

Акопян Л.О.

ДЖАЧИНТО ШЕЛЬСИ

GIACINTO SCELSI

Аннотация. Первый на русском языке очерк жизни и творчества итальянского композитора – аристократа и «варвара», ультрамодерниста и неоархаиста, католика и буддиста – Джачинто Шельси (1905—1988), с разбором его музыки всех жанров и творческих периодов, характеристикой его эстетических взглядов и мировоззренческого кредо. Статья представляет собой часть исследовательского проекта «Маргиналы музыки XX века».

Abstract. This is the first Russian biography of the Italian composer Giacinto Scelsi (1905–1988) – aristocrat and “barbarian”, ultra-modernist and neo-archaist, Catholic and Buddhist. The article introduces his music of all genres and creative periods and provides information on his aesthetic views and his world outlook. The article is a part of the author’s large research project dedicated to marginal figures of the 20th century music.

Ключевые слова: Шельси, маргиналы музыки XX века, буддизм, ритуал, преобразование ноты в звук, первое движение неподвижного, хтонические вибрации, микрохроматика, спектральная музыка.

Key Words: Scelsi, marginal figures of the 20th century music, Buddhism, ritual, transformation of note to sound, first movement of the immovable, chthonic vibrations, micro-chromatic intervals, spectral music.

В ряду выдающихся «маргиналов»¹ музыки XX века Джачинто Шельси, граф Д’Айяла Вальва (1905–1988), безусловно, занимает одно из самых видных мест, непосредственно вслед за Айвзом и Варезом. Как и они, Шельси прожил долгую жизнь и на склоне лет снискал относительное признание. Но свою «маргинальность» он культивировал в еще большей степени, чем его предшественники. В частности, всю вторую половину жизни он запрещал себя фотографировать (о его наружности мы можем судить только по ранним снимкам – на них он предстает джентльменом субтильного телосложения и отнюдь не сурового, аскетического или фанатичного вида, в неизменно изысканной одежде) и демонстрировал исключительную даже для высокородного аристократа избирательность в контактах с внешним миром. Судя по всему, он очень дорожил репутацией затворника, согласного общаться лишь с крайне ограниченным кругом духовно близких людей. Свои мемуары, надиктованные на магнитофон в несколько приемов в 1970-х и в начале 1980-х годов, Шельси завещал опубликовать не ранее чем через двадцать лет после его смерти. Книга вышла

¹ Настоящая статья – часть исследовательского проекта под условным названием «Маргиналы музыки XX века». Под «маргиналами» подразумеваются композиторы, по тем или иным объективным или субъективным причинам оказавшиеся в стороне от основных линий истории новой музыки. Разумеется, слово «маргинал» употреблено здесь в нейтральном модусе, без отрицательных смысловых «обертонов», исходя из этимологии: *marge* (франц.) – край, поле; *marginal* – то, что (или тот, кто) находится сбоку, «на полях» (в данном случае – на полях «большой» музыкальной жизни с ее устоявшимися структурами).

(по-французски) в 2009 году²; за три года до того появились два других собрания текстов Шельси, частично напечатанных еще при его жизни (также по-французски)³. Еще раньше, в последний год жизни Шельси, в Риме был учрежден Фонд имени Изабеллы Шельси (сестры композитора); среди задач фонда – выпуск ежегодника *i suoni, le onde...* («звуки, волны...», выходит с 1990 года), организация фестивалей и конференций. Материалы одной из этих конференций, состоявшейся в Париже и приуроченной к столетию со дня рождения композитора (январь 2005), легли в основу самой большой из существующих на сегодняшний день музыковедческих публикаций о творчестве Шельси⁴. Теперь в нашем распоряжении есть сравнительно много материалов, позволяющих судить о личности Шельси не только на основании его музыки и небольшого числа свидетельств современников. Впрочем, это вовсе не значит, что таинственная, отчасти мистическая аура вокруг фигуры Шельси рассеялась.

Чтобы подготовить читателя к знакомству с этой своеобразной личностью, приведем поздний текст Шельси, опубликованный посмертно под условным названием «[Авто]биографическая поэма»⁵.

8 января 1905 года

морской офицер объявляет о рождении сына
фехтование шахматы латынь

средневековое воспитание, старинный замок на юге Италии

Вена

работа над додекафонной музыкой

Лондон, женитьба

прием в Букингемском дворце

Индия (Йога⁶)

Непал Париж

концерты

(произведения, оставившие неизгладимые следы в трещинах)

мосты

(разговоры с клошарами, уносимыми потоком)

остаются стихи

в Риме

звуки

звуки

уединенная жизнь

отрицание того, что делает человека непроницаемым

возможны неточности

НО

² Giacinto Scelsi. *Il Sogno 101*. Mémoires présentés et commentés par Luciano Martinis et Alessandra Carlotta Pellegrini, sous la coordination de Sharon Kanach. Arles, Actes Sud, 2009. Смысл заглавия книги («Сон 101») и некоторые моменты ее текста загадочны для непосвященного читателя..

³ Scelsi G. *L'homme du son*. Poésies recueillies et commentées par Luciano Martinis, avec la collaboration de Sharon Kanach. Arles, Actes Sud, 2006; Scelsi G. *Les anges sont ailleurs...* Textes et inédits recueillis et commentés par Sharon Kanach. Arles, Actes Sud, 2006.

⁴ Giacinto Scelsi aujourd'hui. Sous la direction de Pierre-Albert Castanet (Actes des journées européennes d'études musicales consacrées à Giacinto Scelsi, 1905–1988. Paris, CDMC, 12–18 janvier 2005). Paris, CDMC, 2008. Этот весьма неоднородный по содержанию и научному уровню сборник складывается из трех разделов; первый включает тексты об эстетике Шельси, второй – музыкально-аналитические этюды, третий – очерки о личных и духовных связях Шельси с другими композиторами и деятелями искусства.

⁵ Les anges sont ailleurs..., p. 24–25 (оригинальная итальянская и французская версии).

⁶ Закрывающая скобка в оригинале отсутствует.

Джачинто Франческо Мария Шельси, последний отпрыск старинного аристократического рода сицилийского происхождения, родился 8 января 1905 года в Специи – городе на берегу Лигурийского моря недалеко от Генуи. Его отец служил вице-адмиралом и был одним из первых итальянских авиаторов; мать, урожденная маркиза Д'Айяла Вальва, в родовитости не уступала отцу – среди ее предков были члены испанской королевской семьи. Детство и отрочество будущий композитор провел в родовом замке недалеко от Неаполя. Помимо фехтования, шахмат и латыни юный граф учился и музыке: он рано обнаружил музыкальные способности и чуть ли не с трех или четырех лет импровизировал на фортепиано. В какой-то момент родные заметили, что в процессе игры мальчик впадает в некое подобие транса, и вплотную занялись его музыкальным образованием. Исходя из имеющихся сведений о начальных шагах Шельси на музыкальном поприще можно заключить, что как музыкант он формировался поначалу в Риме, где общался с главными итальянскими композиторами того времени Отторино Респиги и Альфредо Казеллой и брал уроки композиции у Джачинто Саллюстио, о котором, кроме годов жизни (1879—1938), откровенно говоря, ничего не известно.

По-видимому, первой достойной внимания композиторской работой Шельси была пьеса *Rotativa* (в переводе с итальянского «Ротационная машина» – тип печатной машины из вращающихся цилиндров), предназначенная в одной из версий для трех фортепиано, духовых и ударных (в декабре 1931 года эта версия прозвучала в Париже под управлением выдающегося дирижера Пьера Монте), в другой – для двух фортепиано. Эта сравнительно скромная юношеская партитура⁷ ассоциируется с футуристическим поветрием в итальянском искусстве начала века (впрочем, к началу тридцатых годов футуризм даже в Италии вышел из моды). На склоне лет композитор мыслил «Ротационную машину» в одном ряду с такими образцами музыкального «урбанизма» двадцатых годов, как «Пасифик-231» Онеггера и «Завод» Мосолова⁸; по признанию, сделанному в том же интервью, он задумал ее как некую дерзкую выходку и первоначально предполагал дать ей вызывающее заглавие «Механический коитус». Стоит заметить, что с современной точки зрения этот опус кажется менее радикальным и «эпатажным», нежели упомянутые партитуры Онеггера и Мосолова, равно как и созданные в те же годы и на той же урбанистической волне звуковые «портреты» работающих промышленных механизмов в балете Прокофьева «Стальной скок» и в опере Дешевова «Лед и сталь»: фактор гармонии у Шельси не столь редуцирован (некоторые созвучия, включая начальные, – см. нотный пример 1, – явно навеяны стилистикой модной легкой музыки), а остигатные нагнетания расчленены люфтпаузами, ослабляющими напряжение и лишаящими музыку той неумолимой целеустремленности, которая, как предполагается, должна быть свойственна «футуристическому» образу современной механизированной цивилизации (а тем более – образу, угадываемому за скабрёзным первоначальным заголовком пьесы). За последней, самой главной кульминацией, после генеральной паузы, следует меланхолическое *diminuendo*, выразительно переводящее «сюжет» из механического измерения в человеческое (такая концовка, несомненно, лучше согласуется с исходным, а не с «официальным» названием).

В начале и середине 1930-х годов Шельси общался в разных европейских странах с музыкантами, благодаря которым ближе познакомился с творчеством Шёнберга, Берга и Скрябина. В этой связи Шельси называет такие имена, как

⁷ Если верить поздним воспоминаниям Шельси, он сочинил «Ротационную машину» в возрасте 18 лет, то есть около 1923 года. Более надежная датировка – 1929 или 1930 год. См.: *Les anges sont ailleurs...*, p. 73.

⁸ Ibid.

Эгон Кёлер (женевский психотерапевт и музыкант, приверженец и знаток Скрябина, выходец из Российской империи, 1886—1938) и венский композитор из круга Шёнберга[?] и Берга Вальтер Кляйн (1882—1961)⁹. Влияние Скрябина (через посредничество Кёлера) Шельси *post factum* оценил как очень важное для своего развития: благодаря музыке Скрябина он лучше осознал, насколько чужды ему «экстравертная и несколько провинциальная» эстетика Респиги и неоклассицизм Казеллы, и проникся идеей гармонии как метафизической сущности за пределами «того, что звучит»¹⁰. Кёлер приобщил Шельси не только к Скрябину, но и к теософии и антропософии (со временем Шельси, несомненно, «перерос» эти суррогатные квази-религиозные учения), а также к творчеству еще одного русского мистика – Николая Рериха¹¹. Один из ранних исследователей творчества Шельси Робин Фримен предполагает, что композитору смолodu не было чуждо творчество еще одного русского, Александра Блока¹², особенно его «футуристические» (по выражению Фримена) мысли об искусстве, высказанные в речи к 84-летию со дня смерти Пушкина (1921): «На бездонных глубинах духа, где человек перестает быть человеком, на глубинах, недоступных для государства и общества, созданных цивилизацией, – катятся звуковые волны, подобные волнам эфира, объемлющим вселенную; там идут ритмические колебания, подобные, процессам, образующим горы, ветры, морские течения, растительный и животный мир». Задача поэта, по мнению Блока, – приобщиться к этому первобытному хаосу и извлечь из него гармонию, которая потом может быть передана другим людям: «чем больше поднято покровов, чем напряженнее приобщение к хаосу, чем труднее рождение звука, – тем более ясную форму стремится он принять, тем он протяжней и гармоничней, тем неотступней преследует он человеческий слух». Эти слова как нельзя лучше подходят к зрелому творчеству Шельси, поэтому гипотеза о знакомстве композитора с ними кажется столь соблазнительной: *se non è vero, è ben trovato*. Впрочем, стадия извлечения гармонии из бездонных глубин духа наступила у Шельси спустя много лет, а до этого ему еще предстояло освоить принципы современной музыкальной композиции, и его главным руководителем в этом деле стал Кляйн.

Занятия под руководством Кляйна носили, судя по всему, более систематический характер, нежели встречи с Кёлером, и их итог оказался неоднозначным. Обучаясь теории музыки и основам додекафонии, Шельси был вынужден думать о таких вещах, как «контрапункт и разрешение септимы», и тем самым подавлять в себе силу, которая одушевляла его творческое воображение. В результате он заболел и несколько лет провел в швейцарских лечебных учреждениях. Хронология его пребывания в них не совсем ясна. В тридцатых годах он, похоже, был еще практически здоров и продолжал вести роскошный образ жизни, обычный для человека его круга: путешествовал, блистал в космополитическом высшем свете, женился на родственнице британской королевской семьи. Конечно, все это время он еще и сочинял. Если верить позднему признанию Шельси, в молодости он был достаточно плодовит, но со временем дезавуировал около 35

⁹ Он, кажется, не имеет ничего общего с более известным учеником Шёнберга и Берга Фрицем Генрихом Кляйном (1892—1977). По воспоминаниям Шельси (*Les anges sont ailleurs...*, p. 182–183; *Il Sogno* 101, p. 30–31), В. Кляйн, несмотря на свою приверженность додекафонии, сочинял в мажореской манере и был автором нескольких «красивых и проникновенных» произведений для фортепиано, фортепианного трио и кантаты для сопрано с оркестром. Когда Австрия была поглощена гитлеровским рейхом, Шельси помог Кляйну выехать в Италию. Оттуда Кляйн направился в Англию, затем в Америку, после чего Шельси потерял с ним связь. О В. Кляйне см. также: *Jaeger F. Giacinto Scelsi et Walther Klein // Giacinto Scelsi aujourd'hui*, op. cit., p. 295–301.

¹⁰ *Les anges sont ailleurs...*, p. 184–185; *Il Sogno* 101, p. 29–30.

¹¹ *Il Sogno* 101, p. 30.

¹² *Freeman R.* Op. cit., p. 10–11. Согласно Фримену, Шельси мог познакомиться с мыслями Блока об искусстве благодаря Игорю Маркевичу (с которым был хорошо знаком, по-видимому, еще с тридцатых годов).

ранних произведений, в том числе около десяти оркестровых¹³. О творчестве Шельси тридцатых и самого начала сороковых годов мы можем судить преимущественно по произведениям для фортепиано – таким, как серия из сорока семи(?) прелюдий (1930—40), несколько сюит, четыре поэмы (1934—37[?]), 2-я, 3-я и 4-я сонаты (1939—41), триптих «Испания» (1939), «Вариации и фуга» (1940) и некоторые другие. Нельзя сказать, чтобы эта музыка поражала своей значительностью и оригинальностью, изысканностью композиторской техники, изобретательностью фактурных решений, привлекательностью мелодий и богатством гармонического языка. Все три сонаты трехчастны, с медленными средними частями, быстрыми финалами и медленными затухающими кодами финалов. Части обычно «размыты» по форме – создается впечатление (возможно, правильное), что это зафиксированные на бумаге необработанные импровизации. Фактура этих «импровизаций» по преимуществу вязка и пианистически явно не выигрышна, тематизм в основном лишен рельефности, ритмика обычно с трудом укладывается в рамки регулярного метра, внутренние связи рыхлы. Гармонический язык сонат свидетельствует о знакомстве Шельси с поздним творчеством Скрябина, но специфические звукоряды, альтерации и «многоэтажные» созвучия у Шельси используются скорее бессистемно; богатые структуры в квази-скрябинской идиоме, со значительным участием тритонов и кварт, то и дело перемежаются ходами на простые трезвучия и септаккорды, пустыми октавами и квинтами. Наиболее запоминающиеся и выразительные страницы сонат – те, где настойчиво, едва ли не навязчиво подолгу проводится некая сжатая мысль (такова, например, средняя, медленная часть Второй сонаты), и некоторые бурные излияния в финалах. Триптих «Испания» по преимуществу диатоничен, содержит стандартные для «музыки об Испании» обороты, имитирующие щипки и бряцание на гитаре, и в целом также отличается довольно простой фактурой. Прелюдии разнообразны, иногда эффектны, ассоциируются с «Мимолетностями» Прокофьева. В цикле «Вариации и фуга» (16 очень коротких вариаций и двойная фуга) особое внимание обращает на себя самое начало вариаций, показанное в нотном примере 2: ассоциация с началом фортепианных Вариаций соч. 27 Веберна возникает при первом же взгляде на этот нотный текст даже безотносительно к тому, что у Шельси разбросанные в пространстве ноты не складываются в додекафонную серию, не дифференцированы с точки зрения динамики и артикуляции и не образуют симметричных структур. Созданный в 1940 году, цикл был опубликован семь лет спустя с посвящением памяти Веберна (умершего, напомним, в 1945-м). Фуга из этого же цикла менее необычна: достаточно стандартная линейно-полифоническая конструкция с помпезной аккордовой кодой. Возможно, самую интересную – или, во всяком случае, самую привлекательную с точки зрения концертного исполнения – часть ранней фортепианной музыки Шельси составляют четыре поэмы, озаглавленные, соответственно, «Земля в последний раз» (*Une dernière fois la terre*), «Как крик пронзает мозг» (*Comme un cri traverse un cerveau*), «Путь сновидения» (*Chemin du rêve*) и «Кончина поэта» (*Passage du poète* – имеется в виду умерший в 1935 году Альбан Берг). Последняя поэма, самая объемная из всех, содержит реминисценции ранней фортепианной Сонаты Берга, хотя и стилистически далека от нее. В третьей поэме – сравнительно несложном квази-ноктюрне – Шельси ближе всего подходит к Скрябину, причем даже не позднего, а среднего периода. Вторая поэма производит впечатление записанной импровизации,

¹³ *Les anges sont ailleurs...*, p. 15. Не совсем ясно, включены ли дезавуированные работы в хронологический перечень произведений Шельси, помещенный в конце той же книги (p. 265ff; список в конце настоящей статьи структурирован иначе, но основан преимущественно на информации, почерпнутой из этого издания). Во всяком случае среди фигурирующих в упомянутом перечне опусов тридцатых годов многие известны ныне только по названиям: они не опубликованы, не исполняются и, возможно, не сохранились.

