotard, 1971). Доклад «Многоликая тишина» (1972) — детальный разбор «4’33» Джона Кейджа (Lyotard, 1972). Статья «Творческая рефлексия» (1986) — яркая интерпретация сочинений Пьера Булеза (Lyotard, 1986).

Лиотар не просто пишет эссе о творчестве современных композиторов, но даже принимает участие в их проектах. В 1976 году Лиотар и Кейдж вместе выступили на конферен-ции радикального искусства «Schizo-Culture». В 1985 году Лио-тар и Булез провели юбилейный симпозиум, посвященный 60-летию композитора.

В середине XX века композиторы часто экспериментиру-ют в сфере звукового синтеза. Изобретение в 1940 году маг-нитной пленки открывает новые возможности для работы со звуком, позволяя записывать высококачественные эффекты эхо и реверберации, которые нельзя смоделировать меха-ническими устройствами. Композиторы создают новый способ сочинения музыки, где главную роль играет фонограмма. Запи-санные на пленку природные и урбанистические звуки, сопро-вождающие оркестр, органично вплетаются в произведение. Рождаются первые сочинения в жанре «tape music»: «Double Music» (1941) Джона Кейджа, «Концерт шумов» (1948) Пьера Шеффера, «Marginal Intersection 1» (1951) Мортон Фельдмана.

¹⁸ Анализ музыкальной эстетики Лиотара см. Azarova, 2014.

Соответственно, стирается четкая граница между искусством и реальностью. «Отныне, — подчеркивает Карлхайнц Штокхаузен, — в произведение включают не только музыкальные звуки, но также звуки природы и окружающей среды: гул ветра, плеск воды, звон колоколов, бой молотов, клаксоны автомобилей» (Stockhausen, 1963, 32).

Звуки природы (пение птиц, шелест листьев, дождь, раскаты грома, волны, морской прибой) активно используют Оливье Мессиан, Эдисон Денисов, Луиджи Ноно. Однако они не просто применяют фонограмму, а экспериментируют со звуком, воспроизводя средствами музыки «звучание стихий».

Например, Оливье Мессиан в своих сочинениях «Черный дрозд» (1950), «Экзотические птицы» (1956), «Каталог птиц» (1956–1959), «Садовая славка» (1970), «Витраж и птицы» (1986), «Голоса птиц» (1986) с помощью симфонического оркестра имитирует пение птиц (пример 25).

Oiseaux exotiques
pour piano solo et petit orchestre
(1955/1956, corr. 1985)

Xylophone*
(Sonne 1 octave plus haut que la notation)

Olivier Messiaen
(1908–1992)

1 Presque lent 69

2 Plus lent (♩=72)
(Garrulaxe de l'Himalaya)

Пример 25. О. Мессиан. «Экзотические птицы»

Эдисон Денисов мастерски передает звуки природы в таких разных композициях, как «Дуют ветры» (1952) для синтезаторов, «Пение птиц» (1969) для магнитофонной пленки, «Осенняя песня» (1971) для большого оркестра, «Листья» (1978)

для сопрано, «Мертвые листья» (1980) для клавесина, «Зимний пейзаж» (1989) для арфы, «На пелене застывшего пруда» (1991) для камерного оркестра и магнитофонной ленты.

Урбанистический шум (визг колес, звонки телефонов, стук печатной машинки) становится частью экспериментальных *opus'ов*: «Пять шумовых этюдов» (1948) Пьера Шеффера, «Шум» (1960) Маурисио Кагеля, «Вариации для двери и вдоха» (1963) Пьера Анри, «Колокола в тумане» (1988) Эдисона Денисова, «Музыка пишущей машинки» (1993) Стива Райха.

Например, в «Симфонии для одного человека» Пьера Шеффера и Пьера Анри (1950) слышны звуки повседневной жизни (звон кастрюль, столовых приборов, стекла, монет, и т. п.), а в «Разных поездах» (1988) Стивена Райха — удивительно переплетаются шум поезда и разговор пассажиров.

В 1949 году немецкий физик Вернер Мейер Эпплер публикует книгу «Электронное звучание» (Eppler, 1949, 86) с изложением идеи электронной музыки и синтетической речи. Для ее реализации в 1950 году в Кельне открывается первая студия звукозаписи, где Эпплер сотрудничает с Робертом Байером, Карлхайнцем Штокхаузенем и Годфридом Кенигом.

