

Санкт-Петербургская Государственная Консерватория  
им. Н.А. Римского-Корсакова

Константин Щеников-Архаров

**О некоторых общих чертах сочинений «Lontano» Лигети  
и «Harmonielehre» Адамса**

Санкт-Петербург, 2018

## Вступление

В этой работе речь пойдёт о двух сочинениях - «Lontano» венгерского композитора Дьёрдя Лигети и «Harmonielehre» американца Джона Адамса. Несмотря на то, что сочинения абсолютно разные по жанру и технике, у них есть кое-что общее и знаковое для XX века.

Прежде, чем говорить об этом знаковом, я бы позволил себе взглянуть на то, как менялось композиторское и музыкальное мышление в последние 300 лет. В XVIII веке, во времена Барокко и Классицизма эталоном мастерства считалась логика последовательности: музыкальная мысль должна быть выстроена от начала до конца, аккорды во фразе должны вытекать один из другого и создавать стройную последовательность. Эпоха Романтизма сменила этот фокус: последовательность уже более не важна, достаточно двух аккордов (знаменитый пример - «*Doppelgänger*» Шуберта). Импрессионисты открыли, что достаточно и одного аккорда, он сам по себе может нести мысль (Дебюсси, прелюдия «*La fille de cheveux de lin*»). После импрессионистов Шёнберг с его додекафонией сместил фокус в ещё больший микромир: не аккорд, а созвучие или даже один тон, звук сам по себе - уже самостоятельная смысловая единица.

Такая логика подсказывала, что на следующем этапе осталось залезть в сам звук, так и произошло. Самым очевидным примером этого станут спектралисты и электронная музыка: именно здесь авторы «залезают в сам звук» в самом буквальном смысле, вычленяют обертоны и сами создают спектр.

Но только ли в электронной музыке работает эта установка, только ли там возможно реализовать этот принцип: заново придумать звук, а уже после строить форму? Можно ли сфокусироваться на микромире, используя стандартный инструментарий симфонического оркестра?

Здесь приходит на помощь довольно спорное, как в практическом, так и в теоретическом плане «*Учение о Гармонии*» («*Harmonielehre*») Арнольда Шёнберга. В нём было много идей, которые не прижились в музыкальном мире, но одна оказала крайне важное влияние на композиторское мышление всех кто был после. Я говорю о *Klangfarbenmelodie*, принципе звуко-красочной мелодии, который как раз позволяет пойти дальше и погрузиться в микромир. Попробуем рассмотреть это на двух примерах.

## Д. Лигети, «Lontano»

Сочинение начинается с длинного, протяжённого звука, сразу иллюстрируя тот самый принцип звуко-красочной мелодии.



Тембр является единственной изменяющейся категорией в этом материале: звуковысотная часть «застыла» на одном звуке, длинный-длинный ля-бемоль, сотканный из флажолета виолончели, как основы и сменяющих друг друга деревянных духовых; ритм в принципе отсутствует, так как нет ясно слышимой повторяемости - это один тянущийся звук. Из-за незаметной атаки деревянных в нюансе *pppp* слух не сразу замечает включение нового инструмента, снятия на *diminuendo* так же неразличимы, поэтому эта сцепляющаяся конструкция звучит как длинная нота, с переливающимся тембром. Этот технический приём как бы заставляет звук жить, дышать и меняться во времени и слуховой фокус смещает в новые для музыки пространства - в тот самый микромир, о котором я говорил в предыдущей главе. Мы уже не следим за путями мелодии, хитросплетениями ритма или сопоставлениями гармонии, а погружаемся в сам звук.

Кроме категории тембра здесь включается категория плотности, по сути родственная ей. Инструменты по очереди включаются и выключаются, всё время создавая разнообразные комбинации, каждый раз рождая новый тембр и увеличивая-уменьшая плотность звука количеством звучащих одновременно. Всё сочинение, по сути, построено на одном этом приёме, *klangfarbenmelodie*, там далее не появится ритма в более привычном нам понимании, не будет и мелодии, гармонии за которой можно следить, не будет даже ясно очерченной темы, но тем не менее, в этой пьесе есть своя особенная драматургия.

