

Автор: Кузнецова Мария Васильевна. Кандидат искусствоведения
Author: Kuznetsova Maria. Ph. D. in musicology (Gnessin Academy of Music).
maria.kuznetsova.sp@gmail.com

Аннотация:

Статья посвящена анализу стиля, музыкального мышления и композиционной техники Джачинто Шельси (1905-1988). Важным аспектом работы стала тема отражения эстетико-художественных принципов Дж. Шельси в музыке других композиторов двадцатого века. В этом контексте сопоставляются художественные ориентиры Дж.Шельси и А.Тертеряна (на примере «Anahit» и Симфонии №5).

Ключевые слова: Джачинто Шельси, Авет Тертерян, Восток и Запад, музыкальный авангард, стиль, микрохроматика, статика, вибрато, тембр.

Summary:

This article is devoted to specificity of creative thinking and characteristics of the compositional technique of Giacinto Scelsi (1905-1988). Important aspect of the article is a theme G.Scelsi's influence on music of other composers of twentieth century (Giacinto Scelsi – Avet Terteryan: «Anahit» and Symphony №5).

Key words: Giacinto Scelsi, Avet Terteryan, East and West, musical avant-guard, style, microtonal music, statics, vibrato, timbre.

ДЖАЧИНТО ШЕЛЬСИ И АВЕТ ТЕРТЕРЯН:

о сходстве несходного

Имя Джачинто Шельси (1905-1988) пока не входит в число тех авторов зарубежного музыкального авангарда, которые находятся в тезаурусе отечественной музыкальной науки. Несмотря на то, что в западном музыкознании и на крупнейших интернет-сайтах, посвященных академической музыке, творчество Шельси признается крупнейшим явлением музыки 20 века, сам он рассматривается в числе ведущих композиторов эпохи, а его сочинения широко изучаются в учебных курсах, в нашей стране его искусство почти неизвестно.

Творчество композитора лишено для отечественного слушателя и традиционных стилевых маркировок.

С одной стороны, Шельси во многом предвосхитил характерные стилистические приемы минимализма и создал, как может показаться, ярко индивидуальный вариант этого стиля, однако композитор не входит в перечень

«титულных» минималистов и, в сущности, не может быть к ним отнесен. Несмотря на то, что принцип тотального ограничения средств выразительности в его творчестве привел к выходу на первый план одиночных звучаний, на основе которых создаются и большие партитуры, и миниатюры, это лишь внешняя и обманчивая связь с эстетикой музыкального минимализма. Композиции на основе одного звука, определяющие характерный «зрелый» стиль Шельси, зачастую насыщены таким драматизмом, активностью, экспрессией и внутренней напряженностью, что определение его музыки как минималистской ничего не дает для понимания сути его эстетики, особенно в сравнении с хрестоматийными сочинениями американских минималистов.

С другой стороны, Шельси, отразивший актуальную для авангарда восточную тему во множестве образов, не представлен и среди авангардистских адептов традиционной музыки Востока. «Восточное» в мире музыки Шельси, при всей своей кажущейся подлинности, предельно далеко от всякого экзотизма – качество, отличающее его от многочисленных последователей авангардистской «востокомании».¹

Несмотря на то, что эксперименты Шельси со звуком во многом предвосхитили творческие поиски музыкантов спектрального направления (Т.Мюрай, Ж.Гризе, М.Левинас), его музыка в своих основах далека и от этого течения, отличаясь принципиальным отказом от аналитики и сциентистских теорий при структурировании звучаний.²

Творческая эволюция Джачинто Шельси была процессом длительным и чрезвычайно неоднородным. Ранние его сочинения впитали в себя скрябинские

¹ Шельси неоднократно высказывался против каких-либо стилистических ярлыков по отношению к своей музыке. См., например: F.Mallet. Il suono lontano. Conversazione con Giacinto Scelsi // Giacinto Scelsi Viaggio al centro del suono. - La Spezia, Luna Ed., 2001.

² В статьях Т.Мюрая анализируется специфика стиля Шельси в сравнении со спектральной школой. См.: T. Murail. Scelsi, De-compositore // Viaggio al centro del suono, Luna Editore, La Spezia, 1992; Scelsi, l'itinéraire - l'exploration du son // Le Journal de Royaumont № 2, Royaumont, 1988. См. также: T. Murail. Modèles et artifices. - Strasbourg, 2004. Сопоставление фигур Шельси и Мюрая содержится и в следующей статье: Alla T. Scelsi / Murail - ondes croisées // Giacinto Scelsi aujourd'hui. - Paris, CDMC, 2008, pp. 323-334. Статья любезно предоставлена автору профессором Т. Алла (университет Бордо).

музыкально-философские влияния, импрессионизм, неоклассицизм, конструктивизм, свободную атональность, восточный мистицизм и экзотику (под влиянием путешествий в Азию и Африку в 30-е годы).

Зрелый и наиболее характерный стиль Шельси, сформировавшийся приблизительно к середине 50-х годов, сложился на основе изучения автором восточной философии и эстетики, что привело к чрезвычайному ограничению материала музыкальной композиции и пересмотру представлений о сущности и материале музыки. Сказалось здесь и изучение текстов Р.Штайнера и Д. Радьяра, где особый интерес для композитора имела область музыкальной эстетики. В этом контексте можно напомнить штайнеровскую мысль о музыке будущего, где одна нота будет лежать в основе всей композиции. Особое значение для Шельси приобрела концепция *Klangfarbenmelodie*, акцентирующая композиционный потенциал тембра и опробованная еще в сочинениях предыдущего периода.