а первая (и отчасти последняя) настраивают на аналогии с ранними фортепианными Прелюдиями и другими композициями Оливье Мессиана (последования полнозвучных аккордов, заполняющие весь диапазон фортепиано, россыпи мелких нот, отдаленно напоминающие птичье пение).

* * *

Ранние фортепианные (и немногочисленные камерно-ансамблевые) произведения Шельси исполнялись и публиковались вплоть до первых послевоенных лет, но в старости сам композитор, очевидно, оценивал их невысоко, поскольку в его автобиографии они практически не упоминаются (а метод сочинения, благодаря которому они появились на свет, Шельси именует работой «потом и кровью»¹⁴). Так или иначе, они свидетельствуют о его свободной ориентации в современных течениях. Молодой Шельси находился в гуще музыкальных событий своего времени и принимал непосредственное участие в организации некоторых из них. Так, в 1937—38 годах он на собственные средства организовал в Риме цикл концертов современной музыки с программами из произведений Шёнберга, Стравинского, Прокофьева, Хиндемита, Шостаковича и других видных мастеров¹⁵; цикл продлился недолго из-за введения в фашистской Италии расовых законов по немецкому образцу¹⁶. После этого Шельси переехал из Италии в Швейцарию, где провел военные годы. Похоже, именно тогда начались злоключения Шельси как пациента психиатрических заведений. Правда, жизнь Шельси проходила не только в них. Он и его английская жена принимали у себя известных людей, бежавших в Швейцарию из сопредельных стран. Но брак Шельси и Дороти Рамсен, по-видимому, не выдержал испытания войной: согласно мемуарам Шельси, естественная ненависть его жены к нацистской Германии и фашистской Италии мало-помалу распространилась и на его персону, и сразу по окончании войны супруги расстались, чтобы больше никогда не увидеться¹⁷.

В 1944 году, находясь в лечебнице, Шельси сочинил свой Первый струнный квартет – произведение, также выполненное «потом и кровью», но, по мнению композитора, утвердившемуся в литературе, самое достойное во всем его раннем творчестве. Квартет состоит из четырех частей и длится около получаса. Первая часть, самая масштабная из всех, основана на аккордовом последовании в ритме сарабанды или чаконны и по форме подобна свободным вариациям на это последование. Музыкальное повествование разворачивается с частыми сменами фактуры, темпа и артикуляции, капризно и непредсказуемо, о чем свидетельствует хотя бы последовательность темповых и экспрессивных указаний: *Quasi lento – Agitato – Molto sostenuto ed intenso – Con esaltazione esasperata – Vivace – Andante mosso – Drammatico – Violente, feroce*. Единство формы поддерживается благодаря тому, что начальная идея не позволяет забыть о себе, время от времени всплывая на поверхность во всевозможных трансформированных версиях; так на протяжении части соблюдается – конечно, в весьма свободном, ни в коей мере не ортодоксальном варианте – принцип чаконны. Вторая часть, медленная (*Molto lento, quasi funebre*), и особенно третья часть (*Scherzo*, в трехдольном размере и трехчастной форме) более конвенциональны; в них имеются отсылки к тематизму первой части, прежде всего к исходной аккордовой идее, что обеспечивает форме в крупном плане определенный уровень единства.

¹⁴ Il Sogno 101, p. 70.

¹⁵ В организации этого цикла концертов участвовал также композитор Гоффредо Петрасси (1904—2003), в будущем один из ведущих итальянских «модернистов».

¹⁶ Les anges sont ailleurs..., p. 144, 260; Il Sogno 101, p. 136—137.

¹⁷ См.: Il Sogno 101, p. 103—104.

Финал (*Moderato*) наиболее своеобразен. Его первая половина выполнена тем же густым хроматическим (несколько вольно используя термин, получивший в свое время широкое распространение благодаря Рудольфу Рети, можно было бы сказать «пантональным»¹⁸) языком, что и первые три части. Она начинается как фугато, затем постепенно ускоряется, крещендирует и теряет признаки полифонической формы. По достижении центральной кульминации, после еще одного напоминания о теме «чаконы», звуковой пейзаж внезапно меняется. Вторая половина финала (*Dolcissimo, pianissimo, senza vibrato*) – это уже царство почти всецело «белоклавишной» до-мажорной диатоники. Полифоническая ткань здесь предстает «очищенным», «рафинированным» вариантом музыки, с которой начиналась эта часть; диатоника знаменует собой катарсис, достигнутый после нескольких актов напряженной драмы. Аналогия с «Благодарственной молитвой выздоравливающего» из медленной части Пятнадцатого квартета Бетховена абсолютно очевидна (судя по авторскому описанию обстоятельств работы над квартетом, диатоническая концовка имела для Шельси именно такой смысл¹⁹); свою «молитву» Шельси, вслед за Бетховеном, стилизует в духе ренессансного строгого стиля и даже вводит в нее нечто вроде лидийского элемента (белоклавишную среду оттеняют немногочисленные диезы при почти полном отсутствии бемолей). Музыка, постепенно истаявая, поднимается в высокий регистр, но Шельси все же отказывается от однозначно гармоничного, просветленного разрешения, завершая целое «амбивалентным» широким аккордом $g-d^1-a^1-c^3$ (*non vibrato*), который в данном контексте играет роль смыслового многоточия. Финал Первого квартета – пожалуй, первая работа Шельси, где он действительно проявил себя незаурядным художником.

В 1945–46 годах Шельси сосредоточился на поэзии; сборник его франкоязычных верлибров этого времени вышел в 1949 году в Париже под названием *Le Poids net* («Вес нетто»)²⁰. Стихи Шельси стилистически родственны поэзии выдающегося бельгийского сюрреалиста Анри Мишо (1899–1984) – близкого друга Шельси до конца своих дней, – а также, возможно, стихам Рене Шара (1907–1988): это поэзия потока сознания, причудливых ассоциаций и глубинных личных откровений, не поддающихся простой расшифровке²¹. Свою следующую после Первого квартета композиторскую работу Шельси начал в 1946-м[?] и закончил только в 1948 году. Это четырехчастная получасовая кантата для смешанного хора и симфонического оркестра с большой батареей ударных под названием «Рождение Слова» (*La nascita del Verbo*). Текст кантаты – отдельные латинские слова, ключевые для религиозного лексикона (*Deus, Amor, Lux, Domine*), и короткие молитвенные заклинания. В ноябре 1949 года кантата прозвучала в парижском Театре Елисейских полей под управлением выдающегося дирижера Роже Дезормьера, причем, если верить Шельси, он не предпринял никаких шагов, чтобы «пробить» ее исполнение. Кантата имела успех, который мог бы открыть ее автору путь к солидной композиторской карьере, но Шельси не

¹⁸ «Пантональная» музыка разворачивается как непрерывная серия сдвигов от одной тональности к другой; моменты тональной определенности отсутствуют (каждый отдельный момент такой музыки может трактоваться как принадлежащий сразу двум или нескольким тональностям), однако вертикальные и горизонтальные конфигурации наделены достаточно отчетливым тональным колоритом, то есть пантональность не тождественна так называемой атональности. По Рети, «пантональный» язык особенно характерен для Бартока, прежде всего для тех страниц его музыки, которые не основаны на фольклоре. См.: *Réti R. Tonality, Atonality, Pantonality*. London, Barrie & Rockliff, 1960; *Petru P. Тональность в современной музыке*. Л., Музыка, 1968.

¹⁹ Ср.: *Il Sogno* 101, p. 70.

²⁰ Сборник целиком и не вошедшие в него стихотворения воспроизведены в издании: *Scelsi G. L'homme du son*, op. cit., p. 22ff, 71ff.

²¹ Поэтическому творчеству Шельси посвящена серьезная аналитическая статья: *Riffault J.-B. La poésie de Giacinto Scelsi // Giacinto Scelsi aujourd'hui*, op. cit. В ней вскользь упоминается, что Шельси был также живописцем и скульптором (*ibid.*, p. 28), но эти стороны его творческой деятельности нам неизвестны.

воспользовался шансом. Во время премьеры он, вместо того чтобы находиться в зале, спрятался в туалете и пролежал там на полу до самого конца; впрочем, на поклон он выйти не отказался²².

Рассказ Шельси об этом эпизоде дает основания предположить, что одной из причин психологического коллапса было ощущение несоответствия между языком кантаты и новым взглядом на музыку, который начал у него формироваться к тому времени. Вообще говоря, язык этой кантаты по меркам 1948 года – умеренный, но не консервативный, свободный от слишком явных посторонних влияний, скорее «пантональный», чем прямо атональный. Форма кантаты, по сравнению с квартетом, более собранна, музыка богата контрастами, разнообразна по фактуре, открыто экспрессивна в кульминациях, композиционные решения свидетельствуют о возросшей изобретательности и техническом мастерстве автора (обращают на себя внимание замысловатая fuga третьей части и 47-голосный канон в середине четвертой)²³. Но к моменту премьеры кантаты ее создатель, судя по всему, «перерос» не только современные ему течения, которые он досконально знал (на что указывают хотя бы очерки об эволюции гармонии²⁴ и ритма²⁵, написанные еще в Швейцарии в начале 1940-х и при жизни автора не опубликованные), но и – что намного существеннее – всю диалектику европейской музыки последних нескольких веков с ее противопоставлениями контрастных тем, темы и противосложения, темы и сопровождения, с ее неперменным движением от начального импульса, через перипетии его, пользуясь подходящим к случаю термином Стравинского, «логического обсуждения» к логически оправданному итогу. «Логическое обсуждение» требует участия мысли, а Шельси был заинтересован в том, чтобы исключить мышление из творческого процесса: «Я слишком много мыслил. Но затем я перестал мыслить вообще. Вся моя музыка и моя поэзия были осуществлены без участия мышления»²⁶. Ясно, что музыка Шельси, созданная до «Рождения Слова» включительно, – плод активной работы мысли; автохарактеристика Шельси относится, строго говоря, не ко всей его музыке, а только к его более позднему творчеству, где «мысль» (интеллектуальный расчет, профессиональные знания, соображения стиля и т. п.) вытесняется более первичной стихийностью – отголосками того первобытного хаоса, о котором идет речь в приведенном выше отрывке из Блока.

* * *

«Рождением Слова» завершился первый период творчества Шельси, когда он еще был «обыкновенным» композитором среднего ранга, не без шансов со временем занять более высокое место в европейском музыкальном истеблишменте. После «Рождения Слова» Шельси не сочинял музыку около четырех лет. Значительную часть этого времени он вновь провел в швейцарской психиатрической клинике, где подолгу сидел за роялем, извлекая из него один и тот же звук. Последний таким образом «нарастал», превращаясь в нечто огромное и окутывающее со всех сторон. Другие больные говорили: «Глядите-ка, он безумнее нас!»²⁷.

²² Les anges sont ailleurs..., p. 196.

²³ В интертекстуальном аспекте «Рождение Слова» живо ассоциируется с духовными ораториями позднего (уже не «авангардного») Кшиштофа Пендеревского («Польский реквием», Credo, «Семь врат Иерусалима» и т. п.).

²⁴ Les anges sont ailleurs..., 99ff.

²⁵ Ibid., p. 109ff.

²⁶ Ibid., p. 64–66.

²⁷ Ibid., p. 77. Строго говоря, поскольку воспоминание не датировано, нельзя исключать, что оно относится к более раннему времени.

Исходя из намеков, сделанных впоследствии самим Шельси²⁸, но не подкрепленных никакими документами, пишущие о нем не исключают, что он совершил путешествие то ли в Индию, то ли в Непал, где непосредственно соприкоснулся с носителями эзотерической восточной мудрости. Так или иначе, в его последующем творчестве ориентальный элемент занял особое место, а сам он по меньшей мере однажды назвал себя буддистом²⁹.

Первым музыкальным произведением Шельси после нескольких лет кризиса стала фортепианная сюита (восьмая по счету) *Bot-Va*, снабженная подзаголовком «Воспоминание о Тибете с его высокогорными монастырями. Тибетские ритуалы, молитвы и танцы». Отныне экзотически звучащие, в основном непередаваемые названия, часто с разъясняющими подзаголовками, стали обычным атрибутом опусов Шельси. Шесть частей сюиты, подобно частям более ранних сонат, могут производить впечатление записанных импровизаций, но теперь они продиктованы значительно более развитым и утонченным инстинктом, поскольку разворачиваются органично и естественно, без «швов». Их гармонический язык относительно экономен, и его уже едва ли можно назвать «пантональным». Преобладают три рода музыки, неравномерно распределенных между частями. Первый род – длительное обыгрывание минимальной мотивной ячейки: ее многократное варьируемое повторение, обогащение новыми звуками, расширение и сужение ее конструктивного интервала (см. нотный пример 3 – начало первой части, где таким образом разрабатываются тритоновые ходы от *fis* к *c* и обратно). Музыка этого рода излагается мелкими длительностями в разреженной фактуре и, по-видимому, символизирует первую часть подзаголовка – высокогорные пейзажи. Второй род – длительно выдерживаемые звуки и созвучия, имитирующие звон храмовых колоколов, от богатых обертонами низких гонгов (ремарка в начале 4-й части гласит: *percussivo, come gong*) до высоких колокольчиков. Наконец, третий род – остинато, напоминающее не столько о колоколах, сколько о барабанах, в размере 4/4 или 2/4, часто излагаемое октавами, в том числе с добавочными звуками; очевидно, такая музыка указывает на последний элемент подзаголовка – ритуальные танцы.

Сюитой *Bot-Va* открылся второй, промежуточный этап творчества композитора, продлившийся, как принято считать, до 1958 года. Все произведения, созданные за это время, предназначены для инструментов соло и небольших исполнительских составов. За *Bot-Va* последовали фортепианные циклы «Четыре иллюстрации превращений Вишну» и «Пять заклинаний» (оба 1953), 9-я фортепианная сюита *Ttai* («Ряд эпизодов, поочередно выражающих время – или, точнее, время в движении, и человека, символом которого служат соборы и монастыри...», 1953) и 10-я сюита *Ka* («Слово “Ка” имеет много смыслов, но главный из них – “сущность”»³⁰, 1954). Как нетрудно заключить из заглавий, все они (за возможным исключением «Пяти заклинаний», посвященных Анри Мишо) навеяны восточной эзотерикой. Стилистически эта музыка близко родственна сюите *Bot-Va*: в ней также легко распознается импровизационный элемент, заметную роль играет контраст между тяжеловесным, нарочито буквальным аккордовым остинато и «арабесочной» игрой мелких нот, часто используются удерживаемые на педали одиночные звуки и созвучия, ассоциативно связанные с колоколами и гонгами. В сюитах вдобавок встречаются разделы, построенные на минимально варьируемом повторении очень коротких и простых мелодических

²⁸ См. запись его беседы от февраля 1987 года: «Я прожил в Индии чуть больше трех месяцев» (*Ibid.*, p. 69). См. также «Автобиографическую поэму», приведенную в начале настоящей статьи.

²⁹ *Ibid.*, p. 83.

³⁰ Напомним, что в египетской мифологии «ка» обозначало жизненную силу, душу, «второе я» человека.

мотивов – своего рода мантр (таков, например, финал сюиты Ttai, которую, согласно авторской ремарке, «нужно слушать и играть с величайшим внутренним спокойствием – взволнованные пусть воздержатся!»).

Этими же годами (то есть серединой пятидесятых) датирован ряд примечательных пьес для духовых соло с затейливым, обильно орнаментированным мелодическим рисунком; модальная природа мелодики подчеркивается периодическими возвращениями к избранному тону. Одни из вещей, написанных в этой манере, носят такие же квази-экзотические названия, что и упомянутые фортепианные сюиты: Rwyll для флейты (1954)³¹, Quays для флейты или альтовой флейты (1954[?])³², Ixog для кларнета или гобоя (1956). Иные озаглавлены нейтрально – «Три этюда» для малого кларнета (1954), мини-циклы из трех или четырех «Пьес» для трубы, саксофона, валторны, тромбона (1956). Наконец, есть и заглавия, «говорящие» более внятно: «Молитва за тень» (Preghiera per un'ombra) для кларнета (1954), «Гиксос» (Nухos) для альтовой флейты в сопровождении ударника, играющего на гонгах и коровьем колокольчике (1955; напомним, что «гиксосами» называли таинственные племена, завоевавшие Египет в XVII веке до н. э.). Последнее произведение превосходит другие названные пьесы для духовых не только своим тембровым богатством (длительно резонирующие металлофоны создают характерную ауру вокруг флейтовой монодии), но и масштабами: это трехчастный цикл с медитативной первой частью, сравнительно оживленным, местами танцевальным «интермеццо» [Nухos, часть 2. Карин Левин (флейта), Эдит Сальмен-Вебер (ударные). СРО] и финалом, который наиболее насыщен по фактуре и богат контрастами³³. Представление о мелодическом письме Шельси для духовых могут дать хотя бы отрывки из Rwyll (примеры 4а и 4б: «экспозиционное» начало пьесы и фрагмент ее более активной середины) и Quays (примеры 5а и 5б, то же). Здесь, как и на многих страницах других пьес, весьма отчетливо слышится преемственная связь с такими образцами французской классики, как «Сиринга» Дебюсси и «Плотность 21,5» Вареза для флейты соло. К этой же группе пьес примыкает небольшой триптих 1957 года для флейты-пикколо и гобоя; его заглавие, Rucke di guck, отсылает к песенке двух птичек из «Золушки» братьев Гримм (два куплета, с рефреном rucke di guck, rucke di guck, адресованы двум сестрам героини, травмировавшим себя ради того, чтобы втиснуть ногу в туфельку, третий куплет – ей самой). Идея дуэта, наглядно, остроумно и весело иллюстрирующего эпизод из детской сказки, свидетельствует о том, что Шельси не был лишен чувства юмора, а его «эзотерически» звучащие заглавия могут, по меньшей мере иногда, содержать элемент мистификации [Rucke di guck, часть 1. Карин Левин (флейта), Питер Вил (гобой). СРО].