Как подобает большому мастеру, вся техническая сторона дела в этом сочинении связана с образной сферой. Название «Lontano» с итальянского переводится как «далеко» и одного этого слова оказывается достаточно, чтобы

объяснить слушателю, *что* слушать. С самого первого звука создаётся это ощущение неразборчивости, когда прислушиваешься к какому-то далёкому, едва различимому звуку.

Эти конструкции из тембровой мелодии вначале водят слушателя вокруг одной ноты: застывший *ля-бемоль* съезжает на *соль*, затем *си-бемоль* на *ля*. Эти пласты начинают наслаиваться друг на друга и постепенно завоёвывают звуковое пространство, занимая все регистры. Как я говорил ранее, здесь нет ритма в нашем привычном понимании, это как бы ритм многократно растянутый во времени, ритм в многократном увеличении: одна нота занимает столько времени, сколько в более ранней музыке занимало предложение или период, но при этом информативность материала не страдает, композитор заставляет нас вслушиваться в *другие* вещи.

Лигети так организует свои звуковые комплексы во времени, что умудряется даже в таких условиях играть со слушательским восприятием. Поначалу каждая последующая нота длится меньше, чем предыдущая, что создаёт ощущение ритмического ускорения, но потом всё вновь замирает в самый неожиданный момент. Такими простыми средствами автор то нагнетает информационную плотность, то, наоборот, разрежает и в некоторые ключевые моменты оставляет одну прозрачную ноту.

В сочинении так и не появляется тематизма, когда музыкальное время уплотняется, эти пласты начинают сцепляться в какие-то интонации, мы будто начинаем что-то различать и узнавать, но потом они вновь рассыпаются и наш слух застывает в напряжении, вслушиваясь в одну ноту.

В кульминации (Y) интонация становится наиболее активной и, кажется, начинает строить некую тему, но вновь рассыпается, постепенно удаляясь и разрушаясь. Это создаёт некоторую разорванность и недосказанность повествования, отчего музыкальный язык пьесы выглядит органично во всех своих деталях, от самых узких технических приёмов до того, что составляет «высший» слой композиторского ремесла: обращения с музыкальным временем, структурного мышления и развёртыванием формы. Материал соответствует тому, в какую форму его поместили. Все части этого механизма естественно состроены друг с другом и действительно создают язык, послание на котором можно понять и в которое можно поверить.

125 [Y]

The score is organized into systems. The first system includes Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Clarinet 1 and 2, Bassoon 1 and 2, Horn 1 and 2, and Trumpet 1 and 2. The second system includes Violin I (1-4), Violin II (1-4), Viola (1-4), and Cello/Double Bass (1-4). The score features complex rhythmic patterns and dynamics. Annotations include *senza cord.*, *attacco*, *ritardando*, and *molto esp.*. A box labeled 'Y' is located at the top left of the page.

## Д. Адамс «Harmonielehre»

Название отсылает нас к тому самому «Учению о Гармонии», учебнику, которым Арнольд Шёнберг, по мнению Адамса, нанёс родовую травму всей музыке XX века. Этим сочинением автор открыто полемизирует с классиком.

*Handwritten notes:*  
Lorenz notes of Schoenberg's Harmonielehre  
The new Harmonielehre by John Adams

### HARMONIELEHRE

Part I

John Adams 1985

Copyright © 1985 by Associated Music Publishers, Inc. (BMI) New York, NY  
International Copyright Secured. All Rights Reserved.  
Warning: Unauthorized reproduction of this publication is prohibited by Federal law and subject to criminal protection.