В 1950-е годы создаются различные технические институты и лаборатории: студия «Фонолоджия» в Милане (Studia Fonologia), «Институт изучения звука» (Institute de Sonology) в Утрехте, Студия звукозаписи телерадиокомпании BBC «Radiophonic Workshop» в Лондоне, «Центр электронной музыки» в Иерусалиме.

В 1977 году в Париже открывается «Институт исследования и координации акустики и музыки» (Institut de Recherche et Coordination Acustique Musique). Здесь работают Лучано Берио, Пьер Булез, Винко Глобокар, Эдисон Денисов, Паскаль Дюсапен, Джон Кейдж, Янис Ксенакис, Анри Пуссер, Карлхайнц Штокхаузен.

Естественно, во многом меняется творческий процесс. Сегодня композитор — не просто музыкант, имеющий дело со звуками и формами, а скорее исследователь звучаний. Он уже не использует «готовый» или «наличный» звук, а сочиняет «свой» звук, изобретая новые сонорные формы.

Главное направление поиска — радикальное повышение экспрессии звука, интерес к необычным, редко используемым

тембрам, акцент на звуковой символике. «Каждый звук теперь приобретает особый и неповторимый смысл, представляя музыку как модель всеобщей, глобальной, универсальной структуры» (Stockhausen, 1963, 45).

В эпоху постмодерна существенно расширяется звуковой диапазон. Джон Кейдж использует «не только тона, но и шумы» (Cage, 1973, 166), открывая путь к новому измерению звука — не слышимому в рамках слышимого. Из «искусства тонов» музыка плавно превращается в «искусство звуковых красок».

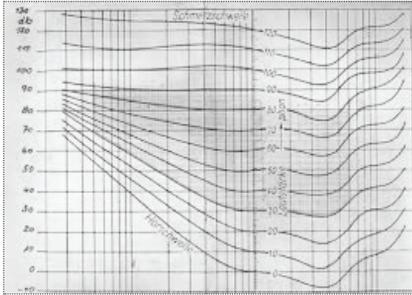


Рисунок 2. К. Штокхаузен.
«Песнь отроков»

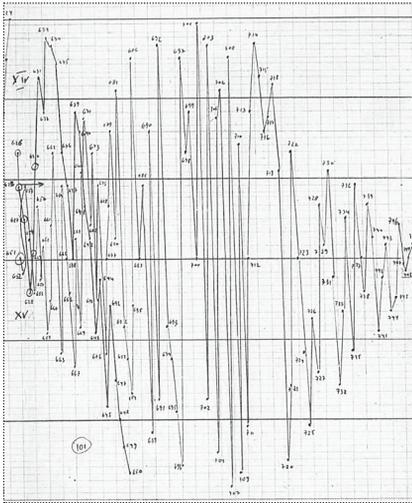


Рисунок 3. К. Штокхаузен.
«Песнь отроков».

В «Песне отроков» (1956) Карлхайнц Штокхаузен пробует технологию синтеза речи. Поскольку на тот момент техника пока не позволяет искусственно создать человеческий голос, то все фонемы Штокхаузен сначала записывает на магнитофонную пленку, а затем соединяет и включает их в электронную звуковую ткань (рисунок 2).

«Песнь отроков» — знаковое событие в истории музыкального пост-авангарда. Оно служит поворотным моментом для электронных, сериальных и сонористических композиций. «Песнь отроков» дает абсолютно иное звуковое измерение, когда можно прямо говорить о феномене, дотолде «неслыханном».

В «Gesang der Jünglinge» Штокхаузен включает 4 пласта материала: синус-тоны, белый шум¹⁹, цветной шум и вокально-звуковые структу-

¹⁹ Цвета шума — физическая шкала, по которой каждый вид стационарного шумового сигнала имеет конкретный цвет. Широко используется в акустике и электронике, где различают белый, розовый, красный, оранжевый, зеленый, синий, фиолетовый, серый, коричневый и черный шумы.

ры записанного на пленку голоса. На этой базе он создает единый континуум из элементов голоса и электронных звуков так, что голос вливается (инсталлируется) в тембровую природу синтетического звучания (рисунок 3).

Штокхаузен инициирует новый тип композиции, где доминирует не один конкретный акустический тон, а многозвучное неделимое целое. Подобное произведение в немецком музыковедении получает название «языковая сонористическая композиция» (Sprachsonorische Komposition)²⁰ (пример 26).



