

доминанты до мажора. Вот-вот должна начаться реприза, но неожиданный поворот в фа мажор и характер самой главной темы развеивают наши ожидания. Мало того, момент появления побочной партии напрямую ассоциируется с появлением коды, и только упомянутое тональное соотношение и порядок изложения тем убеждают нас в том, что это действительно реприза.

Вот таким многоуровневым способом организовано это необычное сочинение для виолончели, таков ряд «ограничений», заданных творческой мыслью А.К. Глазунова.

И еще одно. Сравните побочную тему Концерта-баллады и такт до 115-й цифры в Скрипичном концерте А. Берга, написанного на три года позже. Что это? Простое совпадение? цитата? или мистика творчества?

С.В. Лаврова

Структуры¹

Программа концерта 17 ноября посвящена структуре, иными словами сериализму. При том, что сочинения, которые прозвучат сегодня в концерте являются хрестоматийными в изучении техники композиции XX века, в наш слуховой опыт они еще полностью не вошли.

До сих пор продолжается спор о правомерности подобной рационализации в музыке.

Да и собственно вопрос о том, насколько рационален данный метод композиции также не однозначен: Леви-Стросс в трактате «Сырое и вареное» противопоставляет «структурное мышление» – «сериальному». Первое с его точки зрения – философская позиция в гуманитарных науках, второе – музыкальная философия.

Сериальное мышление пересматривает общие ментальные структуры тональной музыки. Сериальность производит открытые структуры. В этом и состоит проблема коммуникации или иначе говоря контакта со слушателем. Леви-Стросс: «сериальная музыка не может быть коммуникабельным языком». Поскольку сериальное мышление хочет освободиться от тональной системы, воплощает общие структуры ментальности, следовательно утверждает абсолютную свободу духа и является идеалистическим мышлением.

Вопрос для дискуссии: сериализм – «рациональное», или свобода правящего духа?

А также дискуссионным может быть вопрос о том, почему столь революционным стал сериализм, и каким образом с уровня звуковысотной организации при помощи 12 тонов он переместился в область многопараметровости?

¹ Публикацией вступительного слова Лавровой к концерту 17 ноября открывается дискуссия о новой технике музыкальной композиции XX – начала XIX веков

Открытие многопараметровости: сериализм и электронная музыка — две взаимообогащающиеся области. Перенос сериальной организации в электронную музыку: Пение юношей. Электронные этюды Штокхаузена (1953 – 1954 годы) Статья «Куда течет время...» (1956) — дальнейшее развитие теории групп в электронной музыке («Контакты»).

Развитие параметра времени — взаимообогащение.

Новые концепции в математике (теория групп, теория множеств, теория вероятности) способствуют и расширению методов в современной композиции.

Мессиян усматривал в «магических квадратах», известных нам еще из лекций Веберна, волшебное начало, сближающее математику и магию.

Идеи сериализма зарождаются одновременно с развитием серии звуковысот.

Опыты сериального периода у Рославца (1914), Гольшева (Струнное трио 1914), Кляйна (1919 – 1920)

Сериальность связана с новой организацией музыкального пространства и времени — в единую линию вытягиваются некоторые параметры из разных измерений: тембр — как тоны призвуки, ритм — частоты длины, разделы формы как длины пропорции.

«Структура» — одно из ключевых понятий в лексике нашей эпохи. Исключительное значение структуры и техники — отличительное свойство культуры XX века. Благодаря структуре моменты — связываются, а элементы выстраиваются в единую логическую цепь.

«Структура материала и структура композиции — две стороны одной фундаментальной проблемы: в отсутствие одной из них нельзя в собственном смысле говорить о творчестве», — Пьер Булез.

«Ризома» — метафора, использованная философом постмодернизма Жилем Делезом в его одноименной работе, которая является парадигмой современного искусства. Ризома — это корневище — подземный стебель.

Можно сказать, что в роли этого корневища выступает предкомпозиционный процесс в сериализме.

Чтобы охарактеризовать специфику своего творческого метода, Булез прибегает к термину Прорастание (фр. *prolifération*) в разных измерениях.

Музыкальная часть программы составлена следующим образом: обрамление двумя сочинениями Булеза, причем ранними: мы решили отказаться от включения «Структур» в программу в пользу его раннего сочинения «Нотации» с тем, чтобы услышать влияние Веберна, ставшего ключевой фигурой сериализма и постсериализма. По поводу «Структур», Булез сам признает абстрактность, чрезмерность формальных установок, которая по его собственным словам ведет к хаосу.