Обращение к новой технике последовало у Шельси в начале 50-х годов, после четырех лет творческого кризиса (1948-1952). Опыты с ондиолином³ во многом направили внимание композитора к сложным внутритоновым интонационным процессам, в результате чего был создан ряд камерных сочинений, разрабатывающих «эстетику одного звука» на основе микрохроматики. Впервые Шельси использует четверти тона во второй и третьей частях *Tre studi* для кларнета in *Es* (1954). Начиная же с 1956 года, этот прием становится определяющей чертой его композиционной техники – упомянем здесь «*Ixor*» для кларнета in *B* (1956), «*Quattro pezzi*» для валторны (1956), «*Triphon*» для виолончели (1957),⁴ «*Manto*» для альты (1957), «*Elegia per Tu*» для альты и виолончели (1958-1966), *Trio* для струнных (1958). В *Trio* вся четырехчастная композиция выдержана на разных стратегиях работы с одиночными звучаниями, приводящих к характерному для Шельси образу экстатики в заключительной части. «*Elegia per Tu*» – пример решения темы одного звука в драматическом

³ См. об этом подробнее: T. Alla. Scelsi / Murail - ondes croisées // Giacinto Scelsi aujourd'hui. - Paris, CDMC, 2008. PP. 323-334, а также: F.-X. Féron. L'esthétique des battements dans la musique de Giacinto Scelsi // Giacinto Scelsi aujourd'hui. - Paris, CDMC, 2008. PP. 221-242

⁴ Это сочинение является первой пьесой Шельси для струнных, где используется четвертитоновая шкала и запись инструментальной партии на нескольких нотных станах.

аспекте, композитор демонстрирует в игре микрохроматических структур его внутритоновую напряженность и интенсивную событийность. Эта же композиционная идея определила основу финала «*Quattro pezzi pour trompette solo*» (1956), где единственным материалом части стал звук «*f*», а развитие основывается на вариациях ритма, тембра, динамики, тесситуры и агогики (Пример 1 а).

Этот ряд может быть продолжен и расширен *ad libitum* – сложнее, пожалуй, назвать сочинения, совсем не затронутые впоследствии новой техникой письма. Конечно, в этом ряду нельзя обойти наиболее известный опус Шельси – «*Quattro pezzi su una nota sola*» для камерного оркестра (1959), представляющий авторскую декларацию принципа одиночных звучаний как конструктивного стержня музыкальной композиции и открывший дорогу опусам шестидесятых годов. В связи с этим сочинением возникает характерный для Шельси парадокс. Несмотря на вполне минималистскую предельную ограниченность материала (это четыре звука *f*, *h*, *as*, *a*, лежащие в основе каждой из четырех частей), само звучание пьесы отличается редкостным акустическим разнообразием, темброво-артикуляционной изобретательностью и динамичностью (в Примере 1 приведен фрагмент из IV части). Обращает на себя внимание здесь и совсем несвойственная для минимализма лаконичность формы сочинения.⁵

Уникальный стиль «зрелых» сочинений Шельси, обладающий непередаваемой акустической характерностью и крайним минимализмом используемых средств выражения, пожалуй, не имеет аналогов в зарубежной академической музыке эпохи. Его отличает статика, микрохроматика, интерес к природе звука, опора на интуитивизм и мистицизм, использование эзотерических вербальных компонентов, сложных мистико-мифологических концепций, акустико-звуковых феноменов с почти утраченной культурной «памятью», подзаголовков метафизического плана. Все это определяет индивидуальный звуковой облик его композиций и сложный стилевой синтез, вобравший в себя ведущие тенденции авангарда, - и, в то же время, независимый и ярко индивидуальный.

⁵ Самая краткая часть длится здесь немногим более 2 минут, а самая протяженная – не достигает и 4 минут, в целом же вся продолжительность цикла составляет 13, 5 минут.

В 60-е годы творческая деятельность Шельси необычайно интенсивна. Его музыка в этот период становится все более статичной, а ее кажущаяся неизменность и апроцессуальность выразительно контрастируют с интенсивностью и напряженностью внутренних интонационных процессов, компенсируются высвобожденной энергией звука.

Большинство опусов этого периода в той или иной степени отмечены влиянием найденной в 50-е композиционной техники - будь то многочисленные камерные сочинения для струнных ансамблей либо крупные инструментально-хоровые партитуры. В области камерной музыки здесь можно вспомнить самую статичную заключительную часть виолончельной трилогии «*Ygghur*» (1965), *Струнные квартеты №3* (1963) и *№4* (1964), *Дуэт* для скрипки и виолончели (1965), «*Xnoybis*» для скрипки (1964), лирическую поэму для скрипки и 18 инструментов «*Anahit*» (1965). В качестве примера крупных сочинений упомянем «*Hurqualia*» для большого оркестра («*Иное царство*», 1960), «*Aion*» для оркестра («*Четыре эпизода из одного дня Брахмы*», 1961), «*Hymnos*» для большого оркестра и органа (1963). В трех последующих партитурах принимает участие хор: это «*Uaxictum*» для четырех солистов-вокалистов, воли Мартено, смешанного хора и оркестра («*Легенда о городе индейцев Майя, который был уничтожен ими по религиозным причинам*», 1966), «*Konx-Om-Rax*» для оркестра, органа и смешанного хора («*Три аспекта звука: как первого движения неподвижного, как творческой причины, как слова «ОМ», 1969*), и «*Pfhat*» для оркестра, органа и смешанного хора («*Вспышка... и небо раскрывается!*», 1974).⁶

Поздний стиль Шельси (70-е-80-е гг.) отличает заметная смена эстетических установок. Для него характерен повышенный интерес к духовным жанрам, работа с

⁶ Несмотря на объединяющий все сочинения масштабный жанр, каждое из них отличается своей спецификой, выявление которой дает возможность проследить смену эстетических установок композитора и особенности его оркестрового мышления. Например, только лишь «*Konx-Om-Rax*» опирается на полный состав со скрипками. Четыре партитуры не содержат низких струнных, лишь в «*Uaxictum*» используются контрабасы. При этом всегда разнообразно представлены духовые и ударные инструменты, в особенности в низких регистрах. Разнообразна и структура этих партитур: «*Hymnos*» имеют в основе одну часть, пять частей содержит «*Uaxictum*», три части - «*Konx-Om-Rax*», по четыре части в остальных партитурах. Продолжительность их также различна - от 9 минут («*Pfhat*») до 25 минут («*Aion*»).