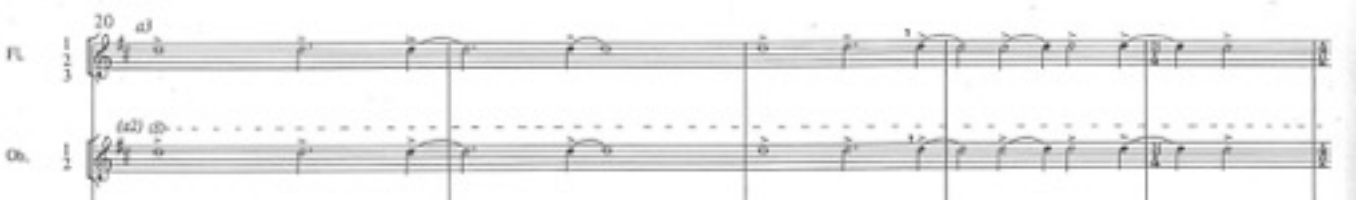
Если посмотреть на первую страницу, то мы сразу увидим некоторую странность в оркестровке: огромный унисон половинными всего оркестра на *fff*, которому противостоят фигурации восьмыми трёх флейт. Автор, конечно написал им тоже *fff*, но в этом регистре (рубеж 1-2 октав) это просто смешно, у флейт нет этих трёх форте, а даже если бы и были, в таком балансе их всё равно не было бы слышно. Но вся первая страница настойчиво записана именно так: три низкие флейты против огромного унисона низких струнных, низкого дерева и всей (*sic!*) меди.

Этот звуковой эффект и далее эксплуатируется автором: флейты здесь нужны не ради фигурации, а ради того, чтобы этот унисон «оживить», это создаёт внутри него едва различимую пульсацию и приводит тембровую составляющую в движение, что отсылает нас к той же идее, что и в прошлом сочинении, но здесь в несколько трансформированном виде.

Поиски «движущегося тембра» здесь совершенно неслучайны, диалогирова с Шёнбергом, Адамс использует его же идею *klangfarbenmelodie*, выстраивая на её основе всё сочинение.

Если посмотреть на I часть целиком, то она представляет из себя 3-х частную структуру, в которой крайние разделы написаны в технике минимализма, а середина стремится стать традиционной и лирической.

Музыка крайних разделов даже имеет «тему».



Мелодия её представляет из себя голый ритм на одной ноте, который лишь «ускоряется» со временем, то есть длительности становятся всё более мелкими, более ничего примечательного в ней не происходит ни в плане плотности звучания, ни тембра в принципе: каждый раз это тембровое соединение, фиксированное на всём протяжении звучания. Самое интересное здесь кроется в аккомпанементе, что довольно забавно: Шёнберговский принцип применяется не к мелодии, а к аккомпанементу, получается *klangfarbenakkompaniment!*

Основу сопровождения всё время составляют простые фигурации, которые по виду напоминают фигурации ранних классических симфоний, но соединены они так, что звучат совершенно иначе. Инструменты одного (или родственного) тембра играют часто одни и те же ноты, но в «противофазе», благодаря чему фигурация становится неразличимой и превращается в тембр! Это довольно любопытная находка в плане оркестровки. Если вспомнить фактуру вступления I части I симфонии Чайковского, то можно найти кое-что общее в следующем отрывке.



Эта фигурация-тембр пульсирует благодаря движению восьмыми и далее Адамс работает с ней по сути двумя способами: либо добавляя/убавляя инструменты, (что влияет на категорию плотности) либо, как в первом такте вышеизложенного примера, вписывая паузы. Инструменты играют не постоянно, а по очереди выключаются, тем самым на краткий миг разрезая плотность и создавая ещё одну ритмическую линию внутри себя, но линия эта, правда, не выливается во что-то драматургически заметное, а проскакивает время от времени как эффект, смысл и закономерность которого уловить не удаётся.

Вот ещё один пример работы с плотностью и более сложно организованной фигурации:



Кроме мелких фигураций здесь есть и более крупные, посмотрите на 2-е скрипки, альты и арфы в следующем примере. Все они играют одну и ту же ритмическую функцию - короткие четверти, но в звуковом плане у них есть отличия: у арфы более длинный отзвук и менее резкая атака, у струнных же в этом приёме атака резче, но звук более сухой.



This musical score shows a section for strings and woodwinds. The instruments listed are Horns 1 & 2, Maracas, Violins 1 & 2, Viola, Violoncello, and Bass. The music is characterized by a complex rhythmic pattern, likely a 6/8 or 9/8 time signature. Dynamics include *mf*, *pp*, and *dim*. The score is written in a key with one flat and a common time signature.