Фортепианный цикл «Нотации» был написан в 1945 году в период недолгого обучения в классе Рене Лейбовица, считавшего дальнейшее развитие идей сериализма нецелесообразным, и, вместе с тем, оказавшего на Булеза сильное влияние.

Мысль о сериализации всех параметров у Булеза возникла именно в связи с Веберном, в сочинениях которого ритмическая структура органично вплетена в звуковысотную.

Говоря об организации ритмического компонента, Булез утверждает: Длительность как деньги: сто франков абстрактны, однако если у вас сто монет по одному франку, вы чувствуете разницу между одним и ста франками. При помощи такого рода мыслительных операций можно придти к тому, чтобы сделать длительность сериальным параметром, не заботясь о метрической пульсации, измеряя при помощи наименьшей ритмической единицы методом прибавления.

Веберн. Ор. 27

Предформы сериализма у Веберна.

Структуры элементов музыки, развитые до отдельных параметров, накладываются одна на другую в живой ткани музыки.

Экстраверсия структуры.

Выстраивание компонентов на основы какой-либо закономерности, например, по принципу неповторения (как в звуковысотной серии, только применительно к другим музыкальным параметрам). Несмотря на то, что у Веберна нет ни одного примера абсолютно последовательной сериальной структуры, в поздних сочинениях явно проступают идеи сериализма — то-есть оперирования сериями различных параметров.



Сериализация ритма прослеживается в использовании зеркально-симметричных ритмических структур. Тембр также вырастает до самостоятельного параметра: в симфонии ор. 21 в I части, наряду с двойным канон серийной структуры, идет двойной канон тембровой структуры.

В вариациях ор. 27 Денисов отмечает технику групп, развитую впоследствии Штокхаузенем, Булезом и Пуссером. Самостоятельный комплекс — группа, независимо от его происхождения от серии.

Самый удивительный аспект позднего Веберна — применение организующих чисел. Оперирование в организации одним и тем же числом или группой чисел. Так, в Вариациях ор. 27 организующими числами становятся числа 7 и 11.

«Музыка стрикта» («Строгая музыка» 1956)

Две додекафонные фуги. «Фантазия ричерката».

Общее строение четырехчастного цикла родственно барочной сонате, где первые части образуют малый цикл, наподобие прелюдии и фуги, III часть — двойные вариации, финал — фуга на две темы возвращает нас снова к полифоническим приемам.

Первая фуга, по определению Холопова, — фуга-ричеркар — (инвенция), т. к. интермедии, основанные на других рядах, дают перестановки в тройном контрапункте так, как Бах делал это с тональными мелодическими линиями в трехголосной инвенции фа-минор. Фуга из II части в своей организации объединяет канон на основе одной серии (бесконечный канон второго разряда) и тройной контрапункт на основе трех других серийных рядов, который вставлен в качестве интермедий. Принцип ритмической вариантности выдержан в интермедиях, где он образует «прораствание» ритмоформул, структура которых становится все более свободной.

Вторая фуга — IV часть — двойная фуга с совместной экспозицией тематических серий.

Фуга IV части имеет индивидуальную форму:

- 1) фуга, голоса которой образованы горизонтальными додекафонными формами;
- 2) различные по степени ритмической индивидуализации голоса создают иллюзию гомофонной фактуры;

3) Количество голосов в фуге индивидуально: от одного до трех. От традиционной фуги осталось только экспозиционное проведение первой темы, репризная стретта на первой теме и «эпизод» в разработке.

Мессиян. Этюды «Огненный остров». № 1, 2.

Обрамляют сюиту, связаны с конкретной образной сферой — отголоски экзотического периода, центральные этюды лишены какой бы то ни было программности.

Функция 1 — вступительная пьеса, которая вводит в атмосферу стихийного иррегулярного ритма.

Важнейшее революционное явление в области ритма — разработка техники пермутаций, разработанная в Огненном острове 2. Ряд длительностей от 1:16 до 12:16, пронумерованный от 1 до 12. Пермутации в веерной форме.

Постсериализм Штокхаузена

Клавирштюки Штокхаузена (с 1 по 4) были написаны в 1952 и посвящены его жене Дорис. Первым был написан клавирштюк 3, а 1-й клавирштюк появился несколько позже. Они отмечают эволюцию Штокхаузена от пуантилистической композиции к технике групп.