голосами, аскетичность, строгость, смена акцентов с сонорно-тембрового параметра на линейность, рисунок мелодии. Эти черты особенно очевидны при сравнении партитур этого периода с предыдущими вокально-хоровыми сочинениями – например, с «*Tre canti sacri*» для смешанного хора, с их идеей экстатического крещендирования в финале (1958, пример 1в). Здесь можно назвать «*Antifona on the name of Jesus*» (для женского хора, 1970), «*In Nomine Lucis*» (2 пьесы для электрооргана, 1974), «*Litanie*» (для двух женских голосов, 1975), «*Three Latin Prayers*» («*Ave Maria, Pater noster, Alleluia*», для голоса или хора, 1970). Впрочем, опусы этого периода развивают и художественные идеи предыдущих этапов – упомянем, например, скрипичные пьесы с характерными подзаголовками «*L'ame ailee*» и «*L'ame ouverte*» (обе 1973), продолжающие линию «пьес на одной ноте», и сходные с ними по замыслу две пьесы для виолончели «*Voyages*» («*Il allait seul*» и «*Le fleuve magique*», 1974). «*Pfhat*» – также одно из сочинений, продолжающее линию «больших партитур» для хора и оркестра предыдущего периода. Последним опусом Шельси стала фортепианная пьеса «*Un Adieu*» (1978-1988), наполненная поэтикой прощания и постромантическими аллюзиями, отсылая к раннему творчеству композитора и в то же время к стилистике позднего романтизма.⁷

В отличие от отечественной науки, в западном музыкознании творчество Шельси, на сегодняшний день оцененное по достоинству, уже создало обширную исследовательскую традицию. Долгий и интенсивный творческий путь Шельси-композитора, разнообразие стилевых этапов, многочисленные композиционные и языковые новации, часто предвосхищающие творческие находки признанных мэтров авангарда, наконец, обилие яркой музыкальной продукции – все это определило заслуженное признание композитора в кругах зарубежного

⁷ Осознавая известную парадоксальность подобного сопоставления, все же заметим, что сочинение весьма напоминает позднего В.Сильвестрова, его фортепианный стиль последних десятилетий (если вспомнить «*Гимн*», «*Мелодию*», «*Утреннюю серенаду*» с их торжественной медлительностью разворачивания, церемониальностью, тяжеловесностью фактурного изложения, низким регистром, сдержанной динамикой и пантональностью). Подобно Сильвестрову, здесь у Шельси само музицирование, сама импровизация становится музыкой.

музыкознания.⁸ Добавим к этому неординарный стиль научно-теоретической публицистики Шельси, представленный рядом работ,⁹ а также его выразительные поэтические опусы.¹⁰

Все более осознанным в зарубежной науке становится и творческое влияние Шельси на музыку композиторов последующих поколений.

Одно из многочисленных свидетельств этого – недавно вышедший в Париже сборник под редакцией ведущего французского специалиста по Шельси Пьера-Альбера Кастане с показательным названием «*Giacinto Scelsi aujourd'hui*».¹¹

Две главы книги посвящены эстетическим и аналитическим проблемам творчества Шельси.

Третья же глава открывает тему «*Giacinto Scelsi et les autres*» («Джачинто Шельси и другие»), где рассматриваются разные аспекты влияния Шельси на деятелей искусства 20 века, порой известных отечественному слушателю значительно больше, чем имя самого Шельси (среди них - К.Бранкузи, В.Кляйн, Б.А.Циммерман, Д.Куртаг, К.Хубер, Т.Мюрай, Д.Лемэтр). Этот список может быть дополнен именами Д.Кейджа и Ф.Ржевского, Д.Лигети и Ж.Гризе, Т.Алла и М.Левинаса, М.Фелдмана и Э.Брауна, Ла Монте Янга и А. Мишо и многими другими.¹² Как видно, безусловная значимость фигуры Шельси для новейшей музыкальной истории уже стала признанным фактом и темой интереснейших научных обсуждений.

Предлагаемая статья представляет также один из возможных ракурсов обширной темы «*Giacinto Scelsi et les autres*», только на примере отечественной музыкальной традиции. Как представляется, изучение многогранного искусства Шельси способно не только существенно обогатить и, возможно, скорректировать

⁸ Наследию Шельси посвящены монографии, диссертации, сборники статей. Его музыка звучит на фестивалях и становится предметом обсуждения на научных конференциях в разных странах. Творчеству композитора посвящен сайт (<http://www.scelsi.it/>), снабженный обширным списком литературы. Три книги изданы в последние годы французским издательством Actes Sud.

⁹ *Evolution de l'harmonie, Evolution du rythme, Art et connaissance, Son et musique*, и др.

¹⁰ *Le Poids net*, 1949, *L'Archipel Nocturne*, 1954, *La conscience aiguë*, 1962.

¹¹ *Giacinto Scelsi aujourd'hui*. - Paris, CDMC, 2008.

¹² Подробнее тема влияний и эпигонов затронута в предисловии П.-А.Кастане *De l'alpha à l'oméga // Giacinto Scelsi aujourd'hui*. - Paris, CDMC, 2008. P.7

представления об эволюции западного авангарда, но и пролить свет на параллельные процессы в отечественной академической музыке.

И особый интерес в этом плане представляет сопоставление творческого метода Джачинто Шельси и армянского композитора Авета Тертеряна, чье искусство демонстрирует близкие тенденции – с разницей в несколько десятилетий.