Эта идея довольно «исполнительская», если можно так сказать: играя на одном инструменте, можно два соседних звука сыграть разным прикосновением, что сделает их разными по тембру, но по сути это останется одним инструментом. Большие мастера обычно учат работе с таким звуковым разнообразием, в оркестре же эта идея трансформируется: одна и та же оркестровая функция излагается разными инструментами, создавая ещё один слой тембрового разнообразия и создавая ещё одну пульсацию внутри ткани, как бы ритм второго порядка.

Кроме фигураций в аккомпанементе есть разнообразные украшения, см флейту пикколо и фортепиано в примере ниже:

This musical score shows a section for woodwinds and piano. The instruments listed are Flute, Piccolo, Oboe, Clarinet 1-4, Bassoon 1-3, Horns, Trumpets, and Piano. The music features various ornaments and dynamics like *pp* and *dim*. The score is written in a key with one flat and a common time signature. The piano part is particularly prominent, showing complex rhythmic patterns and ornaments.

На фоне довольно статичного материала такие всплески звучат довольно выразительно и заметно. Позже украшения увеличиваются в масштабах и трансформируются во что-то вроде этого (см. арфы, флейты и кларнеты):

The image shows a page of a musical score, measures 180 through 183. The score is for a woodwind and string ensemble. The instruments listed on the left are Flute (Fl.), Piccolo (Pic.), Clarinet (Cl.), Bass Clarinet (B. Cl.), Horn (Hr.), Trumpet (Trp.), and Trombone (Tbn.). The woodwinds (Fl., Pic., Cl., B. Cl.) play a melodic line with grace notes and slurs. The strings (Hr., Trp., Tbn.) play a rhythmic accompaniment. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat. The measures are numbered 180, 181, 182, and 183.

В целом, от минимализма трудно ожидать какой-то особой изобретательности в работе с материалом, техника диктует свои законы развёртывания, но и смысл его в другом, заставить обратить внимание слушателя на *другие* вещи. В этом сочинении много удачных тембровых и оркестровых находок, но мой слух с трудом улавливает связи между ними. Каждый из приёмов при собственной яркости, появляется и пропадает, уступает место другому, каждый раз довольно случайно, не создавая никаких сопряжений, диалогов внутри, ничего, что можно было бы назвать драматургией. Несмотря на наличие внешних контрастов (тембровых, динамических) слушается довольно тяжело и, когда в середине начинается совсем другая музыка, слух поначалу «цепляется» за иной

ритм событийности, но то, как однообразно сконструирована эта тема с мелодией виолончелей тоже очень быстро заставляет скучать.

В плане смысла я не очень понимаю, как эти разделы связаны между собой и, главное, какой диалог они ведут с Шёнбергом: здесь мог бы прочитаться диалог с Кейджем или Райхом. Очевидно, минимализм для автора и эта тема в середине предстают как некие символы, но на что они указывают в контексте диалога с Шёнбергом? Также неясно, почему они так нарочито друг от друга отделены, ведь контраст между ними не очень-то получился, и то, что они никак друг на друга не влияют не создаёт и диалога между ними.

## **Заключение.**

Перед композитором всегда стояла задача открывать что-то новое, обновлять или заново придумывать язык, которым он говорит со слушателем, но XX век сделал эту задачу одной из приоритетных.

Как я сказал во введении, одна из логических цепочек привела музыкантов к тому, что язык нашего времени должен обращаться к микромиру, залезть в глубины и заново придумать то, что казалось незыблемым. Два сочинения, которые я довольно поверхностно рассмотрел в этой работе, даже с такого лёгкого взгляда показывают, что эту задачу можно выполнить абсолютно разными способами, прийти к ней с разных сторон и даже одни и те же приёмы использовать так, что их общность будет заметна далеко не сразу. Так же, и успех может быть разным. Главное - не то, каким языком или какими приёмами пользуется автор, а как ему удаётся всё связать воедино, в одну стройную систему, то есть, от его мастерства.