Между 1954-м и 1958 годами Шельси сочинил также несколько опусов для одного, двух и трех струнных. Это четыре[?] дивертисмента для скрипки (1954–56), триптих «Целокант» (Coelocanth, название реликтовой экзотической рыбы) и несколько более мелких пьес для альты (1955–57), первые две части объемистой трилогии «Три возраста человека» для виолончели (1956–57), трехчастная «Элегия для Ти» (бывшей жены) для альты и виолончели (1958), Струнное трио (1958). По

³¹ Так звали одного из героев валлийской мифологии. Конечно, нельзя исключать, что Шельси подразумевал именно его; если это действительно так, то данная пьеса – едва ли не единственное соприкосновение Шельси с древней «нордической» традицией.

³² Трудно представить себе, чтобы Шельси в данном случае имел в виду множественное число от английского слова quaу, означающего «набережная» или «причал».

³³ В связи с «Гиксосом» трудно не упомянуть написанную десятилетие спустя (1964) «Мистерию» Валентина Сильвестрова для альтовой флейты и шести батарей ударных, преимущественно металлофонов. Молодой Сильвестров, скорее всего, не знал партитуры Шельси (к тому времени она, по-видимому, еще не была исполнена публично), но его «Мистерия» живейшим образом напоминает опус Шельси по своей тембровой атмосфере, общему композиционному решению и спектру преобладающих настроений.

мелодическому стилю струнные соло и дуэты родственны духовым, но в них более существенную роль играют факторы тембра и артикуляции (обыгрывание разницы в тембрах струн, эффекты, обусловленные сменой положения смычка, сопоставления *vibrato* и *non vibrato*, квази-шумовые призвуки и т. п.) и встречаются микрохроматические интервалы. Вероятно поэтому пьесы для струнных (за исключением относительно традиционных скрипичных дивертисментов), по сравнению с современными им пьесами для духовых, кажутся более изощренными и радикальными. Две струнные партитуры 1958 года – «Элегия для Ти» и Трио, – а также современный им триптих «Предзнаменования» (*I presagi*) для тенор-саксофона, восьми медных духовых и двух ударников, представляют пограничную стадию между «средним» периодом творчества Шельси и его «поздней» манерой, отсчет которой принято вести с 1959 года.

* * *

Итак, в течение нескольких лет Шельси постепенно «дрейфовал» к своему зрелому стилю. Это время было отмечено стабилизацией его образа жизни. В 1952 или 1953 году он поселился в Риме, в доме по адресу улица Сан-Теодоро 8, в непосредственной близости от Форума и Палатина. Свой дом Шельси считал магической точкой, где проходит граница между Западом и Востоком. На склоне его лет это место приобрело, можно сказать, культовый статус; с 1987 года здесь располагается фонд имени его сестры Изабеллы (*Fondazione Isabella Scelsi*)³⁴. В пятидесятых годах Шельси еще не был той полумифической, окруженной ореолом тайны, почти полностью самоустранившейся от музыкальной и культурной жизни личностью, какой он стал позднее. Скорее напротив, он весьма активно подвизался в сфере актуального для того времени искусства: в 1957 году Шельси и его американская спутница Фрэнсис (Франческа) Мак-Канн учредили в самом сердце Рима, на острове Тиберина, галерею *Rome–New York Art Foundation*, специальностью которой было творчество новейших, самых радикальных мастеров изобразительного искусства Запада. Галерея функционировала до 1961 года, под ее эгидой устраивались концерты западной авангардной и индийской музыки, включая римский дебют Рави Шанкара (1958), и великосветские мероприятия. Потом г-жа Мак-Канн, увлекшись учением знаменитого проповедника Кришнамурти (1895–1986), уехала в Индию. Шельси воспринял это как свое личное поражение³⁵. Оно приучило его к большому смирению³⁶.

Примерно тогда же Шельси сформулировал свое зрелое творческое кредо в документе, опубликованном посмертно под названием «Анкета самому себе» (*Autoquestionnaire*)³⁷. На первый вопрос «Что такое музыка?» Шельси дает ответ, который, думается, заслуживает развернутого комментария: «Музыка есть результат проекции и кристаллизации в звуковой материи момента дления [*durée*] в бергсоновском смысле [то есть как] становления». Судя по этому ответу, Шельси, при всей своей погруженности в ориентальную философию и метафизику, не был чужд направлениям европейской мысли, развивавшимся вне всякой связи с Востоком. Французский философ Анри Бергсон (1859–1941) противопоставлял «время-количество» (время, «отрефлексированное» интеллектом, который сообщает ему квази-пространственную форму последовательности дискретных элементов, сменяющих друг друга на воображаемой линии от прошлого к будущему) «времени-качеству», непосредственно переживаемому всем нашим существом. Такое время воспринимается не в отвлеченных от реалий внутренней жизни пространственных категориях, а как «дление» (*durée*) –

³⁴ Сайт фонда: <http://www.scelsi.it/>

³⁵ *Il Sogno* 101, p. 193.

³⁶ *Ibid.*, p. 198.

³⁷ *Les anges sont ailleurs...*, p. 141–142.

процесс непрерывного становления, продолжающийся от начала до конца нашего сознательного бытия. В этом процессе прошлое и настоящее не просто сменяют друг друга, а объединяются в синтетическое целое, подобное мелодии: хотя звуки мелодии теоретически «следуют друг за другом, мы все же воспринимаем их одни в других, и вместе они напоминают живое существо, различные части которого взаимопроникают в силу самой их общности [...]»³⁸. Воспринимая мелодию как целостность, мы осуществляем духовный синтез – без него мелодия была бы для нас всего лишь развернутой во «времени-количестве» цепочкой дискретных единиц.

С другой стороны, восприятие мелодии – и, шире, любой завершенной музыкальной целостности – в терминах «времени-количества», вообще говоря, вполне возможно и даже законно, поскольку любая музыка организована ритмически, а значительная часть музыки западной традиции – еще и метрически: ритм и метр делят музыку на рядоположенные дискретные элементы, и каким бы сильным ни было наше побуждение к духовному синтезу, абстрагироваться от этой дискретности почти невозможно. Для западной музыки примат чистого деления над метроритмической «сеткой», синтеза над дискретностью остается идеалом, едва ли достижимым в полной мере. Но позднему Шельси удалось подойти к нему ближе, чем любому из его современников. Поэтому ссылка на Бергсона в данном контексте более чем уместна. Она лишней раз свидетельствует о широте кругозора Шельси, о ясности его эстетических представлений и о том, что он очень хорошо сознавал суть и направленность своей творческой эволюции.

Из вопросов и ответов анкеты стоит процитировать еще два: «Как я сочиняю? – В состоянии просветленной пассивности» и «Как можно классифицировать или определить вашу музыку? – Когда солнце находится точно над деревом (бамбуком), тень не отбрасывается». Очевидно, под «просветленной пассивностью» подразумевается то состояние, к которому Шельси пришел после долгой борьбы со всевозможными «демонами», включая императив мышления. Последний же ответ звучит как дзэн-буддистский коан и, следовательно, требует не комментариев, а молчаливого обдумывания.

Поскольку речь зашла об эстетическом и мировоззренческом кредо Шельси, стоит привести выдержки из некоторых других документов, относящихся к последним десятилетиям его жизни. Один из самых любопытных – «Октолог» (по аналогии с Моисеевым «Декалогом»), впервые опубликованный еще при жизни композитора, в 1987 году, сразу на восьми языках. Восемь заповедей Шельси гласят³⁹:

1. Не быть непроницаемым не позволять себе стать непроницаемым
2. Не мыслить пусть мыслят те кому это нужно
3. Не отречение а отстраненность
4. Стремиться ко всему и ничего не желать
5. Между мужчиной и женщиной союз через соединение
6. Делать Искусство без искусства
7. Вы свои собственные дети и родители не забываете об этом
8. Не преуменьшайте смысл того что вы не понимаете

Вторая заповедь нам уже знакома, третью и шестую Шельси, судя по всему, соблюдал довольно успешно. Насчет соблюдения им остальных заповедей судить труднее, но они – особенно первая (в ней Шельси, надо полагать, имеет в виду необходимость быть «проницаемым» для импульсов, исходящих из сферы трансцендентного), четвертая и последняя – явно достойны того, чтобы над ними задуматься.

³⁸ Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания // Бергсон А. Собрание сочинений в 4 томах. Т. 1, М., Московский клуб, 1992. С. 93.

³⁹ Цит. по: Les anges sont ailleurs..., p. 60–61 (французская версия).

Как и многие другие тексты Шельси, «Октолог» подписан его личным символом в виде круга с проведенной снизу горизонтальной линией: О. По словам Шельси, эту конфигурацию «можно трактовать как знак дзэн, или как солнце над горизонтом, или же как подчеркнутый ноль. Как угодно!»⁴⁰. Как бы то ни было, в ней ощущается нечто внеличностное и архетипическое. Упоминание «знака дзэн», несомненно, отсылает к энсо (по-японски «круг») – одному из главных символов дзэн-буддизма; среди его многочисленных коннотаций – Вселенная, целостность, абсолют⁴¹. Фигура круга имела для Шельси особое значение, поскольку прочно ассоциировалась с природой звука. О последней Шельси высказывался весьма охотно: «Звук в состоянии покоя [...] сферичен, но будучи по своей сути динамичным, он может принять любую форму и стать многомерным»⁴². «Звук имеет округлую форму. Он сферичен. Но мы всегда слышим длительность и высоту. Однако в действительности все по-иному. Любая сфера имеет центр. Это можно научно доказать. Нужно дойти до сердцевины звука – только при этом условии вы можете считаться музыкантом. Иначе вы только ремесленник. Быть ремесленником в музыке почетно. Но это уже не настоящий музыкант, не подлинный художник»⁴³. Отношение между звуком и музыкой, по Шельси, подобно отношению между сущностным, вневременным и космическим, с одной стороны, и временным, внешним и человеческим – с другой: «Музыка нуждается в звуке, [...] но звук может существовать и без музыки. Религия нуждается в мистике, но мистика может существовать и без религии»⁴⁴. Характерно следующее квази-буддистское определение звука: «Звук – первое движение неподвижного [...] начало Сотворения мира»⁴⁵.

«Западным» (бергсонизмским) и «восточным» (буддистским) подходами продиктованы взаимодополняющие определения творческой способности в искусстве. Первое из них гласит: [творческая способность – это] «СПОСОБНОСТЬ ОСТАНОВИТЬ ДВИЖЕНИЕ, КРИСТАЛЛИЗОВАТЬ МОМЕНТ ДЛЕНИЯ, ОТОРВАТЬ ЕГО ОТ СЕБЯ – И СПРОЕЦИРОВАТЬ ЭТОТ МОМЕНТ, УСИЛИЕМ ВСЕГО СВОЕГО СУЩЕСТВА, В СЛОВЕСНУЮ, ЗВУЧАЩУЮ ИЛИ ПЛАСТИЧЕСКУЮ МАТЕРИЮ»⁴⁶ (заглавные буквы – авторские). Но есть и «другая возможность, другой метод творчества: передать движение, дление не усилием всего своего существа, а, напротив, путем полного подчинения себя этому длению, этому движению, в котором [художник] принимает участие, которое его наполняет и пронизывает. Этот второй метод, вообще говоря, присущ восточному художнику»⁴⁷. Как неопит-буддист, поздний Шельси, надо полагать, стремился к реализации своего творческого дара по второму из этих методов, противодействуя естественному для его европейской природы импульсу вложить в создание музыки «все свое существо». Считая Вагнера величайшим музыкантом Запада, Шельси сожалел, что раздутое «эго» – иными словами, чрезмерная личная вовлеченность в создание музыки – помешали ему пойти еще дальше; с другой стороны, он с большой симпатией говорил о Кейдже, чьи опыты по самоустранению от авторской ответственности были несравненно радикальнее его собственных⁴⁸. Приписывание звуку несвойственных ему человеческих, личностных атрибутов Шельси считал обманом⁴⁹, а самого себя называл не композитором, а посредником между двумя

⁴⁰ Ibid., p. 30.

⁴¹ Что касается черты внизу, то ее, наверно, можно трактовать как круг, развернутый в бесконечность, дорогу в обе стороны, путь без определенной цели.

⁴² Les anges sont ailleurs..., p. 150.

⁴³ Ibid., p. 64.

⁴⁴ Ibid., p. 153: Il Sogno 101, p. 201.

⁴⁵ Ibid., p. 128.

⁴⁶ Les anges sont ailleurs..., p. 203.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Ibid., p. 147.

⁴⁹ Ibid., p. 143.

мирами⁵⁰, скромным «почтальоном», приносящим на землю послания – порой приятные, порой нет⁵¹ – из сферы, где царят высшие силы.

Из композиторов-современников Шельси выделял Сорабджи и Радхьяра⁵²: он назвал их своими «кузенами», но утверждал, что сам идет дальше, чем они⁵³. Среди европейских авангардистов, дебютировавших вскоре после второй мировой войны, он особенно высоко ценил Ксенакиса («В настоящее время музыка Ксенакиса – самая сильная из всех, которые я знаю... но его направление противоположно моему»⁵⁴) и Лигети («[Это] очень честный человек. При встрече он сказал мне: “Ваша музыка оказала на меня большое влияние”, на что я ответил: “Я знаю, но вы делаете это лучше”»⁵⁵), но не нашел общего языка с Булезом и Штокхаузеном (встреча троих состоялась в Париже по инициативе Петра Сувчинского)⁵⁶. Что касается композиторов-классиков, то Шельси, по-видимому, ими не слишком интересовался. Одним из немногих «приемлемых» классических произведений он считал «Бориса Годунова», «особенно в исполнении теноров того времени»⁵⁷ [??? – Л. А. Надо сказать, что это один из очень немногих случаев, когда Шельси обнаруживает плохое знакомство с тем, о чем он говорит, – если, конечно, это не ошибка интервьюера]. О Бахе и Моцарте ему было нечего сказать, помимо того, что их музыка «не разрушит стены Иерихона»⁵⁸. Зрелая оркестровая музыка Шельси, несомненно, скорее способна выполнить эту задачу – и вовсе не потому, что она звучит громче, а благодаря своей «нецивилизованности», стихийному напору, хтоническим вибрациям, тайну которых Шельси открыл на склоне лет и превратил в свое, пользуясь новомодным термином, know-how.

* * *

Начавшись в самом конце пятидесятых годов, третий и последний этап творчества Шельси продлился полтора десятилетия: после смерти сестры Изабеллы (1976) Шельси фактически перестал сочинять музыку (но не стихи – свой четвертый и последний поэтический сборник он опубликовал в 1986-м). Лишь в 1984 году он переработал более раннюю фортепианную пьесу в струнный квартет памяти Анри Мишо, а незадолго до смерти, в 1988-м, сочинил прощальную фортепианную миниатюру *Un adieu*. Выше уже было отмечено, что созданные в 1958 году «Элегия для Ти», Струнное трио и «Предзнаменования» для одиннадцати исполнителей – произведения до известной степени переходные. В них Шельси уже приступает к тому, что станет основным содержанием его искус-

⁵⁰ Ibid., p. 177; *Il Sogno* 101, p. 205.

⁵¹ *Les anges sont ailleurs...*, p. 57.

⁵² Кайхошру Шапурджи Сорабджи (собственно Леон Дадли, 1892—1988) – английский композитор с индийскими, испанскими и сицилийскими корнями. Как и в случае Шельси, унаследованное богатство позволило ему сочинять, не заботясь о публичном успехе. В 1920-х Сорабджи снискал известность виртуозными фортепианными опусами с весьма сложной полифонической фактурой; вершиной его творчества считается трехчасовой цикл *Opus clavicembalisticum* (1930). Позднее он запретил публичное исполнение своей музыки, однако продолжал сочинять фортепианные и симфонические партитуры, в том числе в медитативном восточном духе, часто с экстравагантными, экзотическими и загадочными заголовками. Лишь в 1976 году вновь допустил свою музыку на концертную эстраду. Дэйв Радхьяр (собственно Даниэль Шенневьер, 1895—1985) – композитор французского происхождения, с 1916 жил в США, принял американское гражданство под индийским именем. Одним из первых среди интеллектуалов США зарекомендовал себя как приверженец азиатских музыкальных традиций и философских идей. Музыка Радхьяра отражает его оккультные убеждения. К середине 1970-х был больше известен как астролог.

⁵³ *Les anges sont ailleurs...*, p. 57.

⁵⁴ Ibid., p. 145.

⁵⁵ Ibid., p. 79.

⁵⁶ *Il Sogno* 101, p. 139—140.

⁵⁷ *Les anges sont ailleurs...*, p. 147.

⁵⁸ Ibid., p. 133.

ства, а именно к углубленной разработке свойств звука. Длительная концентрация на единичном звуке, варьирование его громкости, тембровых характеристик, интенсивности вибрации, добавление «шумов», четвертитоновые сдвиги – все эти способы придать звуку многомерность, дойти до его сердцевины, выявить динамику его внутренней жизни утверждаются в музыке Шельси в качестве ведущих факторов формообразования. Цикл «Четырех пьес для оркестра (на одной ноте каждая)» (*Quattro pezzi per orchestra [ciascuno su una nota]*), написанный в ключевом 1959 году, явился логическим итогом тенденций, наметившихся в недавних опусах для более скромных составов, и точкой отсчета для всего дальнейшего творчества Шельси. В отличие от большинства крупных партитур Шельси этот цикл прозвучал сравнительно скоро после завершения: в декабре 1961 года известный дирижер Морис Ле Ру исполнил его в парижском дворце Шайо. По воспоминаниям Шельси, премьера прошла с большим успехом, и некоторые слушатели говорили ему: «Каждые десять лет вы привозите в Париж бомбу. В 1930 году это была *Rotativa*, в 1950-м “Рождение Слова”, а теперь, в 1960-м – “Четыре пьесы”!»⁵⁹.

