

The Words. The Sounds. The Moves

Как назвать инструментальное сочинение? Ответ кажется очевидным: название задается программой либо обозначает форму сочинения. Но — лишь на первый взгляд. Процесс словотворчества в истории композиции идет параллельно с процессом сочинения новой музыки. Особенно интересным и продуктивным он становится в конце XX века. И этот процесс можно назвать интеллектуально-музыкальным движением. Статья об этом.

Ключевые слова: название, слово, звук, композитор, творчество, движение, программа, электроника, сочинение.

How one might name a composition for the certain instrument? The answer seems obvious: the name is set by the program or designates the composition form. But only at first sight. Process of word creation in the history of a composition goes in parallel with the process of composing new music. It becomes especially interesting and productive at the end of 20th century. And it is possible to name this process an intellectual-musical movement. The article is about it.

Key words: name, word, sound, composer, creativity, movement, program, electronics, composition.

София ЛЕВКОВСКАЯ

Слова. Звуки. Движения

... Известен случай, когда на афише новой постановки «Кармен» одного из Санкт-Петербургских театров не появилась фамилия автора. Вот так. Забыли. Очень многих надо было упомянуть, не обидеть... А автора — забыли. Это, конечно, казус. Но вот названия сочинений классиков не указывают довольно часто: СИМФОНИЧЕСКАЯ МУЗЫКА Чайковского, КАМЕРНАЯ МУЗЫКА немецких романтиков и т. п. А в концерт слушатель идет не только на автора, но и на его конкретное сочинение. Обозначенное СЛОВОМ. Обозначенное — для себя, для публики. Для ясности. Иногда, может быть, и для предупреждения. Задумывались ли вы когда-нибудь о названиях музыкальных сочинений? (Речь, конечно, о музыке без текста). Именно об этом — о названиях — и хотелось бы поговорить.

Клавесинисты в эпоху барокко радовали чудесами: «Водопады», «Тростники», «Кукушка», «Весёлая», «Страждущая», «Сумасбродная», «Гневные ветры», «Маленькие ветряные мельницы» и т. п. (с особым удовольствием припоминаю «Куда Вы ушли?» Ж.-А. Д'Англебера для клавесина). Но это были скорее фокусы, что-то вроде изящных шуток, находящихся за пределами серьезного музыкантского труда. «Каприччио на отъезд возлюбленного брата» — редкий случай проявления юмора в музыке И. С. Баха. А в серьезных случаях название лишь обозначало лишь форму сочинения: fuga, соната, сюита, концерт (забавно, что в отношении программной музыки Рыжий Аббат оказался серьезнее Самого Серьезного — смена времен года сопровождается нешуточными авторскими стихами!).

Венские классики исподволь (не революционно) стали добавлять к названиям подзаголовки. Волшебные гайдновские симфонии — «Прощальная», «Курица», «Военная», «Часы», «Страсть» — благодаря СЛОВУ, слушаются с каким-то особым интересом: «А как увяжется слово со звуком?». Сонаты Л. Бетховена — «Патетическая», «Аврора», «Аппассионата» — с названиями, отражающими общий дух, эстетическую концепцию, выплескивают в виде СЛОВА переполняющий автора пафос. Как и его программные увертюры, это уже не кунштшюки —

нам дается своего рода либретто, или хотя бы имя главного героя, его образ: «Эгмонт», «Кориолан». Замечу в скобках, что редкий современный музыкант сможет рассказать о жизни Леоноры. Номер три. Но музыка популярна и звучит. В название вынесено нечто, вдохновившее автора. И во многом не важное сегодня.

Названия программных сочинений романтиков скорее направлены на корреляцию эмоций, которые должен испытывать слушатель. Эти названия просты и наглядны. Романтический солипсизм зачастую совершенно не допускал самостоятельно продуцируемых слушателем образов — только авторские. «Карнавал» Р. Шумана с перечислением поименно каждого персонажа, «Эврианта» К. М. фон Вебера, «Гарольд в Италии» Г. Берлиоза, его же Фантастическая симфония (редчайший случай симфонической программы, придуманной самим композитором), «Пляски смерти» Ф. Листа и К. Сен-Санса — несть числа сюжетам. Или заданности. А ведь — смею предположить, — эти сочинения прекрасно прозвучали бы и без названий!