Пример 26. К. Штокхаузен. «Песнь отроков»

Кроме того, Штокхаузен вводит новое соотношение музыкального и языкового элементов. Традиция утверждает, что какой бы акцент ни стоял на музыкальном компоненте, слово всегда будет смысловым носителем, а значит, связь слова и музыки не отменяет границу между ними. В «Песне отроков» граница, напротив, «снимается», так как речевой элемент встраивается в музыкальный.

²⁰ Сонорика — это гармония, которая (в отличие от классической тонально-аккордовой или модальной гармонии, основанной на дифференцированном восприятии отдельного тона) оперирует множеством тонов, работает с разнообразными созвучиями тембро-красочного характера.

В 1960-е годы культ «лабораторной работы» над звуковой материей приводит к эмансипации звука, усилению его теоретического и концептуального значения на уровне художественного целого. Это, в свою очередь, инициирует иное видение сущности музыки, рождение «другой» эстетики.

На смену классической идее музыки как «языка чувств» приходит понимание ее как «искусства звуков». Отсюда меняется и способ описания мира: вместо передачи душевных аффектов человека композитор разворачивает процесс «движения» звуковой материи, показывая ее исток, формирование, сгущение, разрежение, распад.

«Изменения в области техники, — отмечает Пьер Булез, — требуют нового осмысления музыкального языка» (Bulez, 1999, 58). Действительно, с изобретением электроники, производство становится более объемным и многомерным, звуковой образ — весьма выразительным и насыщенным, а музыка — совершенно виртуальной.

Используя многоканальную запись, редактируя или варьируя скорость записи звука, маэстро создают музыку, которая не может быть сыграна традиционными средствами, но существует только в виде аудиозаписи. Детально разработанная мультитрековая запись очень далека от того, что исполнитель может реально представить на сцене.

Например, американский композитор Джон Стамп сочиняет известный *opus* «Суд фей и смертельный вальс», который формально нельзя сыграть. Но благодаря электронике и синтезаторам, его легко исполнить в том темпе и со всеми нюансами, которые требует автор (*пример 27*).

Процесс формирования сложного, объемного, многослойного звука, — включая разнообразные скольжения, переливы и пересыпания звуковой материи, ее мутации и трансформации, микро-остинато и квази-шумы, — фактически стирает грань между техно- и инструментально-фонией (*пример 28*).

Композиторы также предлагают новые тематические акценты (космос, вселенная, галактика, межпланетные путешествия), используют различные аудио-эффекты (эхо, обратное эхо, «роботизированный голос»), применяют «расщепление», «задержку» или «сжатие» звука, помещая его за пределы стерео-базы.

Пример 28. Дж. Стамп. «Суд фей и вальс смерти»

Пример 29. К. Штокхаузен. «Группы». Партитура для трех оркестров

В произведениях «Звук» (1960) и «Акустика» (1970) Маурицио Кагель синтезирует акустическую и электронную музыку, в «Электронной поэме» (1968) Эдгар Варез моделирует медитативно-космический транс, в «Электрическом контрапункте» (1987) Стивен Райх создает психоделическое звучание.

Конечно, такая музыка должна исполняться в новых условиях. Речь идет не только о специальном техническом оборудовании, но и о креативном подходе, который предполагает иное осуществление произведения. Это находит свое отражение в концепции «пространственной музыки».

Например, в *opus'e* «Группы» (1957) для трех оркестров Штокхаузен вводит особую «пространственную дислокацию» исполнителей. Стерефонический эффект достигается благодаря расположению оркестров в разных местах концертного зала: один оркестр — на сцене, другой — в партере, третий — на балконе.

Каждый оркестр имеет своего дирижера и работает в собственном темпе и ритме так, что целое не снимает автономии частей, а эффект слияния не исключает отдельных голосов. Единство звучания обеспечивают переходы, антифонные противопоставления, отклики, эхо (пример 29).

Разделяя инструментальные массы, Штокхаузен создает впечатление неподвижности одних акустических элементов и мощного движения других. Также он акцентирует то или иное звучание как более важное, максимально артикулирует соотношение частей и целое (рисунок 4).