Пьеса 3 как будто проста, но в действительности, это не так.

Группа по Штокхаузену — определенное количество звуков, связанных посредством родственных пропорций в качестве переживания более высокого порядка.

Группа — особая многопараметровая структура, объединенная единством пропорций.

Элементы хроматической темповой шкалы.

Идея заключалась в том, чтобы перенести единицу темперированного полутона (корень 12 степени из двух) на темповую шкалу: интервал от 60 ММ до 63,6 ММ, что соответствует темперированному полутону. Так получилась логарифмически возрастающая последовательность метрономических значений. Они нумеруются от 1 до 12, также нумеруются звуки хром. гаммы от *ля*, затем свободно подставляются под звуки всеинтервального ряда.

На звуковысотный ряд накладывается шкала темпов. Далее тоны серии разбрасываются по пяти октавам. Указания темпов от 60 до 113,3 «родственные пропорции».

Отсчет пропорций между звуковысотными и временными интервалами.

Пропорции интервалов высотных и временных.

Аналогичный принцип Ш. применял в композиции «Группы» для трех оркестров.

Группа — некоторое число звуков, связанных между собой пропорциями. Композиционная единица — не звук и не интервал, а комплекс пропорций-соотношений. Радикальный разрыв с прежними методами сочинения и способами восприятия.

Многопараметровый звук. Форма звука управляет тонко рассчитанной интервалкой как времени, так и звуков, вертикальной плотностью, ритмом и громкостью, направлением линий.

Крайняя новация — раздвижение традиционного двухмерного пространства.

Появление третьего измерения: глубины, краски.

Новый принцип формы: нет повторения, нет тематического соот ветствия, нет вариаций как формы и метода развития. Вместо этого — способы связи элементов, регулярность временных интервалов. Форма первой пьесы напоминает магический квадрат со стороной определяющей цифрой 6 и суммой чисел равной 21 по вертикали и горизонтали.

Сочетание двух разнонаправленных процессов — непрерывного течения (группы всегда в измененном виде) и стояния на месте (группы перебираются подобно кубикам.)

Булез. Первая фортепианная соната

Написана в период обучения в классе Рене Лейбовица в 1946 году.

В 1944 Булез посещал курсы Мессиана, в 1945 Булез занимается у Лейбовица, ученика Шёнберга, изучением додекафонии.

Обучение было недолгим — всего один год, но достаточно плодотворным.

Именно в этот период в классе Лейбовица разворачиваются дискуссии о додекафонии, Шёнберге, Веберне.

В Первой фортепианной сонате ощущается влияние как шёнберговской школы, так и Мессиана.

Додекафония сочетается с яркими ритмическими находками, динамическим и артикуляционным разнообразием. Уже в этом произведении имеются пассажи, организованные из детально разработанных ритмических структур.

Уже в этот период между Булезом и Лейбовицем возникает спор относительно ритмической самостоятельности и возможности рассматривать его как отдельный музыкальный параметр, вне мелодических, гармонических и контрапунктических форм. Этим можно объяснить недолгое обучение Булеза у Лейбовица, поскольку уже в этот период Булез подошел к идее сериализации ритма, а Лейбовицу это казалось бесперспективным.

АНОНС

8 декабря, четверг. 17 часов

«Раскрепощение звука»

Г. Коуэлл. «Банши», «Эолова арфа», «Приливы Манона»

Л. Берио. Секвенция для баяна

Л. Берио. Секвенция для скрипки

Д. Шелси. Струнный квартет № 5

Д. Крам. Пять пьес для фортепиано. Processional

С. Слонимский. «Антифоны» (струнный квартет).

А. Мнацаканян. «Строфы» для кларнета

Исполнители: *С. Христофис, Невский струнный квартет, А. Хрущева, С. Чирков, А. Глазков*

29 декабря, четверг. 17 часов

Музыкальное собрание-дискуссия:

«Формализм или “воля случая”?»

«Плохие решения и хорошие»

Ч. Айвз. «Плохие решения и хорошие»

К. Штокхаузен. «Знаки зодиака», версия для баяна соло

Ч. Айвз. «Протесты», «Мятежи»

Исполнители: *А. Хрущева, А. Махнев, С. Чирков*