Сложный синтез авангарда и восточной темы, определяющий характерный творческий облик Тертеряна, не раз становился предметом внимания исследователей, и при этом, как правило, в большинстве случаев акцент делался на восточных элементах стиля композитора. Подобно искусству Шельси, рожденному словно бы вне путей и тенденций музыки 20 века,¹³ симфоническая музыка Тертеряна также стала уникальным явлением эпохи, специфическая тембровая характерность и сам колорит звучания которой, пожалуй, вряд ли найдут близкий аналог в современном творчестве. Подобно Шельси,¹⁴ стиль симфоний Тертеряна также с трудом поддается традиционным стилистическим определениям и искусствоведческим ярлыкам. Со спецификой восточного музыкального мышления связаны в его творчестве образы созерцательности, отрешения, опора на остинатность и специфическую процессуальность, архетипические формы материала, обладающего широчайшим диапазоном культурологической ассоциативности, мощная психофизиологическая суггестия звучания. Хотя такой

¹³ Что отмечено Л.О.Акопяном, открывшим фигуру Дж. Шельси для отечественного слушателя и акцентирующим в своих работах маргинальное положение итальянского композитора на фоне музыкально-исторического ландшафта эпохи. Сходные оценки исторического места и роли Шельси характерны и для европейской и американской науки: *maverick*, *ermite*, *artiste atypique*, *artiste singulier*, *figure intemporelle et énigmatique*, *fakir* и даже *sage* («мудрец»). Последнее определение встречается в статьях о Шельси П.-А.Кастане, уподобляющего итальянского композитора с его артистической многогранностью мудрецу в смысле Дени Дидро, который писал, что тот должен быть и поэтом, и философом, и музыкантом. См., например: P.-A. Castanet. *La grande sagesse de Giacinto Scelsi // Histoire de la musique.* – Paris, Larousse, 1998. P.1119-1120; F. Mallet. *Scelsi: la sagesse visionnaire // Musica – 88 – Les guetteurs de sons, Strasbourg.* 1988.

¹⁴ Т. Мюрай отмечает сложность, почти невозможность анализа композиций Шельси в понятиях и терминах традиционной науки.

подход действительно акцентирует сущностные черты творческой манеры Тертеряна, однако он оставляет в стороне проблему контекста и историко-стилевых корней его симфонизма. Между тем введение его творчества в более широкий контекст, возможно, позволит расширить представления об истоках и корнях симфонизма и тембрового мышления Тертеряна.¹⁵

Что же объединяет художественные миры Шельси и Тертеряна?

Опора на восточное искусство – одна из наиболее очевидных точек соприкосновения искусства обоих авторов. Если в сочинениях Тертеряна образ «Востока» во многом связан с армянской национальной традицией, то музыка Шельси предполагает стилевой синтез: здесь весьма значима и индийская традиция, и арабский Восток, и страны Ближнего и Дальнего Востока – в том числе Греция, Египет, Сирия, Саудовская Аравия.

Между тем кажущийся «востокоцентризм» искусства Шельси и Тертеряна не столь очевиден, как может показаться. Так, отличное знание западной музыкальной традиции, объединяющее обоих композиторов,¹⁶ заметно отличает их от современников и предшественников. Значимость европейской культурной традиции особенно была важна для Шельси, что постепенно осознается и в современной науке. В работах о нем последних лет заметна тенденция «очистить» творческий облик композитора от элементов восточного мистицизма, сопровождающего многочисленные существующие жизнеописания Шельси (отчасти благодаря провокациям и мистификациям его самого), и подчеркнуть в

¹⁵ Разумеется, существуют и публикации, затрагивающие проблему связей искусства Тертеряна с западным музыкальным авангардом. См., например: Н.Паранян. Творческие параллели: Авет Тертерян и 50-е годы творчества Лигети // На пути духовного единения: Авет Тертерян в кругу друзей. – Н.Новгород, 2000; Heinz-Erich Gödecke. Авет Тертерян и западный музыкальный авангард // Авет Тертерян - 75. Традиции и новаторство. Материалы межд. конф. - Ереван, 2005.

¹⁶ Напомним, что начало творческого пути Шельси отмечено самыми разными европейскими влияниями. Как пишет Т.Мюрай в статье «De-compositore», «в отличие от Кейджа, который хотел порвать с традицией, минималистов и последователей электронной музыки, кто вообще испытывал недостаток в классическом обучении, Шельси отличается хорошим знанием западной музыки». Типично европейским феноменом, возможным только в условиях западной культуры, Мюрай считает и саму бескомпромиссную смену эстетических установок Шельси после лет творческого кризиса.

его фигуре черты западного мышления.¹⁷

Несмотря на приверженность восточной философии, хотя и не абсолютную, обоих композиторов объединяет парадоксальная и устойчивая опора на европейские жанры. Напомним здесь о восьми симфониях Тертеряна, так далеких от традиционных представлений о симфоническом жанре,¹⁸ и о целом ряде опусов Шельси, имеющих европейские жанровые подзаголовки. Так, «*Anahit*» имеет подзаголовок «лирическая поэма», в этом же ряду можно назвать пять струнных квартетов, одиннадцать фортепианных сюит, сонаты, дивертисменты, поэмы, трио, вариации.¹⁹ Соответственно, еще одна общая черта - значимость европейского инструментария (у Тертеряна – с включением инструментов армянской национальной традиции).

Близость творческих интенций композиторов обнаруживается при сопоставлении «*Anahit*» для скрипки соло и 18 инструментов Дж. Шельси («*Lyric Poem on the name of Venus*», 1965) и *Симфонии №5* А. Тертеряна (1978). Структурные схемы обоих сочинений, элементы драматургии, тембрики, материала, методы развития, даже графическая запись партитур позволяют обнаружить как явные, так и не сразу очевидные параллели между обоими опусами и, возможно, открыть тему творческого диалога Шельси и Тертеряна.