Идея музыки из одного звука высказывалась отцом антропософии Рудольфом Штайнером, о чем Шельси, несомненно, хорошо знал, но музыка Шельси скорее всего не понравилась бы Штайнеру, поскольку она в своем роде отнюдь не бесконфликтна⁶⁰. Звуковысотный состав каждой из «Четырех пьес», как следует из заглавия, ограничивается в основном одной нотой – соответственно *f*, *h*, *as* и *a*, – но происходящие с нею события не лишены напряженности и даже драматизма: процесс преобразования абстрактной ноты в живой динамичный звук включает микрохроматические «модуляции» (изредка также сдвиги на более широкие интервалы, вплоть до большой секунды, а в одном месте третьей пьесы, у бас-кларнета – широкий мелодический ход, который впрочем, перекрывается высокой медью), частые смены инструментровки, динамики, артикуляции и регистра, ритмическое дробление, «микрополиритмические» наложения⁶¹ различных партий, тремолирование, трели, вторжения ударных инструментов без определенной высоты звука. Все параметры каждого отдельно взятого звука выписаны со всей возможной тщательностью – при том, что мелкие ускорения и замедления, равно как и колебания звуковысотности, сплошь и рядом производят впечатление алеаторических. Чтобы дать читателю самое общее представление о том, как «сделана» эта музыка, приведем несколько разрозненных страниц партитуры, по одной из середины каждой пьесы (нотные примеры ба—г); взятые в кружок символы 4°+, 4°– и *g* обозначают, соответственно, повышение на четверть тона, понижение на четверть тона и возвращение к исходной высоте.

⁵⁹ *Il Sogno* 101, p. 149–150.

⁶⁰ *Freeman R.* Op. cit., p. 10. Насколько позволяют судить высказывания, разбросанные по тексту автобиографии *Il Sogno* 101, Шельси до определенного момента всерьез увлекался штайнеровской антропософией; по меньшей мере некоторые из швейцарских заведений, где он лечился, культивировали штайнерианские методы. Но со временем Шельси явно охладел к антропософии – можно предполагать, что эта разновидность оккультизма перестала удовлетворять его как слишком цивилизованная, интеллектуальная и «безопасная».

⁶¹ Термин «микрополиритмия» мы вводим по аналогии с «микрополифонией» – так Лигети назвал свою технику одновременного ведения множества близких по тесситуре мелодических линий, разворачивающихся, как правило, в узком диапазоне. В отличие от обычной полифонии, в микрополифонии отдельные линии лишены собственной индивидуальности, и микрополифоническая ткань воспринимается как внутренне почти недифференцированное звуковое «пятно», внутри которого постоянно происходят мелкие движения; по Лигети, микрополифония создает «ощущение статики, бездействия, но полного тайной внутренней жизни». Точно так же в условиях микрополиритмии наложение узких по звуковысотному диапазону (от 0 или 1/4 тона до 3/4 тонов, редко до целого тона) линий с четко выписанной ритмической структурой создает ощущение малозаметной, но интенсивной внутренней жизни, тогда как ритмическая дифференциация отдельных партий по существу остается недоступной восприятию.

Продолжительность пьес, согласно авторскому указанию в начале партитуры, составляет 2'22", 3'45", 3'20" и 3'55" (в сумме 13 с половиной минут). Понятно, что не все дирижеры строго соблюдают этот хронометраж, но в любой интерпретации первая пьеса – самая сжатая из всех, а последняя – самая длинная. Состав оркестра (или, точнее, ансамбля из 26 инструменталистов): альтовая флейта, гобой, английский рожок, 2 кларнета, бас-кларнет, фагот, 4 валторны, саксофон, 3 трубы, 2 тромбона, туба, музыкальная пила или флексафон, литавры, батарея ударных (2 бонго и тумба⁶², подвешенная тарелка, малый и большой тамтамы), 2 альты, 2 виолончели и контрабас. Обращает на себя внимание отсутствие инструментов с высокой тесситурой – обычных флейт (не говоря о пикколо) и скрипок.

Пьесы различаются по степени интенсивности событий, по способу организации и взаимному расположению сжатий и расширений, кульминаций и разрядок (впрочем, все пьесы завершаются *morendo*), по общей тембровой атмосфере. Первая пьеса – своего рода интродукция – самая напористая, наименее изысканная с точки зрения колорита [4 пьесы для оркестра, 1. Со Саарбрюккенского радио, Ганс Цендер. *Accord*]. Вторая разворачивается поначалу неторопливо, но со временем скорость смены событий повышается, достигая кульминации близ точки золотого сечения. В третьей пьесе, выполняющей по существу функцию *adagio*, преобладает спокойная, несколько «ламентозная» интонация; это единственная часть, где ударные молчат, а струнные и большинство деревянных духовых вводятся только в последней трети. Заключительная пьеса – единственная, где заняты все инструменты. Она полностью соответствует архетипу большого «синтезирующего» финала, превосходя остальные части не только по объему, но и по густоте и внутренней подвижности фактуры, диапазону охваченных частот, ритмической активности ударных.

Концепция «Четырех пьес» созвучна шёнберговской идее тембровой мелодии (*Klangfarbenmelodie*) и обнаруживает внешнее, поверхностное сходство с концепциями, которые примерно в тот же период независимо друг от друга разрабатывали такие радикальные художники молодого поколения, как австриец Фридрих Церха и американец Ла Монте Янг. Но только Шельси удалось создать на основе *Klangfarbenmelodie* цикл из нескольких контрастных частей, отнюдь не лишенный симфонического размаха. В процитированном чуть выше фрагменте автобиографии, вспоминая премьеру «Четырех пьес», Шельси отмечает, что в них впервые в истории музыки был достигнут «синтез статического и динамического элементов, всегда присутствующих в вибрации одного-единственного звука. За прошедшие с тех пор годы этому подражали [другие композиторы], и у некоторых из них, наверно, получалось лучше, чем у меня»⁶³. В связи с последним замечанием вспоминается прославленный младший соотечественник Шельси, Луиджи Ноно (1924—1990), чей оркестровый опус *No hay caminos, hay que caminar...* (приблизительный перевод с испанского – «Нет дорог, надо идти...»), написанный в 1987 году и посвященный памяти Андрея Тарковского, основан на сходной идее. Исполнение партитуры Ноно длится без малого 20 минут, в течение которых непрерывно звучит одна и та же нота (в данном случае *g*), также с изменениями тембровой окраски, колебаниям динамики, минимальными глоссандирующими сдвигам вверх и вниз от исходной высоты и интервенциями ударных; произведение Ноно, предназначенное для семи инструментальных групп (всего 55 музыкантов), можно сказать, аналогично непомерно разросшейся единичной пьесе Шельси. Оба автора использовали аналогичные приемы и пришли к внешне похожим результатам. Но по своей глубинной сути (или, пользуясь подходящим к случаю философским термином,

⁶² Афро-кубинские барабаны.

⁶³ II *Sogno* 101, p. 149—150.

по своему этосу) их произведения кардинально различны. «Четыре пьесы» – это начало нового этапа творческой жизни их автора, тогда как в партитуре «Нет дорог, надо идти...» запечатлена пережитая Ноно на склоне лет драма творческого бессилия, духовного тупика и отсутствия ориентиров⁶⁴. Кажущаяся элементарность партитуры Шельси отражает позицию ее автора как демиурга, приступающего к созданию нового мира; ее этос – космогонический, глубоко архаический. Что касается партитуры Ноно, то ее элементарность, как представляется, имеет прямо противоположный смысл, символизируя эпоху декаданса, когда «боги прошлого мертвы, настоящее – самое темное и неверное время, а новые боги еще не родились»⁶⁵.

* * *

Итак, «Четыре пьесы» ознаменовали собой рождение «нового» Шельси. Центральную, наиболее весомую часть того, что последовало за ними, составляют отнюдь не крупные (продолжительностью от 10 до 20 минут), в основном многочастные партитуры для оркестра, иногда с хором: *Hurqualia* (1960), *Aiōn* (1961), *Chukrum* (1963), *Hymnos* (1963), *Uaxuctum* (1966), *Konx-Om-Pax* (1969) и *Pfhat* (1974). Все они (равно как и многие современные им произведения для меньших составов) так или иначе опираются на прием продолжительной разработки одного звука, с мелкими колебаниями высоты (микрохроматические флуктуации отныне присутствуют у Шельси практически повсеместно, если только они допускаются конструкцией инструментов) и вариациями тембра и динамики. В остальном они очень непохожи одна на другую – об однообразии или повторяемости, по большому счету, не может быть речи. Коротко остановимся на каждой из них.

Опус с ираноязычным заглавием *Hurqualia* и подзаголовком «Иное царство» предназначен для оркестра (3.2.3.2. – 4.3.2.2. – литавры – 4 ударника – струнные без скрипок) и трех групп инструментов с электронным усилением (гобой, английский рожок и малый кларнет в унисон; валторна, тенор-саксофон, музыкальная пила, альт и контрабас; две трубы и тромбон). Как и предшествующая оркестровая партитура Шельси, *Hurqualia* складывается из четырех частей, но их масштаб заметно больше; суммарная продолжительность звучания – около 18 минут. Первая часть открывается разработкой тона «до». Исходный унисон в низком регистре (аналог космогонического начала начал) медленно расслаивается, вначале на октавы, с микрохроматическими вариантами. Новый этап космогонического процесса, подстегиваемого активной ритмической работой ударных, электронно усиленных медных и некоторых других инструментов, знаменуется появлением нового интервала – терции, а затем и простейшей ритмически организованной мелодии из тонов мажорного трезвучия. Аналогия с самым знаменитым музыкальным воплощением космогонии – вступлением к «Золоту Рейна» – напрашивается сама собой; очевидно, архетип рождения мира настраивает именно на такое формальное решение. Ниже о «Золоте Рейна» дополнительно напоминает квази-фанфарная фраза, почти идентичная мотиву Доннера (“Heda! Heda! Hedo!”). Ближе к середине части появляется другой важный тематический элемент – мотив, порученный унисону электронно усиленных тростевых инструментов, подчеркнуто «ориентальный» по характеру звучания

⁶⁴ Эти темы затрагивались композитором в его поздних интервью и нашли отражение в его самой значительной поздней работе – опере «Прометей, трагедия слышания» (1984), музыка которой предназначена для идеализированного слушателя, готового самозабвенно вслушиваться в ее разреженную и однообразную звуковую ткань.

⁶⁵ Высказывание композитора, датированное тем же годом, что и пьеса «Нет дорог, надо идти...» (1987), цитируется по: Ноно Л. Автобиография (фрагменты интервью с Э. Рестаньо) // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. Вып. 2. – М., Музыка, 1995. С. 71 (перевод Л. Кириллиной).

и тембрового оформления; возможно, именно он призван символизировать упомянутое в подзаголовке «иное царство». В целом первая часть *Hurqualia* – одна из самых драматических, конфликтных, богатых быстро сменяющимися друг друга событиями, насыщенных движением страниц творчества Шельси; функционально она подобна начальному *allegro* симфонического цикла. Часть завершается не *morendo*, а ударом литавры *forte*, что для Шельси, вообще говоря, необычно.

Вторая и третья части сдержаннее первой. Во второй получает развитие квази-ориентальный элемент, намеченный в одном из эпизодов первой части [*Hurqualia*, часть 2. Оркестр Краковского радио и ТВ, Юрг Виттенбах. *Accord*]; третья более лапидарна, сурова по колориту, ритуально торжественна. В начале финала на первый план выходит заунывный тембр усиленной микрофоном музыкальной пилы (еще один символ «иного царства»?), но далее музыка разворачивается почти так же энергично, как и в первой части: тянущимся, детально «разрабатываемым» звукам в партиях большинства инструментов контрастируют все более и более напористые, возбуждающие ритмы ударных. Финал, как и первая часть, завершается на победной громкой ноте, и притом *tutti*. Назвать *Hurqualia* своего рода симфонией было бы, конечно же, терминологически неверно (самому Шельси такое жанровое определение наверняка не понравилось бы), но этой партитуре безусловно присущи такие важнейшие атрибуты симфонического жанра, как внутренняя цельность большой композиции, наличие сквозного драматургического стержня, устремленного к отчетливо обозначенному концу, деление на контрастные части, самые масштабные и подвижные из которых находятся по краям.

С не меньшими основаниями к симфоническому жанру можно причислить и следующую оркестровую работу Шельси, *Aiōn*, что по-гречески означает «вечность» («эон», αἰών). В оркестре, как обычно у Шельси, заметно редуцированы высокие тембры; флейты и скрипки отсутствуют, остальных деревянных духовых – по три (с видовыми инструментами), медная группа включает 6 валторн, 3 трубы, 4 тромбона и 4 тубы, струнные ограничиваются альтом, четырьмя виолончелями и четырьмя контрабасами. Многочисленные ударные обслуживаются семью исполнителями (шесть батарей плюс пара литавр). В соответствии с подзаголовком – «Четыре эпизода одного дня Брахмы» – произведение делится на четыре части. К его премьере, состоявшейся в Кёльне в 1985 году, то есть спустя четверть века после завершения партитуры, композитор написал следующую программную заметку: «День Брахмы [бога творения в индуизме – Л. А.] равен 36700 земным годам. Четыре эпизода, взятые вместе, составляют один такой день; соответственно каждая часть должна длиться около 9000 лет. Для публики это будет слишком долго – тем более что части похожи одна на другую! Вот почему я решил сократить продолжительность каждого эпизода примерно до семи минут; все четыре в сумме делятся около 19 минут нашего земного времени. Надеюсь, подобное не покажется непереносимым. Но при желании легко можно представить себе события в их истинном планетарном временном измерении»⁶⁶.

В этой своей наполовину юмористической преамбуле композитор допускает неточность при указании продолжительности частей: в целом *Aiōn*, действительно, длится около 19–20 минут, но первая часть заметно длиннее остальных, а две средние части уступают по масштабу обеим крайним (соотношение объемов частей здесь примерно такое же, как и в *Hurqualia*). Шельси несколько грешит против истины, утверждая, что все четыре части произведения «похожи одна на другую». Как и положено частям симфонического цикла, они, безусловно, составляют определенное единство и вместе с тем весьма различны. Правда, степень контраста между частями в *Aiōn* существенно меньше, чем

⁶⁶ Цит. по: *Les anges sont ailleurs...*, p. 191.

в Hurqualia. Ритуально-суровый дух, подобающий музыке о вечности и установившийся с самого начала первой части (по форме она до известной степени подобна пассакалье, поскольку в ней процесс развертывания воображаемого «ритуала» поддерживается сравнительно размеренным квази-остинатным басом – фигурой, которая, расширяясь, сжимаясь и варьируясь иными способами, повторяется с необычной для Шельси регулярностью), сохраняется до конца финала, хотя и принимает разные оттенки; тяжеловесным крайним «эпизодам дня Брахмы» противопоставлены сравнительно прозрачно инструментованные тихие разделы второго и третьего. Контраст вносится главным образом двумя внезапными кратковременными вторжениями агрессивно шумной, нарочито грубо ритмизованной музыки во второй части. На протяжении большей части партитуры медные выдвинуты на первый план, тогда как деревянные духовые менее заметны – местами они используются в качестве обертонового «облака» поверх меди и контрабасов. Не слишком заметны и остальные струнные; лишь изредка, в моменты относительного разрежения оркестровой ткани, из тембровой смеси выделяются звучания альты и высоких виолончелей, а также пассажи или отдельные «щипки» арфы. Хотя ударные, по большей части низкие, многочисленны, их роль скромнее, чем в Hurqualia: они не столько активизируют ритм, сколько отмечают большие и малые кульминационные точки или добавляют краски в тембровую палитру. «Под занавес» финала слышится нечто вроде стилизованного отдаленного барабанного боя – возможно, это следует воспринимать как иллюстративный эффект, маркирующий конец «дня Брахмы», а вместе с ним и всего нашего мира.

Через год после *Aiôn*, в 1963-м, появились *Chukrum* для большого струнного оркестра и *Hymnos* для двух оркестров и органа. Опус под непередаваемым названием *Chukrum* (оно созвучно санскритскому слову «чакра» – «круг», «колесо»⁶⁷), как и две партитуры, о которых только что шла речь, состоит из четырех частей, причем крайние части здесь также объемистее средних. Для первой и последней частей *Chukrum* основным тоном служит «ля»; по ходу части завоевывается пространство, окружающее этот тон, а под конец гетерофонно «расползшиеся» партии стягиваются обратно к нему. Во второй и третьей частях функцию основного тона выполняет *cis*. Части, имеющие один и тот же основной тон (то есть первая и последняя с одной стороны и две средние – с другой), связаны также и тематически; в обеих средних частях обращают на себя внимание пронзительные тремоло скрипок в высоком регистре, в крайних – резко акцентированные пары повторяющихся звуков на фоне ритмически аморфной («микрополиритмической») гетерофонной массы (как в первой части, так и в финале эти ритмически активные жесты появляются вскоре после начала и незадолго до конца). Возможно, возвращение в конце вещи к колориту и тематизму ее начала можно трактовать как метафору круга или колеса – например, «колеса времени», именуемого на санскрите «калачакра» и символизирующего вечный круговорот бытия. *Hymnos* (одно из нечастых у позднего Шельси названий, по-видимому не нуждающихся в пояснении) одночастен и длится 10–12 минут. Два оркестра (по суммарному составу они соответствуют обычному симфоническому оркестру с несколько усиленной группой медных: 6.4.4.2) располагаются по обе стороны органа, литавр и трех батарей ударных. По форме *Hymnos* достаточно прост: в самом общем виде это схема А–В–А, где оба раздела А, с основным тоном «ре», разворачиваются по модели *crescendo–forte–diminuendo* и в «громкой» фазе оркестрованы густо, с глубокими и мощными низами, тогда как в мистически тихом разделе В (основной тон – «ми») низкие частоты почти отключены, а инструментовка прозрачна (орган и немногие инструменты высо-

⁶⁷ В буддизме и индуизме это слово наделяется многочисленными символическими значениями. Известные нам автобиографические источники не позволяют судить о том, имел ли Шельси в виду какие-либо из этих значений.

кого регистра). В качестве концертного номера *Hymnos*, возможно, эффективнее большинства произведений Шельси – его архитектоника воспринимается легко, в музыке ощущается мажорный «гимнический» дух (результатирующая вертикаль нередко содержит хорошо прослушиваемые мажорные трезвучия). Впрочем, партитура завершается не гимнически «позитивно», а скорее амбивалентно – унисоном на звуке *f*, диссонантном по отношению к обертоновому ряду основного тона.