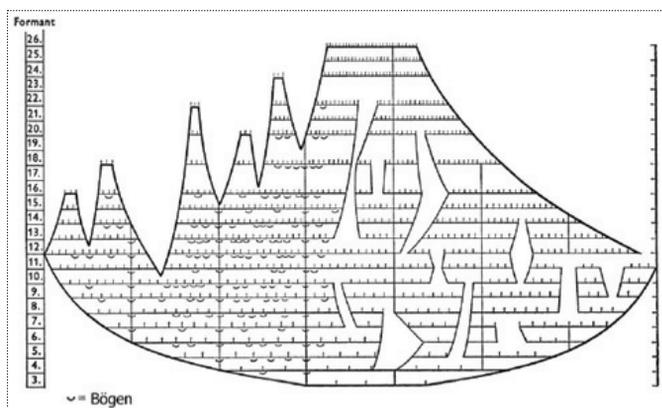


Рисунок 4. К. Штокхаузен. «Группы». Распределение звуковых масс

ру шумов. «Сонотрон» (как определяет этот прием Ксенакис) формирует в зале совершенно фантастическую, или даже — сюрреалистическую атмосферу.

В другом известном сочинении Ксенакиса — «Persephassa» для 6 перкуSSIONистов (1969) — ударники располагаются вокруг публики так, что шумовые каскады и переклички охватывают аудиторию подобно своду пещеры. Эффект «вибрирующего эфира» и многослойные фактурные комплексы превращают композицию в истинное чудо.

Таким образом, используя новые творческие приемы и методы, широкую палитру выразительных средств, научные открытия и современные технологии синтеза звука, композиторы эпохи постмодерна создают очаровательную музыку, которая радует наше поколение.

Играя с традиционной и нетрадиционной формой, экспериментируя с акустическим и электронным звучанием, магически «микшируя» классические и романтические прототипы, современная музыка имеет легко узнаваемый облик. Ей присущ яркий колорит, жанровый и стилиевой синкретизм, четко выраженная парадоксальность.

Музыка постмодерна приобретает статус чистого искусства. Создавая музыкальное произведение, подобно тому, как демиург творит мир, композитор не нуждается в образцах, правилах, санкциях. Лавируя между «иллюзией завершенности» и «тайной невыразимого», он пребывает в свободном полете мысли.

REFERENCES

- Adorno, T. (2001). *Filosofiya novoi muzyki* [Philosophy of New Music]. Moscow: Logos. (in Russian)
- Azarova, Yu. (2017). *Filosofiya muzyki Ya. Ksenakisa* [Philosophy of Music by I. Xenakis] In *Iskusstvo i khudozhestvennoe obrazovanie v kontekste mezhkul'turnogo vzaimodeistviya* [Art and Art Education in the Context of Intercultural Interaction] (140-146). Kazan: Kazanskii federal'nyi universitet. (in Russian)
- Azarova, Yu. (2014). *Estetika J.- F. Liotara i filosofiya sovremennoi muzyki* [J.-F. Lyotard's Aesthetics and the Philosophy of the Contemporary Music]. In *Iskusstvo i khudozhestvennoe obrazovanie v kontekste mezhkul'turnogo vzaimodeistviya* [Art and Art Education in the Context of Intercultural