Первоочередное же качество, сближающее творческие поиски обоих композиторов – внимание к природе самого звука, сложным внутритоновым интонационными процессам. Именно идея звука в его онтологическом аспекте объединяет концепции таких непохожих опусов: камерной лирической поэмы с ее эмоциональной чувственностью, тончайшей детализацией оркестровки, игрой красок и сияющей просветленностью инструментального колорита - и масштабной

¹⁷ См., например: J.-B. Riffault. Giacinto Scelsi – un barbare en Asie // *Religiosité et Musique au XXe siècle*. - 2008. Здесь же подвергнут сомнению сам факт путешествий композитора в Азию и Африку, со слов самого Шельси вошедший во многие труды. См. также статьи Т.Мюрая.

¹⁸ Как известно, его *Симфония №9* не была закончена.

¹⁹ Разумеется, соотношение жанрово определенных сочинений с теми, где жанровые указания отсутствуют, различно в те или иные периоды творчества Шельси. Если первые два этапа в большей степени ориентированы на жанровость, то последующие периоды не столь определены, хотя сам состав сочинений порой напоминает о том или ином жанре.

симфонии, изобилующей подчас весьма брутальными образами и острыми контрастами.

Феномену звука как первичного космологического начала посвящены многочисленные высказывания Тертеряна, этой же темой пронизаны и эстетические манифесты Шельси. В работе «*Son et Musique*» Scelsi пишет: «классическая музыка европейской традиции посвятила все внимание музыкальной «рамке», тому, что называют музыкальной формой. Она забыла изучать законы звуковой энергии, мыслить о музыке в терминах энергии». Приведенные слова поразительно близки творческим установкам и Тертеряна – напомним, например, это часто цитируемое его высказывание: «Европа забыла, а может быть, никогда и не знала, что такое звук...»²⁰

Партитура Шельси содержит возможную подсказку к пониманию ключевой идеи сочинения: уже в самом названии, помимо очевидного указания на имя ирано-армянской богини плодородия и любви Анаит (Анахит), содержится скрытая отсылка к индийскому понятию «анахата», обозначающему неслышимый звук, саму идею звука, в противоположность понятию «ахата», соответствующему «проявленному», физическому звучанию.²¹ Таким образом, замысел сочинения, если воспользоваться выразительным подзаголовком статьи П.-А. Кастане, развивает идею «*ambivalence et ambiguïté du son*» (двойственности и двусмысленности звука).²²

Главным «персонажем» поэмы Шельси становится тема скрипки, основанная на одиночных тянущихся звучаниях и подчиненная принципу длительного, неустанного спиралеобразного восхождения ко все более высокому регистру. Примечательно, что сама идея восходящего поступенного движения, лежащая в

²⁰ См.: Тертерян А. Беседы, исследования, высказывания. – Ереван, 1989.

²¹ Учение о двух видах звука, возникающих из единого высшего звука, изложено в музыкальных трактатах индийских теоретиков. Шельси было хорошо известно это учение: «Звук – источник откровения, сокрытого во внутреннем мире. В Ведах этот звук называется «Анахат», что означает «неограниченный», «беспредельный». См.: Giacinto Scelsi. *Son et musique*. – Rome et Venise, 1982, P.286

²² P. - A. Castanet . *Ambivalence et ambiguïté du son de Giacinto Scelsi // Giacinto Scelsi aujourd'hui*. - Paris, CDMC, 2008. P.105.

основе скрипичной партии у Шельси, отчасти отсылает к ключевому принципу мугамной композиции – разумеется, если мыслить мугам как «явление широкого обобщающего характера, как принцип профессионального музыкального мышления народов Ближнего и Среднего Востока».²³

В отличие от Тертеряна, охотно обращающегося к историко-культурным архетипам, материал этого, да и других сочинений Шельси имеет более абстрактную природу, он почти очищен от историко-культурных коннотаций, парадоксальным образом приобретая сильнейшую суггестию и ярчайшую акустическую выразительность. Одиночные звучания в партиях разных инструментов развиваются при помощи варьирования динамики, артикуляции, ритма, микрохроматики, что определяет парадоксальное богатейшее звуковое разнообразие. Хотя инструменты, используемые Шельси в «*Anahit*», ограничены рамками европейского оркестра,²⁴ благодаря применению системы микрохроматических эффектов в звучании акцентируется словно бы некая первобытная «нестерильная» интонационная терпкость. Это касается и партии скрипки, которая наделяется здесь совершенно неузнаваемым, почти неевропейским звуковым обликом – и в этом плане вызывает ассоциации с неким народным нетемперированным струнным инструментом.²⁵ Обращает на себя внимание само вступление скрипки на трех струнах, основанное на терпком микрохроматическом эффекте (см. пример 2).

²³ Еолян И.Р. Традиционная музыка Арабского Востока. – М., 1990. С.80. И.Р. Еолян характеризует базовый принцип мугама как принцип «последовательного динамического (и эмоционального) восхождения, «захвата» мелодических вершин и регистров... Показательно, что каждая звуковая зона, каждый последующий ладовый центр располагается выше предыдущего. Ведущая мелодия как бы «карабкается» все выше и выше к кульминационным точкам, опорам». См. : Еолян И.Р. Указ. соч. С.91. Описанная композиционная схема характерна для многих сочинений Шельси.

²⁴ Скрипка соло, две флейты, басовая флейта, английский рожок, кларнет, басовый кларнет, две валторны, труба, саксофон-тенор, два тромбона, два альты, две виолончели, два контрабаса.