Традиция называть-обозначать-пояснять постепенно стала перерастать в отдельную литературную традицию. И даже — в искусство. Таковы «Шаги на снегу», «О чем рассказал западный ветер», «Звуки и ароматы реют в вечернем воздухе» К. Дебюсси. Импрессионисты в этом отношении — просто кладезь!

XX век — настоящий разгул литературной мысли в чистой музыке. Потому как формы появились новые. Невозможно представить афишу «Игорь Стравинский: 5, 6 и 12 сонаты для скрипки и фортепиано». Появились «Музыки для...», «Квартеты на конец...», «Черные концерты». А Веберн стоял несколько особняком: опусы, опусы, опусы. Но это-то как раз и добавляло интриги: в названии не указано ничего. Чистая — хрустальная! — музыка: надо узнать, сходить, услышать. Написать Opus — все равно, что написать «Нечто» для симфонического оркестра.

Программность и непрограммность в истории инструментальной музыки шествуют параллельно. И, как ни странно, приоритетную позицию изначально занимала именно «сухо» обозначенная музыка. Без намеков на

заданный образный ряд или захватывающий сюжет. Просто музыка. Это — серьезно. Глубоко. Это — философия. Метафизика. Причем у каждого слушателя, может быть, своя.

СЛОВОМ для названия служила форма: строго и ясно. Имеющий уши да услышит. Но, помимо ушей, слушатель того времени обладал еще и солидным культурным багажом. Подавляющее большинство присутствовавших на академических премьерах XVIII–XIX вв. музицировало. Они представляли себе, как устроены соната, квартет, симфония. Представляли, чего приблизительно ожидать от премьеры концерта В.-А. Моцарта или симфонии Л. Бетховена. Или — от нового фортепианного квинтета И. Брамса. Этот перевес и первенство чистой музыки, не отягощенной навязанной ей картинкой, существовали до тех пор, пока чаша не переполнилась. Образовалось что-то вроде накопленной конкуренции. Шедевры, созданные за это время в симфоническом и камерном жанрах, звучат по сей день и действительно создают реальную и беспрецедентную конкуренцию для современного автора. Но повторяюсь: *новому времени — новые формы*. Симфония и соната конструктивно претерпели такие метаморфозы за этот период, что невозможным стало вместить новое содержание в старую коробочку. А уж тем более — назвать это старым словом. Что-то не сходится. Количество и качество созданного в области т. н. «неназванного», абстрактного звука стало так велико, а сам «неназванный» звук так предсказуем в прежних рамках формы-процесса, что крен пошел в другую сторону. Композиторы XX–XXI веков склонны украсить СЛОВОМ титульный лист партитуры.

И тут возникает вопрос: «Что вначале — музыка или литературная идея?» Это очень интересная тема. Например, название «Трен по жертвам Хиросимы» Кш. Пендеревского возникло несколько позже пьесы. И от этого всё стало только лучше. Пьеса — всемирно известной, автор — знаменитым, а публика — сочувственно принимающей и понимающей эту «ужасно сложную современную музыку». На момент обретения этой пьесой названия всё совпало. И оказалось на своих местах. Бывает и так.

Но музыка — сложный организм: процессы накладываются друг на друга, прорастают сквозь..., перетекают в..., и изменения нелинейны. Я полагаю, что в течение XX века тандем «музыка-слово» стал взаимно необходимым. Абсолютно. Настоящий момент, начало XXI века, мне кажется, есть момент кризиса идей в музыке. А слово — всегда близко, под рукой. Не поэтому ли свои вполне традиционные опусы иные авторы готовы гордо обозначить «Симфонией собак» или симфонией «Балтика» № 3 (да простят меня их авторы!). Но это — крайность, конечно. У великих мастеров XX–XXI веков налицо полная взаимная обязательность ЗВУКА и СЛОВА, ее обозначающего. Взаимообязательность, рождающая ДВИЖЕНИЕ. Я бы назвала это движение музыкально-интеллектуальным.