Следующая большая партитура Шельси, *Uaxuctum*, названа в честь древнего города индейцев майя (точнее *Uaxactun* – Уашактун или Уаксактун), который находился на территории нынешней Гватемалы, процветал в первом тысячелетии нашей эры, но к началу X века был оставлен жителями; отсюда подзаголовок «Легенда о городе индейцев майя, уничтоженном ими по религиозным соображениям». Исполнительский состав: смешанный хор (без слов), малый, обычный и басовый кларнеты, медные (4.2.3.2), систр (набор звякающих металлических пластинок – потомок древнеегипетской храмовой погремушки), 7 ударников, пара литавр, вибрафон, волны Мартено и 6 контрабасов. В произведении пять частей общей продолжительностью около 20 минут; треть этого времени приходится на первую часть, остальные заметно короче. Хор включает несколько электронно усиленных голосов, хоровая фактура изобилует *divisi*; наряду с обычной вокализацией на гласных хористам предписываются всевозможные назальные, гортанные, шипящие и свистящие звуки, пение закрытым ртом, выдыхание, выдувание, втягивание воздуха. По-видимому, бессловесные голоса символизируют нечто вроде «теней забытых предков», чье присутствие ощущается иногда смутно, а иногда и более реально. В обширной первой части разнообразие инструментальных красок и певческих приемов особенно велико, музыка изобилует резкими динамическими перепадами; в центральной кульминации звучание хора поднимается до страдальческого вопля, тембровую атмосферу второй, более спокойной половины просветляют «неземное» звучание волн Мартено и бряцание систра. Вторая и третья части более сжаты, динамичны и целеустремленны; третья часть особенно мрачна по колориту и богата резкими акцентами. Антитезис по отношению к ней составляет четвертая (предпоследняя) часть – единственная, где нет никаких контрастных сопоставлений, хор от начала до конца находится на первом плане и поет исключительно «нормальным» способом: род сдержанной молитвы, средоточие религиозного начала. Финал содержит реминисценции предшествующих частей; нисходящие и постепенно угасающие интонации хора в его второй половине, после срединной кульминации, ассоциируются с жалобными стонами теней в царстве Аида.

В связи с *Uaxuctum* невозможно не упомянуть более раннее произведение со сходной программной основой, созданное другим великим маргиналом музыки XX века, Эдгаром Варезом. Речь идет об *Equatorial* (1934) для баса соло или унисонного хора басов, 4 труб, 4 тромбонов, фортепиано, органа, двух волн Мартено и ударных (15 инструментов, 6 исполнителей) на слова из священной книги индейцев майя «Пополь Вух» (*Popol Vuh*) в испанском переводе. Использованный Варезом текст – молитва племени, затерявшегося в горах после того, как оно покинуло «Град изобилия»; в авторском предисловии к партитуре *Equatorial* Варез подчеркивает, что эта музыка наделена «суровой, стихийной напряженностью», присущей первобытному искусству. То же можно сказать и об *Uaxuctum*. Качество «суровости» присуще уже подбору исполнительских средств в обоих опусах: среди ударных преобладают низкие металлофоны и мембранофоны, деревянные духовые и струнные либо отсутствуют (у Вареза), либо сведены к минимуму (у Шельси), самым мягким, физически привлекательным тембром оказывается высокий регистр волн Мартено (а у Шельси – еще и женские голоса, которых более строгий Варез избегает). Вероятно, в том, что композиторы, демонстративно отстранившиеся от западной традиции, обратились к экзотическому

мифу о людях, покинувших цветущую родину, и в своих музыкальных воплощениях придерживались подчеркнута жесткой «неоархаической» манеры, есть определенная логика. Но названные опусы все же стилистически мало похожи друг на друга: Шельси остается верен принципу длительной работы с одним звуком, тогда как фактура Вареза, как обычно, скорее «мелкозерниста», детализирована и местами граничит с пуантилизмом, к тому же у него встречаются немьслимые для Шельси широко распетые мелодические фразы.

Весной 1969 года Шельси завершил *Konx-Om-Pax* – трехчастный цикл для смешанного хора и оркестра почти обычного состава (0.2.4.0. – 4.2.3.2. – 2 ударника, литавры, систр, 2 арфы, орган. – 14.12.10.8.6). Первая и третья части длятся примерно по 8 минут, средняя значительно короче (около 2 минут). Согласно большой аналитической статье об этом опусе, в его заглавие этого опуса вынесено слово «мир» на трех древних языках – соответственно аккадском, санскрите и латыни⁶⁸. Что касается латыни, то это безусловно так, относительно аккадского полной ясности нет, а санскритское *Om* (или *Aum*) многозначнее, чем просто «мир» в любом значении. Этот сакральный слог входит в состав самой священной, таинственной и всеобъемлющей буддийской мантры *Om Mani Padme Hum*; в авторском комментарии сказано, что слог «OM обозначает внеличностную истину»⁶⁹. Партитура снабжена следующим подзаголовком: «Три аспекта звука: как первого движения неподвижного, как творческой силы, как слога “OM”».

Словосочетание *Konx-Om-Pax* встречается в известной книге Эдуара Шюре (1841—1929) «Великие посвященные», впервые опубликованной в 1889 году, ныне переиздаваемой на множестве языков и, несомненно, известной Шельси⁷⁰. Со ссылкой на Порфирия, философа-неоплатоника III века, Шюре приводит описание Элевсинской мистерии, из которого следует, что слова *Konx*, *Om*, *Pax* произносятся иерофантом (верховным жрецом) в конце обряда посвящения; после того как они сказаны, внутренний взор посвященного раскрывается, и он становится «видящим навсегда». В примечании к цитате из Порфирия Шюре указывает, что «эти таинственные слова не переводимы на греческий язык. Это доказывает во всяком случае, что они очень древние и происходят с Востока. Вильфорд [полковник Фрэнсис Уилфорд, один из первых британских индологов и знатоков санскрита – Л. А.] приписывает им санскритское происхождение. *Konx* произошло от *Kansha* и означает предмет самого глубокого желания, *Om* от *Aum* – душа Браммы, а *Pax* от *Pasha* – круг, цикл. Таким образом, верховное благословение Иерофанта Элевсийского означало: да возвратят тебя твои желания к душе Браммы!»⁷¹. Название *Konx Om Pax* носит и текст влиятельного в свое время английского оккультиста Алистера Кроули (1875—1947), опубликованный в 1907 году. Если верить Кроули (который, вообще говоря, не производит впечатления эрудита), эти слова – греческий вариант египетского *Khabs am Pekht*, что приблизительно означает «Всеохватывающий свет»⁷². Как бы то ни было, словосочетание, вынесенное Шельси в заглавие его предпоследнего оркестрово-хорового опуса, имеет отчетливые религиозно-ритуальные и древневосточные коннотации.

⁶⁸ Halbreich H. *Analyse de Konx-Om-Pax* // Giacinto Scelsi aujourd'hui, op. cit., p. 192. Та же этимология – в статье о Шельси из последнего издания словаря Гроува (2001, автор – Christopher Fox).

⁶⁹ Аннотация к премьерке *Konx-Om-Pax*, написанная Шельси в 1970 году, цитируется по: *Les anges sont ailleurs...*, p. 189.

⁷⁰ Он упоминает Шюре в своей автобиографии, перечисляя тех немногочисленных авторов, чьи книги он прочел в период первоначального увлечения восточными религиозными и философскими учениями: *Il Sogno* 101, p. 57—58.

⁷¹ Шюре Э. *Великие посвященные. Очерк эзотеризма религий* (1-е изд. русского перевода 1914), книга 7, раздел III.

⁷² В автобиографии Шельси Кроули не упоминается; соответственно у нас нет надежных свидетельств в пользу того, что Шельси знал его труды. Так или иначе, трудно представить себе, чтобы поздний Шельси относился к Кроули всерьез.

Первая часть *Konx-Om-Rax* – та, где, согласно подзаголовку, звук трактуется в аспекте «первого движения неподвижного» – основана на тоне «до»: повторяющийся основной тон постепенно «обрастает» унтертонами и обертонами, его чистота нарушается микрохроматическими флуктуациями и звуками, чуждыми его обертоновому ряду, но восстанавливается под конец части. В сжатой второй части («звук как творческая сила») энергично разрабатывается тон «фа»: движение снизу вверх происходит быстро, на почти сплошном *crescendo*, достигая крайне высокого регистра и экстремального *fortissimo* [*Konx-Om-Rax*, часть 2. Оркестр Краковского радио и ТВ, Юрг Виттенбах. Accord]. В финале, построенном на тоне «ля», к оркестру присоединяется хор. Мужские голоса многократно артикулируют священный слог *Om*, то и дело вызывая на более высоких этажах хора и оркестра отклик в виде более или менее насыщенного обертонового «нимба» над основным тоном (лишь в срединном разделе хор умолкает, оставляя звучать только высокие инструментальные тембры). Благодаря этому нимбу односложные хоровые реплики приобретают качество «колокольности»; под конец части стилизованный колокольный звук разрастается и охватывает все регистры снизу доверху, чтобы почти сразу исчезнуть перед последним «выдохом» хора. Исходя из подзаголовка партитуры, священное Слово в финале может и должно трактоваться в терминах космогонии – как символ высшей стадии оформления мира. *Konx-Om-Rax* смело можно назвать если не лучшим произведением Шельси (на этот счет могут быть разные мнения), то во всяком случае самой гармоничной и «собранной» по архитектонике, самой яркой и разнообразной по колориту и, главное, одной из самых ясных, многогранных и внушительных по концепции из всех его зрелых работ. Если К. Г. Юнг (к которому Шельси относился с уважением⁷³) прав, и величие произведения искусства определяется тем, насколько внятно, весомо и непосредственно оно передает архетипическое (сакральное, нуминозное) содержание – или, иными словами, насколько убедительно оно повествует о вечных, универсальных, «мировых» вещах, – значит, *Konx-Om-Rax* заслуживает почетнейшего места в ряду выдающихся памятников искусства XX века.

После *Konx-Om-Rax* Шельси не сочинял для оркестра около пяти лет. Его последнее оркестровое произведение, созданное в 1974 году, носит название *Pfhat*, что, по-видимому, следует воспринимать как некое звукоподражание. Более понятен подзаголовок: «Вспышка... – и небо раскрывается!». Партитура предназначена для смешанного хора (без слов) и оркестра с преобладанием духовых и ударных (2.0.3.3. – 5.2.4.3. – 5 ударников, литавры, вибратон [также челеста], фортепиано, орган. – 0.0.1.8.6. – 60 подвешенных колокольчиков) и состоит из четырех сжатых частей *attacca* общей продолжительностью не больше десяти минут (*Pfhat* короче всех остальных оркестровых партитур Шельси, не исключая одночастного *Hymnos*). В первой и второй частях хор функционирует как оркестровая краска; в первой части – своего рода медленном вступлении для неполного состава исполнителей – ему предписан почти беззвучный шепот, очень короткая вторая представляет собой оркестрово-хоровой кластер, угасающий от *fff* к *ppp*. Третья часть несколько напоминает финал *Konx-Om-Rax*, хотя и в значительно менее масштабном варианте – здесь также основной тон («ми»), артикулируемый низкими оркестровыми инструментами и певческими голосами, отдается постепенно разрастающимся эхом в более высоких регистрах. Первые три части *Pfhat* сами по себе достаточно обычны для Шельси и могли бы показаться «повторением пройденного», но финал вносит нечто совершенно новое и неслыханное не только у Шельси, но и, наверно, во всей симфонической литературе, поскольку более чем наглядно рисует картину внезапно раскрывшегося неба: преимущественно темный колорит предшествующих ча-

⁷³ Il Sogno 101, p. 57.

стей вдруг, без всякой подготовки «модулирует» в экстремально высокое тянущееся созвучие флейт, челесты, фортепиано и органа, а остальные оркестранты и все хористы начинают звонить в подвешенные колокольчики. Так продолжается около двух с половиной – трех минут без каких-либо изменений звуковосотности и динамики. Финал Pfhath предстает звуковым образом ярчайшего, но не ослепляющего света, увиденного Данте в верховной сфере рая (ср. Рай, XXXIII:76 и далее): еще одна музыка «о вечном», выполненная простыми, сильными и действенными средствами [Pfhath, часть 4. Оркестр Краковского радио и ТВ, Юрг Виттенбах. Accord].

* * *

Параллельно музыке для оркестра Шельси сочинял для меньших инструментальных и вокальных составов и для солирующих инструментов и голосов. По степени насыщенности музыкальной ткани и по методам ее развертывания к большим оркестровым партитурам приближаются опусы (одночастные) для составов, которые в численном отношении можно назвать средними: Anahit для скрипки и 18 инструментов (1965), Anâgâmin для 12 струнных (1965), Ohoi для 16 струнных (1966; материал этой пьесы заимствован из пятичастного Третьего струнного квартета, 1963) и Natura renovatur для 11 струнных (1967 – «усиленная» версия Четвертого струнного квартета, 1964). Одиннадцатиминутный (согласно точному авторскому указанию в партитуре) одночастный скрипичный концерт Anahit, с подзаголовком «лирическая поэма, посвященная Венере», – одно из самых известных, часто исполняемых и записываемых произведений Шельси. По утверждению Шельси, Anahit – египетский эквивалент Афродиты⁷⁴, но в действительности так звали языческую армянскую богиню любви (в настоящее время Анаит – одно из самых распространенных армянских женских имен). Солирующую скрипку сопровождает ансамбль в составе: 2 флейты, басовая флейта, английский рожок, кларнет, бас-кларнет, тенор-саксофон, медь (2.1.2.0) и струнные (0.0.2.2.2). Этот разнородный по своей природе конгломерат тембров используется в качестве деликатного, в основном скорее гомогенного фона для партии скрипки, струны которой настроены следующим образом: $g-g^1-h^1-d^2$ (соответственно гармонии «вращаются» вокруг тональности G-dur – естественно, с четвертитоновыми отклонениями). Тон «лирической поэмы» – по преимуществу безмятежный, просветленный, с немногочисленными crescendi и акцентированными репликами отдельных инструментов, оттеняющими ровное и мягкое, в крупном плане восходящее течение музыки (партия скрипки начинается с ноты d^2 и завершается на g^3 ; на этом пути, конечно, есть колебания, но общая направленность выражена весьма отчетливо). В зоне «золотого сечения» скрипка остается одна, исполняя технически весьма сложную «каденцию», где каждая из струн ведет собственную линию, ритмически независимую от остальных; партия скрипки в Anahit записана на четырех нотоносцах, по числу струн.

Семиминутная пьеса Anâgâmin снабжена подзаголовком «Тот, кто выбирает, возвратиться или нет». В буддийской традиции «анагамином» именуется совершенный буддист, который в будущем воплощении уже не вернется в мир людей: от того, чтобы достичь высшей стадии святости (полного просветления, нирваны), его отделяет только одна ступень. Это произведение, как и Anahit, отличается сравнительно умиротворенным тоном. Примерно такая же по объему пьеса с непереводаемым названием Ohoi и подзаголовком «Творческие начала» несколько более драматична, но также оканчивается на просветленной ноте. Более значительна пьеса Natura renovatur, что в переводе с латыни значит «Природа обновляется»; ее первоисточник, Четвертый струнный квартет (1964), при-

⁷⁴ Les anges sont ailleurs..., p. 56.

мечателен тем, что в нем был впервые опробован упомянутый в связи с Anahit квази-табулатурный способ записи музыки для струнных, по одному нотоносу на каждую струну⁷⁵, причем струны у всех инструментов настроены со скордатурами (в *Natura renovatur* скордатур нет, партии записаны обычным способом). С точки зрения техники и драматургии Четвертый квартет и *Natura renovatur* подобны многим другим партитурам Шельси: исходная нота (здесь это «до») «обрастает» микрохроматическими вариантами и октавными транспозициями, ритм в отдельных фактурных слоях дробится, местами порождая микрополиритмические наложения, со временем появляются новые интервалы, общий диапазон, ритмическое разнообразие внутри отдельных партий и инвентарь использованных интервалов постепенно возрастают, «под занавес» музыка возносится в самый высокий регистр, и целое завершается успокоением и просветлением, без микрохроматических «диссонансов», *morendo*. Возможно, преобразование звукового пейзажа в последних пяти тактах (см. нотный пример 7, где показана последняя страница партитуры квартетной версии) следует воспринимать именно как символ «обновления природы», упомянутого в заглавии позднейшей редакции для большого струнного ансамбля.

Из других инструментально-ансамблевых опусов Шельси того же периода особого упоминания заслуживают прежде всего Куа для кларнета и семи инструментов (английский рожок, бас-кларнет, валторна, труба, тромбон, альт, виолончель) (1959), «Обряды: погребение Ахилла» для четырех ударников (1962), «Обряды: погребение Александра Великого (323 год до н. э.)» для контрафагота, тубы, электрооргана, ударных и контрабаса (1963), «Обряды: погребение Карла Великого (814 год)» для виолончели и ударных (1967) и *Okanagon* для арфы, там-тама и контрабаса (1968). В трехчастном (продолжительностью свыше четверти часа) цикле Куа, сочиненном, по-видимому, сразу после этапных «Четырех пьес на одной ноте», партия солирующего кларнета обильно декорирована форшлагами, трелями, тремоло и мордентами; такое изысканное, детализированное мелодическое письмо квази-ориентального наклонения Шельси культивировал в опусах пятидесятых годов для духовых или с ведущим участием духовых (ср. хотя бы более ранний *Nuhos*), но для позднейших оркестровых партитур оно уже не характерно (его отголоски встречаются, к примеру, в тех местах *Hurqualia*, где на первый план выходит унисонное трио тростевых инструментов). Соотношение между кларнетом и его сопровождением достаточно традиционно для концертного жанра: протагонист разворачивает некое повествование, а остальные инструменты вторят ему, вступают с ним в диалог, продолжают его мысли или обеспечивают ему фоновую поддержку. Яркая, экстравертно виртуозная партитура Куа – несомненно, одна из самых выигрышных во всем творчестве Шельси. Все три пьесы серии «Обрядов», как следует из их заглавий, – картины воображаемых древних ритуалов; их тембровая атмосфера определяется абсолютным преобладанием низких инструментов, из которых то и дело извлекаются нарочито резкие звуки. Характерные для зрелого Шельси долгие тянущиеся звучания выходят на первый план только в третьем из «Обрядов» (посвященном Карлу Великому), где протагонистом выступает виолончель, тогда как в крайних частях триптиха более существенную роль играют остигатные или слегка варьируемые ритмические и мотивные фигуры.