- Interaction] (113-121). Kazan: Kazanskii federal'nyi universitet. (in Russian)
- Akopyan, L. (2012). Zhan Barrake [Jean Barrake]. In *Iskusstvo muzyki. Teoriya i istoriya* [Art of Music. Theory and History], № 3 (115-173). Moscow: Gosudarstvennyi institut iskusstvoznaniya. (in Russian)
- Bulez, P. (1999). Tvorchestvo, tekhnika, yazyk. [Creativity, Technique, Language]. In *Homo Musicus: al'manakh muzykal'noi psikhologii* [Homo Musicus: an almanac of musical psychology], Vol. 23 (55-60). Moscow: MGK im. P. I. Tchaikovskogo. (in Russian)
- Bulez, P. (2004). Ot skladki k skladke [From the Fold to the Fold]. In *Bulez P. Orientiry I. Izbrannye stat'i* [Boulez P. Orientations: Collected Writings] (196-200). Moscow: Logos-Al'tera. (in Russian)
- Kandinskii, V. (2001). Doklad na Pervoi Vserossiiskoi konferentsii zaveduyushchikh otdelami iskusstv [Report at the First All-Russian Conference of heads of arts departments]. In *Kandinskii V. Izbrannye trudy po teorii iskusstva: v 2 t.* [Kandinsky, W. Selected Works on the Theory of Art: in 2 volumes], Vol. 1 (79-80). Moscow: Gileya. (in Russian)
- Kandinskii, V. (2014). *O dukhovnom v iskusstve* [Kandinsky, W. On the Spiritual in Art]. Moscow: Direkt-media. (in Russian)
- Ksenakis, Ya. (2008). *Formalizovannaya muzyka: novye formal'nye printsipy muzykal'noi kompozitsii* [Xenakis I. Formalized Music: New Formal Principles of Musical Composition]. St. Petersburg: SPbGK im. N. A. Rimskogo-Korsakova. (in Russian)
- Messian, O. (1995). Tekhnika moego muzykal'nogo yazyka [Messiaen O. Technique of My Musical Language]. Moscow: Greko-latinskii kabinet Yu. A. Shichalina. (in Russian)
- Nitsche, F. (2007). *Pis'ma* [Nietzsche F. Letters] (I. Ebanoidze, Comp., & Ed.). Moscow: Kul'turnaya revolyutsiya. (in Russian)
- Nitsche, F. (2013). *Maloe sobranie sochinenii* [Nietzsche F. Small Collected Works]. St. Petersburg: Azbuka. (in Russian)
- Shenberg, A. (2007). Aforisticheskoe [Schoenberg A. Aphoristic]. In *Zvuchashchie smysly: Al'manakh* [Sounding Meanings: Almanac] (369-402). St. Petersburg: Sankt Peterburgskii gosudarstvennyi universitet. (in Russian)
- Shnitke, A. (1993a). Moz'art [Schnittke A. Moz'art]. In *Shul'gin D. "Gody neizvestnosti Al'freda Shnitke": besedy s A. Shnitke* [D. Shulgin. "The Years of Uncertainty of Alfred Schnittke": Conversations with A. Schnittke.] (78-79). Moscow: Delovaya kniga. (in Russian)
- Shnitke, A. (1993b). Vtoraya sonata dlya skripki i fortepiano. Quasi una sonata [Schnittke A. Second Sonata for Violin and Piano. Quasi Una Sonata]. In *Shul'gin D. "Gody neizvestnosti Al'freda Shnitke": besedy s A. Shnitke* [D. Shulgin. "The Years of Uncertainty of Alfred Schnittke": Conversations with A. Schnittke] (50-53). Moscow: Delovaya kniga. (in Russian)

- Shnittke, A. (1993c). Zheltyi zvuk [Schnittke A. Yellow Sound]. In *Shul'gin D. "Gody neizvestnosti Alfreda Shnitke": besedy s A. Shnitke* [D. Shulgin. "The Years of Uncertainty of Alfred Schnittke": Conversations with A. Schnittke] (68-69). Moscow: Delovaya kniga. (in Russian)
- Eizenshtein, S. (2007). Montazh fil'ma: fragment o Dzhoise [Eisenstein S. Montage of the Film: a Fragment about Joyce]. In *Dzhois Dzh. Dublintsy* [Joyce J. Dubliners] (336-337). Moscow: Vagrius.
- Eko, U. (2006). *Poetiki Dzhoisa* [Eco U. Poetics of Joyce]. St. Petersburg: Simpozium. (in Russian)
- Barraque, J. (2001). *Ecrits: Presentes et annotes par L. Feneyrou*. Paris: Editions de la Sorbonne. (in French)
- Bergman, G. (1999). Synesthesia and the Arts. In *Leonardo*, Vol. 32 (15-22). Boston: MIT Press.
- Berio, L. (2012). *Sinfonia*. Berlin: Deutch Grammophon. (in German)
- Brown, M., & Guinery, P. (2014). *Delius and His Music*. Woodbridge, Suffolk, UK & Rochester, NY, USA: Boydell & Brewer.
- Brun, H. (1971). *Uber Musik und zum Komputer* [On a Music and Computer]. Karlsruhe: G. Braun Verlag. (in German)
- Bussotti, S. (1954). *Five Piano Pieces for David Tudor*. London: Universal.
- Cage, J. (1973). 45 Minutes for Speakers. In *Cage J. Silence: Lectures and Writings* (146-193). Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Gavin, T. (1996). "Musica e musica": Lucian Berio and music. In *The Musical Times*, Vol. 137, №1835 (12-16). London, UK.
- Griffits, P. (2008). *Le Mer en Feu: Jean Barraque* [The Sea on Fire: Jean Barraque]. Paris: Hermann Musique. (in French)
- Dusapin, P. (2007). *Composer, musique, paradoxe, fluxe. Leçons inaugurales du Collège de France*. Paris. (in French)
- Eppler, W. (1949). *Elektronische Klangerzeugung: elektronische Musik und synthetische Sprache* [Electronic Sound Production: Electronic Music and Synthetic Speech]. Bonn: Ferdinand Dummlers. (in German)
- Liotard, J. (1971). A Few Words to Sing: Sequenza III. In *Musique en Jeu* [Music and Play], № 2 (30-44). Paris.
- Liotard, J. (1972). Plusieurs Silence [Several Silence]. In *Musique en Jeu*, №9 (63-76). Paris. (in French)
- Liotard, J. (1986). Le Reflection creatrice: entretien avec Pierre Boulez [The Reflection of the Creator: Interview with Pierre Boulez]. In C. Samuel (Ed.), *Éclat: Boulez* [Samuel C. Éclat: Boulez] (14-17). Paris: Editions du Centre Pompidou. (in French)
- Ligetti, G. (1983). *Ligetti in Conversation with Peter Varnai, Josef Hausler, Claud Samuel and himself*. London: Eulenburg.
- Maur, K. (1999). *The Sound of Painting: Music in modern Art*. Munich: Prestel.