Современное СЛОВО-название не обозначает сюжет. О программности типа «Шехеразады» Н. Римского-Корсакова не может быть и речи. То есть, речь-то, в принципе, может быть. Выше уже говорилось о нелинейных процессах в истории музыки. Продолжают писать и в рамках традиции. Но на фоне общеисторического музыкального процесса такая программность выглядит заведомым архаизмом. В музыкально-интеллектуальном движении XX века сплелось всё: шагнувшая и продолжающая шагать вперед наука, появление серийной техники и сонористики, исключающих мотивную разработку, рождение новых форм, технологий и видов искусств, электроника, абсолютная доступность информации всем

и обо всем, появление музыкального авангарда как статусной позиции и связанный с этим эпатаж, утвердившийся как традиция. Даже строгие веберновские *opus'ы* (сами названия) выглядят как интуитивный авангардный протест. Наивный — и потому особенно жесткий.

Итак, современное информационное поле предполагает большую изощренность словесных обозначений. Название — само слово — должно быть несколько таинственным, ироничным (возможно даже, двусмысленным), хотя бы отдаленно знакомым и... забавным. Предполагается некая интеллектуальная игра типа шарады ассоциаций. Слово отделяется от музыки и представляет особую ценность. Получается что-то типа бренда для музыкального опуса. Но в то же время музыка должна каким-то образом этому бренду соответствовать. В этом — ее главная задача: оттолкнуться от ВНЕМУЗЫКАЛЬНОЙ идеи и воплотить ее средствами музыки. Дело в том, что в результате обдумывания такого названия-сфинкса у ищущего прогрессивного композитора появляется НОВАЯ чисто музыкальная идея, идея особого саунда, идея особой формы для этого саунда (с такой задачей не все справляются — выше приводились примеры безвкусного и бессмысленного эпатажа). Еще раз напомню, что речь не об известных исторических сюжетах и персонажах или картинах природы. И, чтобы не быть голословной, приведу примеры из классики прошедшего столетия.

Выше уже говорилось о забурлившей в XX веке науке и новых стохастических методах сочинения музыки. Поэтому совершенно органичным (а для слушателя — эпатажным и таинственным) явились названия произведений Эдгара Вареза: «Гиперпризма» (1923), «Интегралы» (1925), «Ионизация» (1931). Дальше — больше: «Структуры» Пьера Булеза (1952–61), «Атмосферы» (1961) и «Симфоническая поэма для 100 метрономов» (1962) Дьёрдя Лигети (кстати, название его сочинения 1976 года — «Автопортрет. Монумент. Движение» — яркий пример интеллектуально-музыкальной завораживающей шарады, его же «Венгерский рок» (1978) для клавесина с пометой в скобках «чакона» — забавно!).

Всем известные «Цепи» В. Лютославского — «Цепь-1» (1983), «Цепь-2» (1985) и «Цепь-3» (1986) — имеют еще и дополнительную интригу: увеличение состава оркестра и изменение жанра одноименных сочинений.

У К. Штокхаузена видим «Пункты» (1952), «Группы» (1957), «Стоп» (1965), «Меры времени» (1956), а у Дж. Кейджа всего одна мера времени: 3 минуты 44 секунды. Но это — чистое время. Я бы сказала, чистейшее. И у него же совершенно безболезненно соседствуют мирная «Осенняя музыка» (1974) и... «Музыка в брюхе» (1975). Упомянув К. Штокхаузена, стоит сказать об электронной музыке. Само качество звука и возможности, данные ею, взывают к новым формам и идеям. Что и отражается в СЛОВЕ: «Мантра», «Спираль» (а у А. Шнитке — «Поток»), «Полюс».

Названия электронной музыки Лючано Берियो продолжают этот ряд: «Мутации» (представьте такое название у Л. Бетховена), «темА» (в честь Дж. Джойса). Кстати, это стало поветрием среди современных авторов — одну или несколько букв названия набирать крупным шрифтом (помни, мол, о компьютерных технологиях). Такая буква разбивает слово на несколько слов — получается что-то вроде ребуса или никнейма.

Говорить о названиях у Д. Лигети особенно интересно. В его камерной музыке традиционные квартеты и серенады 1950-х превращаются в загадку: «Пути-2» 1967 года (причем «Путей-1» нет), а оркестровые (солидно-

академические) концертно и вариации (также 1950-х) мутируют в «Найти точки на кривой» (1974), «Возвращение сновидений» (1974) и «Ещё» (1978).