Происхождение названия *Okanagon* не вполне ясно; можно догадываться, что оно как-то связано североамериканским индейским племенем оканоган. Шельси снабдил эту одиннадцатиминутную пьесу подзаголовком «[Эту вещь] следует трактовать как обряд и, если угодно, как биение сердца Земли» (“doit être considéré comme le battement du coeur de la Terre”) и, по-видимому, придавал ей

⁷⁵ Впоследствии Шельси записал или переписал этим же способом некоторые из своих произведений, сочиненных ранее, включая *Manto* для альтя соло (1957) и «Элегию для Ти» для альтя и виолончели (1958).

особое значение: в своей автобиографии он посвящает ей сравнительно развернутый комментарий (при том, что о большинстве других опусов, включая самые значительные, он не пишет ничего или почти ничего). В *Okanagon* пристрастие Шельси к низким и резким, «варварским» звучаниям проявляется в особенно концентрированной форме. Арфе предписана четвертитоновая скордатура нижних струн «ре», «соль» и «до», контрабасу – полутоновая скордатура трех струн. Как для арфы, так и для контрабаса, помимо нот определенной высоты (впрочем, в случае арфы это главным образом микрохроматически уменьшенные секунды в самом низком регистре, то есть созвучия, едва ли воспринимаемые как определенные по высоте), предусмотрены перкуссионные звучания – относительно высокие и относительно низкие в зависимости от того, по какой части корпуса инструмента наносятся удары пальцами; кроме того, у арфы предусмотрено *pizzicato* ногтем или плектром по струнам с прижатым к ним металлическим резонатором – в результате последующего «биения» струн о металл получается неопределенное по высоте дребезжание. Из тамтама (большого и очень низкого) наряду с обычными длительно резонирующими звуками извлекаются звуки специфического «хриплого» тембра, получаемые при трении большой треугольной металлической пластины о край инструмента.

Согласно авторской рекомендации, помещенной в начале партитуры, во время исполнения *Okanagon* инструменталистам желательно находиться за ширмой и оставаться невидимыми, чтобы дополнительно подчеркнуть «таинственный характер этой ритуальной музыки». А в упомянутом комментарии из автобиографии Шельси подчеркивает, что «звук обязательно должен быть точным – конечно, я имею в виду не высоту [...] а характер звучания. На Востоке каждый удар гонга – особый церемониальный жест: он наносится строго определенным способом, чтобы гонг вибрировал именно так, как нужно. И это относится не только к гонгу: каждый инструмент следует трактовать особым образом – только так можно добиться [...] точного звука. Запад не владеет этим искусством: наши колокола сами по себе ничуть не уступают гонгам, но звучат только благодаря веревке бедного пономаря. Они не согласуются друг с другом и производят нелепую мешанину, ибо приводятся в действие механическим фактором, совершенно чуждым звуку как таковому, его внутренним законам. [...] Я утверждаю, что наши композиторы, даже самые крупные, и наши самые знаменитые инструменталисты по большей части ничего не знают о сущности звука, поскольку их занимают только отношения между нотами. Что касается *Okanagon*, то здесь необходимо, чтобы все трое музыкантов использовали только такие жесты, которые позволяют звуку проявить свою сущность»⁷⁶.

В *Okanagon* трио современных оркестровых инструментов (с факультативным электронным усилением), действительно, звучит как некий конгломерат архаических ритуальных гонгов, трещоток, барабанов и, возможно, каких-то других орудий трудно идентифицируемой природы. По отношению к медленной первой половине эпиграфа «биение сердца Земли» кажется особенно уместным (представление о том, насколько изоцирено эта музыка выглядит на письме, дает нотный пример 8). К середине пьесы темп удваивается, в разделе *Ritmico* тамтам в основном молчит, а контрабас и арфа функционируют как ударяемые кончиками или суставами пальцев перкуссионные инструменты: их дуэт стилизован в духе воображаемой первобытной пляски (нотный пример 9). Далее между двумя типами музыки – условно говоря, перкуссионно-танцевальным и более суровым и торжественным – устанавливается некое подобие контрапункта, а ближе к концу первый тип полностью вытесняется вторым: музыка возвращается к исходному состоянию. Во всей музыке XX века немного найдется партитур, в которых столь скупными средствами достигнут такой глубокий

⁷⁶ Il Sogno 101, p. 201–202.

и мощный эффект – ассоциация с хтоническими вибрациями, о которых писал Блок, напрашивается сама собой.

В поздней музыке Шельси для 1–4 инструментов действует дифференциация, наметившаяся в его работах конца пятидесятых годов: музыка, предназначенная для деревянных духовых, обычно наделена рельефным мелодическим рисунком с более или менее явно выраженным «привилегированным» тоном, относительно разнообразной интерваликой и орнаментикой и оживленными пассажами (характерен дуэт флейты и кларнета *Ko-Lho*, 1966; отрывки из него – начало и середина, – показанные в нотных примерах 10а и 10б, обнаруживают французские корни, восходящие к письму для духовых Дебюсси и Вареза, ср. с фрагментами из примеров 4 и 5, взятыми из значительно более ранних опусов), тогда как в музыке для смычковых преобладает фактор *Klangfarbenmelodie*, звуковысотный профиль меняется в основном медленно, линии изобилуют микрохроматическими интервалами, заметную роль играют приемы изменения тембра, включая различные сурдины (струнные квартеты № 2–4, 1961–64, *Duo* для скрипки и виолончели, 1965, «Радуга» для 2 скрипок и «Окрыленная душа / Открытая душа» для скрипки, 1973, «Волшебная река» для виолончели, 1974, и др.; энергичная первая часть диптиха «Ночи» для контрабаса соло, 1972, – скорее исключение, подтверждающее правило). Самые значительные из сольных инструментальных опусов Шельси созданы для смычковых: это «Трилогия. Три возраста человека» (*Trilogia. I tre stadi dell'uomo*) для виолончели и *Xnoybis* для скрипки.

Первые две части «Трилогии» были сочинены еще в «средний» период творчества Шельси, то есть до «Четырех пьес на одной ноте», в 1956–57 годах. Первая часть именуется *Triphon*, «Молодость – Энергия – Драма», вторая – *Dithome*, «Зрелость – Энергия – Мысль». Третья часть, *Ygghur*, «Старость – Воспоминания – Катарсис – Освобождение», появилась только в 1965 году. Части могут исполняться по отдельности, каждая длится около 15 минут (трилогия в целом – самый длинный из всех инструментальных опусов Шельси); первая и последняя, в свою очередь, трехчастны, средняя формально неделима. Стилистические различия между «Молодостью» и «Зрелостью» с одной стороны и «Старостью» с другой достаточно велики и, по-видимому, обусловлены не только эволюцией стиля Шельси в ключевые годы его творчества – отходом от сравнительно экстенсивного письма, концентрацией на углубленном исследовании отдельного звука, – но и программной идеей цикла: каждая из частей – бурная первая, богатая контрастами, попеременно сосредоточенная и напористая вторая и спокойная, созерцательная третья – адекватно выражает суть соответствующей стадии человеческой жизни. Молодости подобают широкие скачки, быстрые пассажи, внезапные перепады динамики, тембра и темпа, зрелость в целом сдержаннее и целеустремленнее, но позволяет себе импульсивные резкие жесты, старость же должна воздерживаться от любых «излишеств». Тембровую специфику первой части определяет специальная металлическая сурдина на двух нижних струнах: благодаря ее вибрациям эти струны издают призвуки, похожие на гудение симпатических струн индийского ситара. Вторая часть построена как целостный монолог, где фазы наибольшей ритмической активности и полифонической насыщенности достигаются незадолго до и вскоре после архитектурного центра, тогда как остальная музыка носит характер сосредоточенного, местами беспокойного размышления. В финале, занесенном на бумагу уже после Четвертого квартета и *Anahit*, партия каждой струны записана на отдельном нотоносце; результирующая ткань, где каждая струна ведет свою линию независимо от других, при всей своей кажущейся статичности весьма сложна для воспроизведения. Струны настроены со скордатурами, что позволяет извлекать из инструмента созвучия, труднодоступные при обычной настройке, прежде всего разнотембровые унисоны, которые затем «расползаются» по микрохроматическим интервалам. Заключительный катарсис, есте-

ственно, ознаменован подъемом в самый высокий регистр и постепенным «истаиванием» звука. Трехчастный пятнадцатиминутный скрипичный цикл *Xnoy-bis*, с подзаголовком «Сила, возносящая энергию к духу» (“*La potenza ascendente dell’energia verso lo spirito*”), также содержит скордатуры, записан на нескольких нотоносцах и по характеру письма аналогичен финалу «Трилогии» и, особенно, скрипичной партии *Anahit*: процесс восхождения энергии к духу осуществляется с участием минимального числа разновысотных звуков, в медленном и не прерывающемся (кроме как в паузах между частями) движении, но при исключительном разнообразии микрохроматических «модуляций», мелких ритмических сжатий и расширений, артикуляционных штрихов.

Из произведений позднего Шельси, предназначенных для струнных, особого упоминания заслуживают также *Ko-Tha*, «три танца Шивы» для гитары (1967; позднее, уже в 1970-х, Шельси переложил этот триптих для контрабаса и для виолончели с шестью струнами, сконструированной по заказу Фрэнсис-Мари Уитти), и обнаруженные посмертно *Dharama* для виолончели и контрабаса и *Kshara* для двух контрабасов (оба дуэта – 1975 года). В *Ko-Tha* гитара трактуется преимущественно не как струнный, а как ударный инструмент. Исполнитель держит ее горизонтально на колене, так, чтобы можно было быстро переходить от зашипывания струн, бряцания или ударов ладонью по струнам (используются только открытые струны) к ударам кончиками пальцев, суставами пальцев или ногтями по корпусу инструмента или по струнодержателю; на верхнем из двух нотоносцев записана струнная партия, на нижнем – перкуссионная (в качестве иллюстрации см. нотный пример 11 – начало второго из трех танцев индуистского божества, создателя и разрушителя, важнейшими атрибутами которого выступают лютня вина и барабанчик дамару, символизирующий изначальные ритмы и вибрации Вселенной). Заглавие первого из двух дуэтов для низких струнных, *Dharama*, созвучно санскритскому слову «дхарма» (буквально «то, что поддерживает», в более распространенном смысле – закон, религия), заглавие второго, *Kshara*, указывает на род снадобья или тип лечения [Kshara, часть 1. Роберт Блэк, Джон Экхардт. *Mode*]. Первый дуэт одночастен и длится около 10 минут, второй, несколько более длинный, состоит из трех неконтрастных частей. При сочинении обоих дуэтов Шельси, похоже, вдохновлялся горловым пением тибетских монахов, когда один и тот же голос, речитируя священные тексты, одновременно издает глубокий основной тон и его обертоны. Музыка Шельси предстает инструментальным вариантом такого пения.

Поздний Шельси почти не писал для клавишных инструментов, но в 1974 году сочинил *Aitsi* для фортепиано с факультативным электронным усилением и *In nomine lucis* («Во имя света») в двух версиях – для электрооргана, настроенного обычным образом (*In nomine lucis I*), и для электрооргана с микрохроматической настройкой (*In nomine lucis V*; о существовании версий II, III и IV ничего не известно). Шестиминутную пьесу *Aitsi* можно смело назвать самой «минималистической» композицией Шельси. Она открывается нотой *f*, которую пианист должен держать на педали 20 секунд (при наличии электронного усиления ассистент контролирует деформацию сигнала); весь дальнейший материал состоит из различных по длительности и громкости (но преимущественно в динамике не ниже *forte*) повторений той же ноты, обрастающей кластерами различной плотности и октавными удвоениями. В конце жизни Шельси переложил *Aitsi* для струнного квартета, обогатив исходный материал вибрациями и тембровыми деформациями, и посвятил этот квартет, пятый по счету, памяти своего друга Анри Мишо, умершего в 1984 году. Но последней композиторской работой Шельси стал не Пятый квартет, а написанная в год смерти простая и трогательная, гомофонная по фактуре и «пантональная» по гармоническому языку миниатюра «Прощание» (*Un adieu*).

Среди вокальных произведений позднего Шельси наиболее заметны опусы без словесного текста или со «словами» на несуществующем языке, наделенные «варварской» аурой, пересыпанные междометиями, с напевами узкого диапазона, нетемперированными интервалами, контрастами обильного *vibrato* и плоского *non vibrato*, выкриками, хрипами и другими невокальными звучаниями. Помимо нескольких небольших пьес для голоса и двух голосов *a cappella* таковы два масштабных цикла: *Khoom*, «7 эпизодов ненаписанной истории о любви и смерти в одной далекой стране» для сопрано, валторны, струнного квартета и двух ударников (1962) и «Песни Козерога» для сопрано с эпизодическим использованием инструментов (20 песен, 1962—72). Если «Песни Козерога», в которых первобытное, «шаманское» начало подчеркивается особенно настойчиво, могут исполняться по отдельности, то семичастный цикл *Khoom* достаточно целен. Даже без поясняющего авторского подзаголовка ясно, что он представляет собой именно «историю о любви и смерти» (или, если угодно, о «любви и жизни женщины»): от робкого объяснения или признания в первой части, через экстатическую радость второй (здесь аккомпанемент, с остигато ударных и возгласами валторны, живо напоминает сочетание двустороннего цилиндрического барабана *дхола* и пронзительной зурны, столь характерное для армянской танцевальной музыки [*Khoom*, часть 2. Митико Хираяма (сопрано), Фрэнк Ллойд (валторна), Маурицио Бен Омар (ударные). *Salabert*]), лирические излияния третьей и четвертой, постепенное нарастание тревоги и генеральную кульминацию в пятой и ламенто шестой – к резиньяции и оцепенению в финале. По стилю и настроению последним частям *Khoom* родственна семиминутная пьеса *Prânam I* для женского голоса, 12 инструментов (8 духовых и струнный квартет) и магнитофона. «Пранам» – традиционное индийское приветствие; названное таким образом произведение Шельси посвятил памяти близкого ему по духу греческого композитора Яни Христу⁷⁷ и его жены, погибших в автомобильной катастрофе.

На заключительном этапе своей творческой жизни Шельси написал несколько хоровых пьес квази-ритуального характера, также без внятных словесных текстов. Трехчастный цикл *TKRDG* для мужских голосов, электрогитары и ударных (1968) выдержан преимущественно в резкой, агрессивной манере, тогда как музыка «литургий» для женских голосов *a cappella* *Sauh I* и *II* (1973) пластична и сдержанна – в ней явно подчеркнут мягкий, женственный элемент. То же можно сказать и о миниатюре для женских голосов *Yliam* (1964), которая, впрочем, отличается более вязкой фактурой и светлым колоритом – голоса по долгу находятся в самом высоком регистре, при этом динамика редко достигает *forte*⁷⁸. Другую – в сущности противоположную – линию в вокальном творчестве Шельси составляют духовные пьесы католической традиции на основе старинных церковных ладов: «Три духовные песни» (*Angelus, Requiem, Gloria*) для 8 голосов *a cappella* (1958), три латинские молитвы (*Ave Maria, Pater noster, Alleluja*) для унисонного хора или голоса соло (1970) и «Антифоны (на имя Иисус)»

⁷⁷ Подобно Шельси, Яни Христу (1926—1970) происходил из богатой семьи со старыми культурными традициями. Наряду с музыкальным он получил блестящее гуманитарное образование: изучал философию в Кембридже у Людвиг Витгенштейна и Бертрана Расселла, посещал в Цюрихе лекции Юнга по глубинной психологии. Заметная особенность зрелой музыки Христу – активная остигатная ритмика, пробуждающая, согласно «юнгианским» представлениям, первичные человеческие эмоции, укорененные в коллективном бессознательном. В последние годы жизни Христу написал или набросал свыше 100 коротких сценариев под общим названием *Anapragmatism* («Воспроизведение»). Каждый из них – вновь по Юнгу – воспроизводит ту или иную архетипическую ситуацию и рассчитан на то, чтобы стимулировать бессознательные («глубинно-психологические») реакции исполнителей. Большую часть существующей музыки Христу считал подверженной соблазнам «красивости» и «изошренности» и, следовательно, порочной; такая музыка, по Христу, неспособна в полной мере проявить стихийную силу, преобразующую ординарное время–пространство в духовное.

⁷⁸ Возможно, заглавие *Yliam* следует понимать как вариант термина *улет*, используемого в физике с конца 1940-х годов для обозначения первичной мешанины протонов, нейтронов и электронов, из которой возникла Вселенная. Позднее (в 1972 году) Штокхаузен создал опус для 19 исполнителей, который так и называется – *Ylem*.

для тенора и мужского хора (1970). В первой из названных партитур, созданной незадолго до «перелома» 1959 года, ладовые структуры завуалированы густой полифонией, местами переходящей в гетерофонию, тогда как строго монодичные латинские молитвы стилизованы под григорианский *cantus planus*, а «Антифоны», где монодия перемежается гоморитмической диафонией, – под ранний органум; только некоторые мелодические ходы (впрочем, не выходящие за пределы диатоники) свидетельствуют о том, что это не аутентичные песнопения VIII–XI веков. Если «Три духовные песни» до некоторой степени предвосхищают стиль *Stabat mater* Пендерецкого (1962), где модалные звукоряды взаимодействуют с «сонористической» хоровой фактурой, то два более поздних опуса ныне могут восприниматься как подступы к «духовному минимализму» Арво Пярта, Гейвина Брайерса и Джона Тавенера.