²⁵ Струны скрипки настроены здесь следующим образом: *g-g-h-d*. Сам прием скордатуры (ит. *Scordatura*) достаточно широко применяется в музыке Шельси. См. об этом: F.-X. Féron. *L'esthétique des battements dans la musique de Giacinto Scelsi // Giacinto Scelsi aujourd'hui*. - Paris, CDMC, 2008. PP. 221-242

В *Симфонии* Тертеряна главным действующим лицом становится «голос» кяманчи, терпкое интонирование которой в значительной степени определяет акустическое своеобразие звучания, подчеркивает его неевропейский колорит - в отличие от Шельси, армянский композитор в своих сочинениях охотно прибегает к национальному инструментарию как средству подчеркнуть почти аутентичную характерность звучания. Таким образом, материал скрипки и кяманчи у Шельси и у Тертеряна находится в безусловно едином сонорном поле.

Звук *as* открывает действие и в него возвращается весь материал в завершающем разделе симфонии Тертеряна. Отдельно взятый звук становится здесь воплощением простейшего, элементарного начала и вместе с тем вбирающего в себя всю многоликость жизненных явлений. Полисемия природы звука превращает его в некий универсальный знак. Истоки тертеряновского подхода к звуку обнаруживаются в армянском «дам», но они имеют и европейскую природу: это и *Klangfarbenmelodie*, и традиции сонорной композиции. Звучащий тон может представать у Тертеряна в разных вариантах – от кратких дискретных звучаний, до протяженных, континуально-устремленных конструкций. Температура не является определяющим фактором при звуковом конструировании. Это обнаруживает связь мышления композитора с древней монодической культурой армян, не знающей температуры, а также вводит его сочинения в контекст традиционного восточного искусства.

Общей чертой, объединяющей специфику звукового колорита обоих композиторов, и не только в рассматриваемых сочинениях, является акцент на глубине звука, на тембровом параметре. И Шельси, и Тертерян стремятся вывести на первый план сонорно-акустическую характерность того или иного тембра и тем самым усилить суггестивно-психофизиологическое воздействие звучания. В то же время, в отличие от Шельси, опирающегося главным образом на первичную, архетипическую семантику тембра, Тертеряна отличает повышенное внимание также и к историко-культурной «памяти» тембра.

Среди других точек пересечения обоих композиторов - идея отражений и тембровой перекраски одного тона.

Идея тянувшегося тона, наследующая традиции *Klangfarbenmelodie*, определяет ведущий тип материала в сочинении Шельси (пример 3). Собственно,

из этой идеи вырастает вся композиция «*Anahit*». Одиночные звучания (вначале звук «*b*», далее используются и другие звучания, временами же все сонорное целое вызывает определенные, хоть и искаженные, но при этом вполне тональные ассоциации) в богатстве артикуляционных и тембровых вариантов и микрохроматических нюансов становятся здесь почти единственным материалом композиции.²⁶ Специфическая сонорность сочинения создается с самого начала благодаря сочетанию «*b*» валторн и микрохроматике в партиях альтов, исполняющих звук на $\frac{3}{4}$ тона ниже «*h*» (пример 3).

Принцип отражения и тембровой перекраски тона находит яркое воплощение и в симфонии Тертеряна: звук *as* кьяманчи отражается во множестве тембровых комплексов, видоизменяясь, трансформируясь, уходя на второй план, исчезая и вновь прорастая в звуковой ткани. В начале сочинения звучание кьяманчи выступает как итог и результат долгого дления звука *as* у первого гобоя и вторых скрипок. Позднее идея тянущегося тона обнаруживает многочисленные «отражения» в статически-протяженных *h* гобоев (ц.7), к которым затем присоединяются кларнеты и кларнет-пикколо (ц.9; в интонациях последнего отчасти отражается и начальный мотив кьяманчи). Отражением этой же идеи становится канон труб (ц.16, т.2) на основе тона *des*; канон флейт, гобоев и кларнетов (тон *c*, ц.18); звук *g* тромбонов и тубы (ц.22, т.2); канон меди (трубы+тромбоны, ц.23, т.2); комплекс деревянных и медных духовых (ц.34, тон *des*).

Подобных параллелей и пересечений у Шельси и Тертеряна можно обнаружить немало. Помимо общего подхода к звуку, сходных приемов развития, сближает обоих и подход к музыкальной форме. Свободные композиции симфоний Тертеряна, так далекие от структурной каноничности симфонического жанра, перекликаются с импровизационностью формостроительства Шельси.²⁷ В «*Anahit*»

²⁶ «Звуковые колебания (вibrato, glissandi, спектральные изменения) становятся не просто украшениями к тексту, но самим текстом». См.: Т. Murail. Scelsi, De-compositore // Viaggio al centro del suono, Luna Editore, La Spezia, 1992.

²⁷ Вспоминается мысль Шельси, что конструктивное воображение заметно отличается от творческого воображения и что в европейской музыке часто бывает так, что форма оказывается внутри пустой, бессодержательной.

и *Симфонии №5* обращает на себя внимание сходство драматургических и концепционных решений (опора на принцип крещендирования, наличие инструментальной каденции на основе микрохроматики, подводящей к разделу кульминационного характера, просветленность последних тактов партитуры,²⁸ волнообразная драматургия). Как видно, структура обеих пьес следует общей композиционной схеме.

Подобно Шельси, скрытая процессуальность *Симфонии* Тертерьяна, и не только *Пятой*, «выходит наружу» в итоговых разделах композиций, всякий раз представляющих преобразование исходной художественной ситуации – преобразование, становящееся итогом органического «вегетативного» саморазворачивания формы, устремленного либо к избыточной полноте экстатического чувствования - либо к исчерпанию художественной эмоции в зоне катарсической «прострации Духа».

Разумеется, кульминация в каждом из сочинений наделяется разными образно-смысловыми нюансами. Кульминация в *Симфонии* Тертерьяна, связанная с экстатическим вселенским набатом колоколов, достигающим высочайшего динамического уровня (ц.39, *fffff*), существенно и принципиально иная, чем в лирической поэме Шельси.