- Stockhausen, K. (1963): Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik [Texts on the Electronic and Instrumental Music]. In *Texte zur Musik: im 6 Bd* [Texts on the Music: in 6 Vol.], Bd. 1. Koln: Schauberg Verlag. (in German)
- Stoyanova, I. (2015). Wolfgang Rihm and "Dionysus": A Writing of Inner Spaces. In *Art & Research Journal*, Vol. 2. № 1 (36-52). Dublin.
- Thomopoulos, S. (2011). Evryaly and arborescences: Graphic representation as a tool for pianists in the work of Iannis Xenakis. In: Proceeding of the "Xenakis International Symposium" (1-8). London: Southbank Centre.
- Thatcher, D. (1975). Musical Setting of Nietzsche Texts: An Annotated Bibliography (Part I). In *Nietzsche Studien*, Bd. 4 (284-323). Berlin / New York.
- Thatcher, D. (1976). Musical Setting of Nietzsche Texts: An Annotated Bibliography (Part II). In *Nietzsche Studien*, Bd. 5 (355-383). Berlin / New York.
- Thatcher, D. (1986). Musical Setting of Nietzsche Texts: An Annotated Bibliography (Part III). In *Nietzsche Studien*, Bd. 5 (440-452). Berlin / New York.
- Babich, I. (1996). Nietzsche and Music: A Selective Bibliography. In *New Nietzsche Studies*, Vol. 1. №1-2 (64-78). New York.
- Miklowitz, D. (1995). New Recording of Nietzsche's Music. In *Nietzsche Studien*, Bd. 24 (344-353). Berlin / New York.
- Fearn, R. (2001) What Song the Sirens Sang? In *James Joyce Quarterly*, Vol. 39, № 1. (53-68). Tulsa, Oklahoma: University of Tulsa
- Hepburn, A. (1999). Noise, Music, Voice in "Dubliners". In S. Knowels (Ed.), *The Music of Joyce* (189-212). New York & London: Garland Publishing.
- Klien, S. (1999). John Cage and "Finnegan's Wake". In S. Knowels (Ed.), *The Music of Joyce* (152-170). New York & London: Garland Publishing.
- McCourt, J. (1999). Joyce's "Trieste": Citta Musicalissima. In S. Knowels (Ed.), *The Music of Joyce* (33-56). New York & London: Garland Publishing.
- Mosley, D. (1994). Music and Language in Joyce's "The Dead". In A. Timinieska (Ed.), *Analecta Husserliana: The Yearbook of Phenomenological Research*, Vol. 41 (191-199). Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.
- Weaver, J. (1998). *Joyce's Music and Noise: Theme and Variation in His Writings*. Gainesville: University Press of Florida.
- Witten, M. (2018). *James Joyce and Absolute Music*. London & New York: Bloomsbury Academic.
- White, K. (2005). James Joyce, Music and Dublin. In *The Progress in Music in Ireland* (111-120). Dublin: Four Courts Press.
- Zatkalik, M. (2001). Is there Music in Joyce? In T. Staley (Ed.), *Joyce Studies Annual* (55-64). Austin: University of Texas Press.