* * *

Последние три десятка лет своей жизни, совпавшие с поздним, самым продуктивным творческим периодом и последующим спадом композиторской активности, Шельси вел в основном малозаметное существование, однако степень его изоляции от музыкальной и культурной жизни, по-видимому, не следует преувеличивать. Он посещал концерты новой музыки, выезжал на премьеры своих произведений, общался с близкими по духу музыкантами, в число которых входили упомянутый Яни Христу, видный итальянский адепт дармштадтского авангарда, руководитель ансамбля *Nuova consonanza* Франко Эванджелисти (1926–1980; *post factum* Шельси посвятил его памяти свой органнй опус 1974 года *In nomine lucis*), американцы Ф. Жевски⁷⁹, Э. Каррен⁸⁰, М. Фелдман⁸¹,

⁷⁹ Фредерик Жевски (Rzewski, р. 1938) учился в Гарвардском и Принстонском университетах, входил в круг друзей и единомышленников Кейджа, в 1960 году переехал в Италию, где продолжил обучение у Даллапикколы и начал выступать как пианист. Первым исполнил, в частности, виртуознейший *Klavierstück X* Штокхаузена (во 2-й редакции, 1962) и несколько опусов Шельси. Преподавал в Льежской консерватории (1977–2003) и в других учебных заведениях Европы и США. Пройдя через увлечение серийной техникой и отдав дань экстравагантным, мнимо наивным опытам, призванным «встряхнуть» и шокировать аудиторию, стал писать подчеркнуто традиционным языком, часто на основе народных и популярных мелодий. Самое известное произведение Жевски – 36 вариаций для фортепиано на песню чилийского композитора-коммуниста Серхио Ортеги «Когда народ един, он непобедим!» (*¡El pueblo unido jamás será vencido!*, 1975): капитальный образец пианистического «большого стиля», рассчитанный на первоклассных виртуозов и, безотносительно к своей идейной подоплеке, обнаруживающий преемственные связи с «Диабелли-вариациями» Бетховена, «Симфоническими этюдами» Шумана и «Вариациями на тему Паганини» Брамса.

⁸⁰ Эвлин Каррен (Curran, р. 1938) учился у Эллиотта Картера в Йельском университете, затем в Западном Берлине, посещал курсы новой музыки в Дармштадте. В 1965 году обосновался в Риме, где вместе с Жевски и Ричардом Тейтелбаумом организовал группу живой электроники и коллективной импровизации *Musica Elettronica Viva*, в 1975–80 годах преподавал вокальную импровизацию в римской Академии театрального искусства. В 1991–2006 – профессор композиции Миллс-колледжа (Окленд, Калифорния). Считает Шельси одним из своих главных учителей (наряду с Картером, Кейджем, Фелдманом). По словам Каррена, его «музыка очень проста и состоит из Мелодии, Гармонии, Ритма, Пространства, Времени и Природы». Организуя первые три из этих элементов, Каррен свободно черпает из опыта всех упомянутых учителей, а также блюза, джаза, авангарда, минимализма, всевозможной этнической и популярной музыки. Пространственный аспект разнообразно эксплуатируется в «пленэрных» композициях (перформансах и инсталляциях) Каррена для постановки на озерах и площадях, в портах, садах и парках, карьерах, пещерах, местах археологических раскопок и т. п. Самая известная работа Каррена – «Хрустальные псалмы» (*Crystal Psalms*) памяти жертв Холокоста для 7 хоров и инструментальных ансамблей, играющих под управлением 7 дирижеров одновременно в 7 европейских городах и координируемых по радио (1988).

⁸¹ Один из крупнейших и своеобразнейших художников своего поколения, Мортон Фелдман (1926–1987) был близок Шельси своим отношением к творчеству как к спонтанной, интуитивной деятельности, несовместимой с какими бы то ни было теоретическими системами, интеллектуальными построениями и идейным содержанием. Но в отличие от Шельси Фелдман сочинял музыку тихую и медленную, обычно прозрачную по фактуре и почти начисто лишенную внутренней напряженности и драматизма.

а с начала 1970-х – молодые французские композиторы Жерар Гризе (1946–1998) и Тристан Мюрай (р. 1947), находившиеся в Риме по стипендии Института Франции. Впоследствии Гризе, Мюрай и некоторые другие музыканты их круга, развивая воззрения Шельси на природу звука, пришли к идее так называемой спектральной музыки. Представление Шельси о звуке как живом, сложно устроенном развивающемся организме было переведено ими в плоскость тонкого научного («спектрального») анализа с использованием новейшей измерительной аппаратуры. Здесь не место давать развернутую характеристику спектральной музыке и творчеству ведущих приверженцев этого направления⁸²; мы едва ли сильно погрешим против истины, если заметим, что вся спектральная музыка, буквально как дуб в желуде, заключена в таких поздних партитурах Шельси, как *Hurqualia*, *Aiôn*, *Hymnos*, *Uaxuctum*, *Konx-Om-Pax*, *Okanagon*, *Dharana* или *Kshara*. Несомненно, Гризе и его коллеги способствовали тому, что музыка Шельси в последнее десятилетие его жизни, особенно после того, как он заключил контракт с авторитетным парижским издательством Salabert (1982), стала регулярно появляться в программах ведущих западноевропейских фестивалей современной музыки: в 1984–86 годах во Франции, Нидерландах и Западной Германии состоялись премьеры большинства его оркестровых опусов 1960–70-х.

В круг общения Шельси входили и исполнители – в частности, певица Митико Хираяма, скрипач Деви Эрлих, виолончелистка Фрэнсис-Мари Уитти, контрабасистка Жоэль Леандр, контрабасист Фернандо Грилло, флейтистка Карин Левин, пианистка Марианне Шрёдер. Некоторые из них – прежде всего, по-видимому, Хираяма, Уитти и Грилло – оказали на творчество Шельси особенно значительное влияние, поскольку он написал или переработал ряд своих опусов специально в расчете на их мастерство и индивидуальность.

Позиция самопровозглашенного посредника или «почтальона», воспринимающего и передающего послания из миров иных, предопределила некоторые особенности творческого поведения Шельси, которые после его смерти стали предметом активной дискуссии и до известной степени повлияли на его посмертную репутацию. Общение с «мирами иными» происходило у Шельси в процессе медитации и импровизирования на фортепиано, а с конца пятидесятых годов – на электронном клавишном инструменте ондиоле (устарелой разновидности волн Мартено). Конструкция ондиолы позволяла получать *glissandi*, *vibrato*, четвертитоны, а также варьировать тембр. Свои импровизации, в которых нередко участвовали и другие музыканты, Шельси записывал на магнитофон, а затем специально нанятые ассистенты переводили эти записи в ноты. Судя по всему, самым главным из таких ассистентов (или, как их принято называть, «негров») был Вьери Тозатти (1920–1999) – композитор с достаточно высокой профессиональной репутацией и консервативными взглядами, далекий от новейших течений. Очень скоро после смерти Шельси он дал интервью, опубликованное под вызывающим названием «Джачинто Шельси – это я»⁸³: согласно Тозатти, Шельси всю жизнь играл в детские игры, не имеющее никакого художественного значения, тогда как он, Тозатти, за щедрую плату аккуратно оформлял результаты этих игр в виде профессионально выполненных, тщательно детализированных партитур. Тозатти работал на Шельси с конца 1940-х до конца 1960-х; по-видимому, в этот же период и позднее у Шельси были и другие «негры».

Откровения Тозатти вызвали определенный резонанс: пресса тиражировала образ Шельси как высокородного сноба и дилетанта, имитирующего оккультные

⁸² О спектральной музыке см., в частности: *Fineberg J.*, ed. *Spectral Music // Contemporary Music Review*, 19 (2000), 2–3; *Шутко Д.* Первые рецепты спектральной композиции: Жерар Гризе // Муз. академия, 2000, 4.

⁸³ *Tosatti V.* *Giacinto Scelsi c'est moi // Giornale della musica*, 35 (1989), 1.

и авангардные устремления, дабы замаскировать свой поверхностный и любительский подход к творчеству. Однако полемика вокруг авторства Шельси быстро сошла на нет: какими бы спорными ни были методы Шельси, нет оснований сомневаться в том, что он внимательно контролировал работу «негров», зафиксированные на бумаге тексты его произведений адекватно отражают его творческие намерения и представляют совершенно оригинальный художественный мир⁸⁴. Не писать ноты самому – эту установку Шельси, вероятно, можно трактовать не как проявление дилетантизма, а как особую этическую позицию, вытекающую из его функции посвященного, носителя высшей истины, своего рода Моисея. Тозатти же оказался подходящим Аароном – пусть нестойким и неспособным к подлинному пониманию, но ведь таким был и библейский Аарон. В радиобеседе 1987 года Шельси выразил свое отношение к нотному письму забавной фразой: «Ноты, ноты – не более чем одежда, наряды. Но то, что находится под одеждой, обычно интереснее, не так ли?»⁸⁵.

Автор «Октолога», придававший числу «восемь» мистическое значение, заранее предсказал дату своей смерти: 8.8.88. Восьмого августа 1988 года он впал в кому и на следующее утро скончался. Посетителям его мемориальной квартиры на улице Сан-Теодоро рассказывают такую историю: Шельси, веривший, как и положено буддисту, в метемпсихоз, был убежден, что его душа переселится в пальму, которую очень хорошо видно из его окна – медитируя, Шельси часто отождествлял себя с этим деревом, стремясь вобрать в себя его «возрастающую природную силу»⁸⁶. После смерти Шельси пальма начала стремительно чахнуть; спустя несколько месяцев ее состояние казалось безнадежным, и ее решили срубить, но она вдруг ожила и доныне украшает Палатинский холм. *Se non è vero, è ben trovato*.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ ШЕЛЬСИ⁸⁷

Произведения с участием оркестра и больших инструментальных ансамблей (свыше 10 музыкантов)

«Ротационная машина» (Rotativa), версия для 3 фортепиано, духовых и ударных, 1929 или 1930. Первое исполнение – декабрь 1931, Париж, дирижер Пьер Монте

Увертюра для оркестра, 1934. Первое исполнение – 1934, Женева, дирижер Эдмон Аппиа

Симфониетта для оркестра, 1932. Первое исполнение – ?, Лондон, дирижер Генри Вуд

Концертино для фортепиано с оркестром, 1934

Прелюдия, ариозо и фуга для оркестра, 1936. Первое исполнение – 1938 или 1949, Рим, дирижер Карло Мария Джулини

Баллада для виолончели с оркестром, 1945 (редакция произведения для виолончели с фортепиано, 1943[?])

⁸⁴ См. статью известного дирижера, первого исполнителя Aiôn Золтана Пешко, в которой дан достаточно развернутый и объективный комментарий к полемике вокруг аутентичности композиторского наследия Шельси: *Pesko Z. Giacinto Scelsi. En voyage après dictée // InHarmoniques No. 7, janvier 1991 (Musique et authenticité). Paris, Librairie Séguier, IRCAM – Centre Georges-Pompidou, p. 155—170*. Домашние, технически несовершенные магнитофонные записи импровизаций Шельси на фортепиано и ондиоле сохранились, и проверка их соответствия партитурам не составляет проблемы. Стоит, впрочем, отметить, что все эти импровизации коротки (от трех до пяти минут) и, как правило, могут в лучшем случае считаться лишь очень приблизительными эскизами будущих композиций. См. также: *Skupin R. Giacinto Scelsi i jego muzyka – mity i rzeczywistość // Ruch muzyczny, 2008, 10*.

⁸⁵ *Les anges sont ailleurs...*, p. 64.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 76.

⁸⁷ Основной источник информации о прижизненных первых исполнениях музыки Шельси – *Les anges sont ailleurs...*, p. 265ff.

Интродукция и fuga для струнных, 1945. Первое исполнение – 1949, Рим, дирижер Карло Мария Джулини

«Рождение Слова» (La nascita del Verbo), кантата для хора и оркестра, текст композитора, 1948. Первое исполнение – ноябрь 1949, Париж, дирижер Роже Дезормьер

«Четыре пьесы (на одной ноте каждая)» (Quattro pezzi [ciascuno su una nota sola]) для оркестра из 26 инструменталистов, 1959. Первое исполнение – декабрь 1961, Париж, дирижер Морис Ле Ру

Hurqualia, «Иное царство» для оркестра и 3 групп инструментов с электронным усилением, 1960. Первое исполнение – июнь 1986, Амстердам, дирижер Артуро Тамайо

Aiôn, «Четыре эпизода одного дня Брахмы» для оркестра, 1961. Первое исполнение – октябрь 1985, Кёльн, дирижер Золтан Пешко

Chukrum для струнных, 1963

Hymnos для 2 оркестров и органа, 1963. Первое исполнение – 1984, Анже, дирижер Бернар Сутро

Anahit, «Лирическая поэма, посвященная Венере» для скрипки и 18 инструментов, 1965. Первое исполнение – 1966, Афины, солист Деви Эрлих

Anâgâmin, «Тот, кто выбирает, вернуться или нет» для 12 струнных, 1965. Первое исполнение – 1965, Неаполь, дирижер Пьеро Гуарино

Uaxustum, «Легенда о городе индейцев майя, уничтоженном ими по религиозным соображениям» для хора (без слов) и оркестра в составе: 3 кларнета, медные, систр, 7 ударников, литавры, вибрафон, волны Мартено и 6 контрабасов, 1966. Первое исполнение – октябрь 1985, Кёльн, дирижер Ганс Цендер

Ohoi, «Творческие начала» для 16 струнных, 1966

Natura renovatur («Природа обновляется») для 11 струнных, 1967 (на основе Струнного квартета № 4, 1964). Первое исполнение – сентябрь 1969, Венеция, оркестр I Solisti Veneti, дирижер Клаудио Шимоне

Konx-Om-Rax, «Три аспекта звука: как первого движения неподвижного, как творческой силы, как слога „OM“» для хора (без слов), оркестра и органа, 1969. Первое исполнение – февраль 1986, Франкфурт-на-Майне, дирижер Ганс Цендер (премьера этого произведения на Венецианском биеннале 1970 года была отвергнута автором как неудовлетворительная)

Pfhat, «Вспышка... – и небо раскрывается!» для хора (без слов), оркестра, органа и 60 подвешенных колокольчиков, 1974. Первое исполнение – февраль 1986, Франкфурт-на-Майне, дирижер Ганс Цендер

Для клавишных инструментов (1 фортепиано, если не указано иное)

«Ротационная машина» (Rotativa), версия для 2 фортепиано, 1929 или 1930

47[?] прелюдий, 1930—40. Первое исполнение 24 прелюдий (1936—40) – 1943, Берн, Пина Поцци

Сюита № 2 «12 малых пророков» (I dodici profeti minori), 1934[?]

Токката, 1934. Первое исполнение – 1938, Рим, Никита Магалов

4 поэмы: «Земля в последний раз» (Une dernière fois la terre), «Как крик пронзает мозг» (Comme un cri traverse un cerveau), «Путь сновидения» (Chemin du rêve), «Кончина поэта» (Passage du poète), 1934–37[?]. Первое[?] исполнение – 1937, Рим, Никита Магалов

Сюита № 5 «Цирк» (Il Circo), 1935

Каприччо, 1935. Первое исполнение – 1944, Лозанна, Дениз Бидаль

Сюита № 6 «Прихоти Ти» (I capricci di Tu), 1938—39

Сюита № 7, 1939

«Испания» (Hispania), триптих, 1939

Соната № 2, 1939. Первое исполнение – февраль 1979, Лондон, Айвар Микашов

Соната № 3, 1939

Вариации и fuga, 1940[?]. Первое[?] исполнение – 1944, Берн, Дениз Бидаль

Соната № 4, 1941. Первое исполнение – 1944, Лозанна, Никита Магалов

Сюита № 8 Вот-Ва, «Тибетские ритуалы, молитвы и танцы», 1952. Первое исполнение – 1977, Миддельбург, Джеффри Мэджд

«Четыре иллюстрации» (Quattro illustrazioni), «Четыре иллюстрации превращений Вишну» 1953. Первое исполнение – декабрь 1977, Рим, Айвар Микашов

«Пять заклинаний» (Cinque incantesimi), 1953. Первое исполнение – 1972, Рим, Фредерик Жевски

Сюита № 9 Ttai, «Ряд эпизодов, поочередно выражающих время – или, точнее, время в движении, и человека, символом которого служат соборы и монастыри...», 1953. Первое исполнение – 1976, Рим, Фредерик Жевски

Сюита № 10 Ка, «Слово „Ка“ имеет много смыслов, но главный из них – „сущность“», 1954. Первое исполнение – 1977, Рим, Фредерик Жевски

«Музыка действия» (Action Music), 1955

Сюита № 11, 1956

Aitsi, с электронным усилением, 1974. Первое исполнение – 1980[?], Рим, Айвар Микашов

In Nomine Lucis («Во имя света»), в двух версиях: I для обычного органа, V для микрохроматического, 1974. Первое исполнение – 1981, Стокгольм, Эрик Лундквист

«Прощание» (Un adieu), 1988. Первое исполнение (посмертное) – 1988, Дармштадт, Марианне Шрёдер

Другая инструментальная музыка

«Дорога сердца» (Chemin du coeur) для скрипки и фортепиано, 1929. Первое исполнение – 1929, Рим, Нильде Пиньятели (скрипка)

«Диалог» (Dialogo) для виолончели и фортепиано, 1932. Первое исполнение – 1936, Рим

Соната для скрипки и фортепиано, 1935. Первое исполнение – 1936, Рим

Фортепианное трио, 1936. Первое исполнение – 1937, Рим

Фортепианное трио № 2, 1939. Первое исполнение – 1944, Лозанна

Баллада для виолончели и фортепиано, 1943[?]. Первое исполнение – 1945[?], Лозанна

«Импровизация» (Improvviso), ария и финал для скрипки и фортепиано, 1947. Первое исполнение – 1947, Рим, Пина Кармирелли (скрипка)