Покой *Tranquillo* здесь постепенно сменяется полнотой, чувственной приподнятостью и интенсивностью звучания, что связано с выходом на первый план фактурного, ритмического и динамического параметров. Кульминационный раздел формы связан с наиболее сложным этапом развития скрипичной партии, устремленной к тону «g» третьей октавы и звучащей теперь в микротоновой зоне вводного тона с почти экзистенциальным напряжением. После же «взятия» этой высоты наступает спад и катарсис, что отчетливо видно в графическом «штиле» последних страниц партитуры (ц.ц.169-170 и до конца). Таким образом, простота

²⁸ Катарсичность финальных фрагментов объединяет не только эти два сочинения Шельси и Тертерьяна, но и другие. У Шельси это порой сопровождается и письменными комментариями в нотном тексте. Упомянем хотя бы V часть *Струнного квартета №3* (1963), имеющую обозначения «*libération, catharsis*», и эти же обозначения в финальной части пьесы *Igghur* (1965), завершающей создававшуюся в течение нескольких лет виолончельную трилогию *Triphon, Dithome, Ygghur* (1957-1965).

первичной интонационности, лежащая в основе партии скрипки у Шельси, скрывает за собой интенсивное напряжение подлинной «драмы тона», которая становится очевидной при интонационном анализе скрипичной партии.

Тем не менее, кажущаяся композиционная свобода рассматриваемых сочинений на самом деле скрывает за собой ясную конструктивную логику. *Симфония* Тертеряна сочетает в себе опору на трехчастность и принцип крещендирующей формы. Структура «*Anahit*» также подчинена принципу крещендирования и имеет в своей основе трехчастный каркас, центральным разделом которого является каденция скрипки. Значимы и черты репризности в обоих сочинениях: раздел *Tranquillo* в «*Anahit*», следующий за каденцией скрипки,²⁹ перекликается с началом сочинения и определяет симметрию формы, появление же кьяманчи в заключении *Симфонии* Тертеряна вносит также нюанс репризности и зеркальной симметрии.

Разумеется, драматургия обоих сочинений имеет и свои нюансы: для Шельси более характерно спиралеобразное движение, для Тертеряна же – движение ступенчатое, направленное. Если у Тертеряна форма целого более структурирована, а границы разделов вполне отчетливы, то Шельси в данном сочинении отличает бóльшая однородность временного потока «гладкого времени» («*temps lisse*»), звуковые события сменяют друг друга почти неощутимо, а сам материал с его «*les voix monotones*» (С.Стеванс) исключительно единообразен. Время у Шельси разворачивается в непрерывном движении, без «разрывов», словно демонстрируя «постоянство процесса и беспредельность формы» (С.К.Саркисян).

Ряд параллелей и пересечений вполне может быть продолжен. Отчасти упоминалась уже микрохроматика, во многом определяющая сходный звуковой облик обоих сочинений (у Тертеряна – в исполнении нетемперированных инструментов национальной традиции, у Шельси – применение выписанной в партитуре системы микрохроматики). Представление Шельси о том, что четверть тона является полноценной самостоятельной нотой, не похожей ни на какую другую, поразительно совпадает и с характерными творческими установками

²⁹ Скрипичная каденция (ц.110) звучит точно в точке «золотого сечения».

армянского композитора: «Сейчас это выглядит как крамольная мысль, но когда-нибудь музыка придет к тому, что из частиц лишь одного тона можно будет создавать целые произведения. Человек будущего будет восприимчив к миллионной, миллиардной доле тона».³⁰ Тертерян, бесспорно, согласился бы со словами Шельси, что музыкальная энергия между тонами – намного важнее, чем западный интервал. Вспоминается и объединяющий обоих авторов интерес к антропософии Р.Штайнера, в текстах которого обсуждается и сама идея микротоновой музыки.³¹ Общим качеством музыкальной эстетики обоих композиторов является очевидное пристрастие к низким инструментальным тембрам и ударным инструментам, обоих связывает интерес к звучанию гонгов. В случае с *Симфонией №5* и «*Anahit*» обращает на себя внимание даже определенная графическая близость обеих партитур, тем более очевидная, что сходные типы материала развиваются по сходным законам (см. примеры 4, 5, 6, 7) – даже несмотря на то, что партитуры Шельси всегда тщательнейшим образом детализированы, специфику же тертеряновского оркестрового мышления отличает опора на массивный звуковой жест, темброкомплексы, рельефность фактурного письма, бóльшая амплитуда образных и динамических контрастов.

Разумеется, спецификой ярко индивидуального музыкального мышления обоих композиторов объясняются и существенные отличия творческих манер – и различного здесь не меньше, чем сходного. Здесь можно указать на образную однородность, чувственность, эмоциональную уравновешенность, преобладание гармоничных звуковых красок в пьесе Шельси, определяющих ее *la tranquillité hermétique* (Р.Фримэн) и даже своеобразный *le lyrisme hédoniste* (С.Стеванс),³² и на

³⁰ Саркисян С.К. Армянская музыка в контексте XX века. – М., 2002. С.228-229

³¹ И. Ассайяж, комментируя отношение композитора к мыслителю, приводит слова самого Шельси: «Он говорит о Штайнере как о «сверхчеловеке, человеке посвященном, возможно – последнем на Западе; я не знаю других даже отдаленно сопоставимых с ним светил». Он его приближает к Пифагору». См.: I. Assayag. Le son dans l'oeuvre de Giacinto Scelsi // Giacinto Scelsi aujourd'hui. - Paris, CDMC, 2008. P.62