Ставшие классикой «Разные поезда» (1988) Стива Райха вполне рифмуются с «Движением (перед оцепенением)» (1982) Хельмута Лахенманна. Для тех, кто знает эту музыку, рифмуются не только названия, но и сами сочинения.

И, конечно, Я. Ксенакис! Тревожащие и загадочные названия его ранних сочинений — «Метастазис» (1954), «Фитопракта» (1956), «Стратегия» (1962) — сменяются не менее тревожащими и еще более загадочными (совершенно непроизносимыми и незапоминаемыми) греческими СЛОВАМИ 1980–90-х годов. И среди них высятся — Эверестом, недостижимой звездой — «Тростники» (назад — в будущее!) — одна из лучших партитур этого автора.

Это — лишь несколько примеров из музыки классиков XX века. Не скажу, что отдельная, но совершенно

особенная тема — это названия постмодернистов. И она вскользь затронута в этих заметках. Без примеров. Должно пройти некоторое время, чтобы судить об этом!

А современному слушателю требуется (помимо некоторого культурного багажа, как и прежде) умение манипулировать смыслами и сопоставлять слова, находить тайные знаки и значения. Порой под совершенно невозможным для музыки названием скрывается невероятно экспрессивное и мастерское сочинение. А иногда музыка не дотягивает до остроумного и изящного названия. Самое интересное, что чистая музыка, как искусство, прямо противоположна СЛОВУ. Оно имеет конкретный смысл, отчетливый и вполне поясняемый другими словами. И вот — сосуществуют же. И если не идеально, то в полном единении и взаимной необходимости.

Слово несет дополнительную внемузыкальную идею, столь необходимую в наш полиинформативный век. СЛОВО генерирует идею ЗВУКА и сопутствует ему. ДВИЖЕНИЕ продолжается, и оно бесконечно.

КОНКУРСЫ

Maria LYUDKO

II International Singing Shtokolov Competition

Впечатления и размышления о недавно состоявшемся вокальном конкурсе в Санкт-Петербурге, его итогах и перспективах.

Ключевые слова: певцы, вокальные педагоги, лауреаты, конкурс.

Impressions and thoughts evoked by the recent vocal competition in St. Petersburg, its results and prospects.

Key words: singers, vocal teachers, winners, competition.

Мария ЛЮДЬКО

II Международный конкурс вокалистов имени Б. Т. Штоколова

С именем замечательного русского баса Бориса Тимофеевича Штоколова в Санкт-Петербурге связано множество мест: в первую очередь, прославленный Мариинский театр, которому певец отдал долгие плодотворные годы творческой жизни, концертные залы, в которых звучали русские романсы в его исполнении, и, конечно же, Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, где он стоял у истоков создания кафедры сольного пения и долгие годы вел педагогическую работу. В стенах этого вуза, чтущего память своего профессора, не так давно прошел внутривузовский конкурс имени Б. Т. Штоколова, зимой 2008 года состоялся I международный конкурс вокалистов, а в конце минувшего

2009 года завершился II конкурс, приуроченный к 80-летию со дня рождения певца.

Как отметил на церемонии один из известнейших эстонских баритонов Матти Пальм, этот проект уже заявил о себе как о значительном событии в культурной жизни северной столицы. Действительно, лауреаты 2008 года — Вера Чеканова, Кира Логинова и Дмитрий Лавров — стали победителями на престижном Международном конкурсе молодых оперных исполнителей Елены Образцовой (Санкт-Петербург), а также Всероссийском конкурсе молодых вокалистов имени Н. А. Обуховой (Липецк).

В наши дни конкурсы разного уровня стали привычной частью подготовки молодых исполнителей, и для того, чтобы завоевать уважение про-

фессионалов и привлечь участников, каждый конкурс должен обозначить собственную неповторимость, индивидуальность. Особенностью конкурса, носящего имя Б. Т. Штоколова, стало предоставление возможности показать себя как состоявшимся оперным певцам, студентам и выпускникам консерваторий, так и учащимся музыкальных училищ и педагогических вузов, которые обычно не претендуют на выступления в серьезных состязаниях.

В составе жюри работали видные российские и зарубежные певцы и педагоги. Сопредседателями жюри стали народная артистка СССР, солистка Мариинского театра, профессор РГПУ Л. Шевченко (Санкт-Петербург) и профессор Таллиннской консерватории, народный артист Эстонии