Струнный квартет № 1, 1944. Первое исполнение – 1948, Рим

«Маленькая сюита» (Piccola suite) для флейты и кларнета, 1953

Дивертисмент № 2 для скрипки, 1954. Первое исполнение – 1957, Париж, Деви Эрлих

«Молитва за тень» (Preghiera per un'ombra) для кларнета, 1954

Rwyl для флейты, 1954. Первое исполнение – 1957, Рим, Северино Гаццелони

Quaус для альтовой флейты, 1954

3 этюда для малого кларнета in Es, 1954

Дивертисмент № 3 для скрипки, 1955. Первое исполнение – 1958, Женева, Деви Эрлих

«Целокант» (Coelocanth) для альты, 1955

«Гиксос» (Нухос) для альтовой флейты, гонга и колокольчика, 1955

Дивертисмент № 5 для скрипки, 1956

Ихог для кларнета или гобоя, 1956. Первое исполнение – ?, Рим, Билл Смит (кларнет)

4 пьесы для трубы, 1956

3 пьесы для басовой трубы или сопрано-саксофона, 1956

4 пьесы для валторны, 1956

3 этюда для альты, 1956

3 пьесы для тромбона, 1956. Первое исполнение – 1975, Рим, Джанкарло Скьяффини

Triphon, «Молодость – Энергия – Драма», 1-я часть цикла «Трилогия. Три возраста человека» (Trilogia. I tre stadi dell'uomo) для виолончели, 1956. Первое исполнение (в составе всей трилогии) – 1976, Комо, Фрэнсис-Мари Уитти

Manto, 3 пьесы для альты (№ 3 – для альтистки, которая также поет), 1957. Первое исполнение – ?, Париж, Женевьев Ренон

Dithome, «Зрелость – Энергия – Мысль», 2-я часть цикла «Трилогия. Три возраста человека» (Trilogia. I tre stadi dell'uomo) для виолончели, 1957. Первое исполнение (в составе всей трилогии) – 1976, Комо, Фрэнсис-Мари Уитти

Rucke di guck для флейты-пикколо и гобоя, 1957

«Элегия для Ти» (Elegia per Tu) для альты и виолончели, 1958

«Предзнаменования» (I presagi) для тенор-саксофона, 8 медных духовых и ударных, 1958

Струнное трио, 1958

Куа для кларнета и 7 инструментов (английский рожок, бас-кларнет, валторна, труба, тромбон, альт, виолончель), 1959. Первое исполнение – ?, Стокгольм, дирижер Зигфрид Науман

Струнный квартет № 2, 1961. Первое исполнение – 1962[?], Рим, Гомес-квартет
«Обряды: погребение Ахилла» (Riti: i funerali d'Achille) для ударных (4 исполнителя), 1962

«Обряды: погребение Александра Великого (323 год до н. э.)» (Riti: i funerali d'Alessandro Magno [323 BC]) для контрафагота, тубы, электрооргана, ударных и контрабаса, 1963

Струнный квартет № 3, 1963. Первое исполнение – 1968, Рим, Quartetto di Nuova Musica

Xnoybis, «Сила, возносящая энергию к духу» для скрипки, 1964. Первое исполнение – 1964[?], Париж, Деви Эрлих

Струнный квартет № 4, 1964. Первое исполнение – 1966[?], Афины, Quartetto di Nuova Musica

Ygghur, «Старость – Воспоминания – Катарсис – Освобождение», 3-я часть цикла «Трилогия. Три возраста человека» (Trilogia. I tre stadi dell'uomo) для виолончели, 1965. Первое исполнение (в составе всей трилогии) – 1976, Комо, Фрэнсис-Мари Уитти

Дуо для скрипки и виолончели, 1965 (версия для скрипки и контрабаса 1977)

Co-Lho для флейты и кларнета, 1966

«Обряды: погребение Карла Великого (814 год)» (Riti: i funerali di Carlo Magno [AD 814]) для виолончели и ударных, 1967

Elohim для 10 струнных с электронным усилением, 1967[?]

Co-Tha, «три танца Шивы» для гитары, 1967 (версия для контрабаса 1972, версия для шестиструнной виолончели 1978). Первое исполнение исходной версии – 1973, Аквила, Джанлуиджи Джельметти. Первое исполнение версии для контрабаса – 1973, Руайян, Фернандо Грилло. Первое исполнение версии для виолончели – ?, Фрэнсис-Мари Уитти

Okanagon («...следует трактовать как обряд и, если угодно, как биение сердца Земли») для арфы, тамтама и контрабаса, 1968. Первое исполнение – 1974, Бостон

«Ночи» (Nuits), 2 пьесы для контрабаса, 1972. Первое исполнение – ?, Париж, Жозель Леандр

«Окрыленная душа / Открытая душа» (L'âme ailée / L'âme ouverte) для скрипки, 1973. Первое исполнение – сентябрь 1984, Турин, Чинция Барбаджелата

«Радуга» (Arc-en-ciel) для 2 скрипок, 1973. Первое исполнение – ?, Рим, Массимо Коэн и Марио Буффа

Grânam II для 9 инструментов (2 флейты, бас-кларнет, валторна, электроорган, скрипка, альт, виолончель, контрабас), 1973. Первое исполнение – 1975, Рим, ансамбль Arte Nuova под руководством Риккардо Капассо

«Господину» (To the Master) для виолончели и фортепиано, 1974. Первое публичное исполнение – 1978, ?, Фрэнсис-Мари Уитти и Айвар Микашов

«Путешествия» (Voyages), 2 пьесы для виолончели: «Волшебная река» (Le fleuve magique) и «Он шел один» (Il allait seul), 1974. Первое исполнение – 1977[?], Париж[?], Фрэнсис-Мари Уитти

«А теперь ваш ход» (Et maintenant c'est à vous de jouer) для виолончели и контрабаса, 1974. Первое исполнение – 1979[?], Париж, Эрве Деррьерен, Жозель Леандр

Dharana для виолончели и контрабаса, 1975

Kshara для 2 контрабасов, 1975

Маkpongan для любого басового инструмента или для баса, 1976

Струнный квартет № 5 памяти Анри Мишо, 1984 (на основе фортепианной пьесы Aitsi, 1974). Первое исполнение – декабрь 1985, Рим, Ардитти-квартет

Трио для маримбы, вибратона и ударных, год создания неизвестен. Первое исполнение – 1987, Руайямон

Mantram для контрабаса, год создания неизвестен

Вокальная музыка (без оркестра)

«Три песни весны» (Tre canti di primavera) для голоса с фортепиано, слова Сибиллы Алерамо, 1933. Первое исполнение – 1932, Рим, Альба Анцелотти (сопрано)

«Любовь и череп» (L'Amour et le crâne) для голоса с фортепиано, слова Шарля Бодлера, 1933. Первое исполнение – 1934, Рим

3 песни для голоса с фортепиано, слова Габриэле Д'Аннунцио, 1933. Первое исполнение – 1934, Рим

«Пропавшие» (Perdus) для женского голоса с фортепиано, слова Жана Валя, 1937. Первое исполнение – 1949, Париж

Yamaon, «Ямаон пророчествует народу о завоевании и разрушении города Ур» для баса, 2 саксофонов (альт, баритон), контрафагота, ударных и контрабаса, 1954—58. Первое исполнение (посмертное) – 20 сентября 1988, Страсбург, солист Николас Ишервуд, ансамбль Gruppo Musica Insieme под руководством Альдо Брицци

«Три народные песни» (Tre canti popolari) для 4 голосов или четырехголосного хора, 1958

«Три духовные песни» (Tre canti sacri): Angelus, Requiem, Gloria для 8 голосов, 1958. Первое исполнение – 1983, Бонн

Nò, 5 мелодий для сопрано, 1960. Первое исполнение – 1960, Рим, Митико Хираяма
Wo-Ma для баса, 1960. Первое исполнение – 1986, Мец, Борис Кармелли

Khoom, «7 эпизодов ненаписанной истории о любви и смерти в одной далекой стране» для сопрано, валторны, струнного квартета и ударных (2 исполнителя), 1962. Первое исполнение – 1963, Рим, солистка Митико Хираяма

Lilitu для женского голоса, 1962

Taiagarù, 5 заклинаний для сопрано, 1962. Первое исполнение – 1975, Рим, Митико Хираяма

Olehö для женского голоса и 2 гонгов (всего 1 исполнительница), 1963. Первое исполнение – апрель 1985, Виттен, Зигуне фон Остен

Yliam для женского хора, 1964

СКСКС для женского голоса и мандолины (1 исполнительница), 1967. Первое исполнение – 1979, Париж, Женевьев Ренон

Kövirügivogerü для голоса, 1967. Первое исполнение – апрель 1985, Виттен, Зигуне фон Остен

TKRDG для 6 мужских голосов, гитары с электронным усилением и 3 ударников, 1968

Ogloudoglou для голоса и ударных (всего 1 исполнитель), 1969

3 латинские молитвы для голоса или унисонного хора: Ave Maria, Pater noster, Alleluja, 1970. Первое исполнение – 1971, Рим, Митико Хираяма (сопрано)

«Антифоны (на имя Иисус)» (Antifona [sul nome Gesù]) для мужского хора и тенора соло, 1970. Первое исполнение – 1983, Париж, Groupe vocal de France, дирижер Мишель Траншан

«Великое святилище» (Le grand sanctuaire), 2 песни для тенора, слова Григория Назианзина и анонимные, 1970

«Песни Козерога» (Canti del capricorno), 20 песен для женского голоса с эпизодическим использованием инструментов (1 песня с гонгом и 1 песня с продольной флейтой, на которых играет певица, 2 песни с двумя ударниками, 2 песни с саксофоном, остальные – для голоса соло), 1962—72. Первое исполнение – ?, Рим[?], солистка Митико Хираяма

Prânam I для женского голоса, 12 инструментов (флейта, английский рожок, кларнет, фагот, альт-саксофон, валторна, труба, тромбон 2 скрипки, альт, виолончель) и магнитофона памяти Яни и Сии Христу, 1972. Первое исполнение – 1972, Рим, дирижер Джанлуиджи Джельметти

Sauh I и II, 2 литургии для 2 женских голосов, 1973. Первое исполнение – 1975, Рим, Митико Хираяма и Илле Страцца

Sauh III и IV для 4 женских голосов или женского хора, 1973. Первое исполнение – 1985, Париж, Groupe vocal de France, дирижер Мишель Траншан

Manto per quattro для голоса, флейты, тромбона и виолончели, 1974. Первое исполнение – март 1982, Париж, дирижер Шарон Канах, с участием Диаманды Галас (голос)

Litanie для унисона 2 женских голосов или голоса и магнитофона, 1975

Maḥnongan для баса или для любого басового инструмента, 1976

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

1

ROTATIVA

G. Seelsi
(1930)

p poco sf

♩ = 92

Poco più mosso

2

VARIAZIONI

I

G. SCELSI

Moderato deciso ma con spirito (♩ = 72)

mf staccato

* *

* *

Suite n°8 «Bot - Ba»

I

Giacinto SCELISI

Agitato (♩=100)
mf *sf* *mf* *mf* *sf*
Ped. tenuto ---

(*mf*) (*mf*) *sf*

sf *sf*

(*mf*) *appena riten.* *a tempo*
f (*ped.*) ---

(*mf*) *f* *sempre marc.*
ped. tenuto ---

3 (продолжение)

First system of musical notation. The right hand features a complex melodic line with triplets and sixteenth-note runs, marked with a *mp* dynamic. The left hand provides a rhythmic accompaniment with eighth-note patterns.

Second system of musical notation. The right hand continues with sixteenth-note passages, marked *(sempre mp)*. The left hand includes dynamic markings of *mf* and *f*, along with triplet figures.

Third system of musical notation. The right hand features sixteenth-note runs, marked *(mp)*. The left hand is marked *f marc.* and includes dynamic markings of *sf* and *f*.

Fourth system of musical notation. The right hand has dynamic markings of *p*, *mp*, and *f marc.*. The left hand includes a *(ped.)* marking and dynamic markings of *f* and *mf*.

Fifth system of musical notation. The right hand features triplet patterns, marked *e ben tenuto*. The left hand provides a steady accompaniment with dynamic markings of *f* and *mf*.

4a

PWYLL G. Seelsi

$\downarrow = 120$

$p < sub. ff$ $p < ff$

$p < ff$ sfz ff pp $<$

p $<$ f 5

46

mp f ff $p < 3$

$< ff$ $f >$

5a

Quays

für Flöte (Altflöte) solo / for Flute (Altoflute) solo

Giacinto Scelsi (1905 - 1988), komp. 1953

Editor: Carin Levine

Adagio (♩ = 56)

p > *più p* < *mf* > *mp*

< *mf* > *p* < *p* > *pp* < *p* >

mf > *p* < *pp* > *mp* < *pp* > *mp* < *p* >

< *mf* > *mf* < *mf* >

56

mf < *p* > *mf p* < *mf p* > *f non troppo*

p < *più p* >

Tempo (sost. ♩ = 69)

p < *mf* > *mf p*

6В

40 4/4 poco movendo al.

FL (in Fl)

CLAR

CL B

FAG

CORNI

SAX C.

TR Bb

2 VIOLIN

2 VIOLA

pp mp ppp cresc sf pp

sord. wa-wa

a 2 - sord.

ppp poco cresc

4/4

6г

54

FL. in sol
OB.
CL. in B \flat I
CL. in B \flat II
CL. B.
FAG.
I
II
CORNI I
CORNI II
CORNI III
CORNI IV
SAX. C.
I
II
III
TR. B.
TUBA
SECA
TIMP.
BONG.
TAMBO.
I
II
2 VLS
I
II
2 VC.
1 CB.

pp mf ff
via sord.
(HUSH)
(sempre mp)
(sempre mp)
mf con la mazza
pizz.
pizz.

4 4 4 4

Musical score for measures 225-229. The score is arranged in two systems. The first system consists of two staves, (I) and (II), with a *dimin.* marking. The second system also consists of two staves, (I) and (II), with *ff* and *dimin.* markings, and a circled measure number 225. The third system consists of two staves, (I) and (II), with *ff* and *dimin.* markings, and a circled measure number 226. The fourth system consists of two staves, (I) and (II), with *dimin.* markings and a circled measure number 227.

Musical score for measures 230-234. The score is arranged in two systems. The first system consists of two staves, (I) and (II), with *p* and *dimin.* markings, and a circled measure number 230. The second system consists of two staves, (I) and (II), with *p*, *dimin.*, *pp*, and *mor.* markings, and a circled measure number 231. The third system consists of two staves, (I) and (II), with *p*, *dimin.*, *pp*, and *mor.* markings, and a circled measure number 232. The fourth system consists of two staves, (I) and (II), with *p*, *dimin.*, *pp*, and *mor.* markings, and a circled measure number 233.

OKANAGON
PER ARPA, CONTRABASSO E TAM-TAM

G. Scelsi

The score is divided into systems with the following time signatures: 3/4, 4/4, 5/4, 3/4, 3/4, 4/4, 3/4, 4/4, 3/4, 4/4.

System 1: Tam tam (3/4), Contrabasso (4/4), Arpa (4/4). Includes markings: *nc.*, *ppp*, *(risonanza)*, *sempre ppp*.

System 2: Contrabasso (4/4), Arpa (4/4). Includes marking: *LEGO*.

System 3: Contrabasso (3/4), Arpa (4/4). Includes markings: *ARCO (nc.) ppp*, *LEGO*, *pont. (strobizismo) ff*.

System 4: Contrabasso (3/4), Arpa (4/4). Includes markings: *(nc.) ppp*, *LEGO p*, *LEGO*, *amorz.*

8 (продолжение)

Meno Lento (♩ = 52)

15

16

17

18

19

20

21

22

colpo alla casa

colpo e.s.

colpo e.s.

LEGNANO

4/4 Ritmico (♩=100)

N.B.: Equilibrare quando possibile le sonorità dei due strumenti. **99**
 Essere sempre per tutti le parti ma con variazioni di intensità e di espressione.

LEGNO
 f ppp

CON LE DITA DELLA MANO ARMONICA
 mf sempre

CON LE DITA DELLA MANO ARMONICA
 ff sempre

mf

2/4 3/8 3/4 2/4

99 (sempre molto ritmico, senza cedere)

[N.B. - ♩ con le parole]

2/4 7/16

100

7/16 2/4

105

N.B.: Rispettare le dinamiche segnate sul pentagramma inferiore.

mp mp ff

5/8 2/4 3/8 2/4

affret.

mp p

110

mf

10a

(i)

$\text{♩} = 72$ $\frac{4}{4}$ *(poco vibr.)* $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{8}$

fl. *ppp* \leftarrow *p* *mp* *pp* *ppp* \leftarrow *mf*

cl. *ppp* \leftarrow *p* \leftarrow *mp*

$\frac{5}{8}$ $\frac{4}{4}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{4}$

f \leftarrow *p* \leftarrow *mf* \leftarrow *ppp*

mf *mp* \leftarrow *mp* \leftarrow *p*

mp *p* \leftarrow *mf* \leftarrow *mp* \leftarrow *f*

mf *f* *mf* \leftarrow *f*

\leftarrow *mf* *p sub.* \leftarrow *f*

mp \leftarrow *f* \leftarrow *p* \leftarrow *mf* *legato*

(ii) $\frac{4}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{5}{8}$ $\frac{5}{4}$ $\frac{4}{4}$

pp *pp* *mp* *p* *piu p* *mp* *p* *mf* *p* *mf* *p* *f* *mp* *p* *a tempo* *p* *mf* *pp* *mf* *p*

30

Musical score for guitar, consisting of several systems of notation. The score includes various dynamic markings such as *mp*, *mf*, *f*, *ff*, *p*, *più f*, *meno rit.*, and *a tempo*. It also features tempo markings like $\text{♩} = 96$ and $\text{♩} = 120$ or *subito accelerando al* $\text{♩} = 144$. Performance instructions include *battendo sulle 2 corde superiori*, *[sulle 2^a e 3^a c.]*, and *regue*. The score contains several measures with circled numbers (16, 10, 20, 30) and other markings like *5-6*, *6*, *8*, and *3*. The notation includes complex rhythmic patterns, slurs, and fingering indications.