³² См. статью, где аргументируется на первый взгляд парадоксальная идея лирической природы искусства Шельси: S. Stevance. Une approche du lyrisme comme sens acoustique et dramaturgique dans l'interconnexion entre Giacinto Scelsi et Dominique Lemaître // Giacinto Scelsi aujourd'hui. - Paris, CDMC, 2008. P.236

взрывчатость контрастов, драматичность образных сопоставлений и динамику музыкального смыслостановления в симфонии Тертеряна. Бесспорно и то, что концептуальные основы обеих композиций имеют совершенно разную и, в сущности, несопоставимую природу. Очевидна ясная семантическая опознаваемость музыкально-лексических единиц в симфониях Тертеряна ввиду опоры композитора на музыкально-культурные архетипы с богатейшим спектром музыкально-исторической ассоциативности,³³ провоцирующие порой на «фабульную» трактовку концепций, и опоры на интрамузыкальную семантику у Шельси, заметно ограничивающую свободу интерпретаций.

Параллель «Шельси-Тертерян», возможно, могла бы быть дополнена сопоставлением и иных сочинений обоих мастеров – например, масштабных симфонических композиций итальянского композитора 60-70-х гг., порой с привлечением хорового звучания, и отдельных симфоний армянского автора.³⁴ Предлагаемая статья представляет лишь попытку увидеть общее в столь отдаленных феноменах XX века, которые внешне как будто бы не могут иметь никаких точек соприкосновения – искусстве итальянца, предпочитавшего французский, и армянского композитора, не знавшего армянского языка. Римского затворника Шельси и дилижанского отшельника Тертеряна, по всей вероятности, не знакомого с творчеством его старшего коллеги, объединяет опора на сходные стилевые ориентиры и принципы музыкального мышления, но реализуемый при этом художественный результат отличается каждый раз яркой и самобытной индивидуальностью. Синтез архаики и самых радикальных экспериментов со звуком определяет сущность этого поразительного сходства, но вместе с тем и не менее очевидного отличия. Возможно, оно связано с ретушью примет национального, внеисторичностью и вместе с тем бесспорной принадлежностью феномена Шельси европейской культуре – вообще и авангардной культуре – в частности, и яркой национальной характерностью музыки Тертеряна, крепко

³³ Автор не останавливается на этом аспекте, поскольку музыкально-семантическому анализу материала в симфониях Тертеряна посвящено значительное количество публикаций.

³⁴ Аскетика вокально-хоровых сочинений Шельси последнего периода творчества, возможно, также могла бы стать интересным примером для музыкально-стилевых сопоставлений в контексте постсоветской музыки.

связанной с музыкальной историей и отчасти поэтому постмодернистской по своей художественной сути. Уже говорилось, что влияние «внеисторичного» Шельси на историю искусства XX века все более осознается за рубежом, однако традиция его музыки, явная или совсем неосознанная, думается, определила особенности восприятия опыта авангарда и отечественными авторами - возьмем ли мы *Струнный квартет №4*, миниатюру «*Pwyll*», «*Three Latin Prayers*» или партитуры для хора и оркестра 60-х-70-х. Композиции Шельси в той или иной степени оставили узнаваемый след в многоязычном звуковом ландшафте эпохи, и попытка услышать их отголосок, возможно, позволит расширить представления о сложных, нелинейно развивающихся путях музыки XX века.

Пример 1. Джачинто Шельси. *Quattro pezzi su una nota sola* для камерного оркестра. IV ч.

This image shows a page of a musical score, page 58, measures 58 through 94. The score is for a chamber orchestra and includes parts for Flute (Fl.), Oboe (ob.), Clarinet in B-flat (CLAR. Bb), Bassoon (CL. B.), Bassoon in C (FAC. C), Violin I (I'), Violin II (II'), Viola (VIOL. II), Cello (CELLO), Double Bass (CONTR.), Trumpet I (TRUMP. I), Trumpet II (TRUMP. II), Trombone I (TROMB. I), Trombone II (TROMB. II), Trombone III (TROMB. III), and Tuba (TUBA). The score is written in a single system with multiple staves. It features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamics such as *p*, *mf*, *f*, *mp*, and *pp* are indicated throughout. Performance instructions like *nostr.* and *nostr. harsh* are present. The score concludes with a 3/4 time signature and a final measure number of 94.

Пример 1 а. Джачинто Шельси. «Quattro pezzi pour trompette solo»

IV

Usare sordina variabile
♩ = 66

pp mp > p mf mp pp
(aperto)
quasi f p f meno f mf
f f f p mf mf p f mf
f p mf
(riaprire)
pp ppp mp mf stacc.
(1 di tono +) (chiudere) (giusto) 3
f p p (1-) (giusto) 3
mf mp (aprire)
cresc.
(chiudere)
p mp p
p mp f p mp ppp

Пример 1 б. Джачинто Шельси. «L'ame ouverte» для скрипки

First system of the musical score. It features five staves: I CORDA, II CORDA, VIOLINO, III CORDA, and IV CORDA. The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The first staff (Violino) begins with a first ending bracket labeled '1. FIN. 1' and a second ending bracket labeled '2'. The first measure of the first ending contains a circled '4!' above the staff. The dynamic marking 'pp, delicato' is written below the first staff. The string parts (II, III, IV) are marked with '(1)' in the first measure.

Second system of the musical score. The first staff (Violino) has a first ending bracket labeled '3' and a second ending bracket labeled '4'. The dynamic marking 'sempre pp' is written below the first staff. The second staff (II CORDA) has a dynamic marking 'ppp' below it. The third staff (III CORDA) has a dynamic marking 'pp' below it.

Third system of the musical score. The first staff (Violino) has a first ending bracket labeled '5' and a second ending bracket labeled '6'. The dynamic marking 'p' is written below the first staff. The second staff (II CORDA) has a dynamic marking 'pochissimo cresc.' below it. The third staff (III CORDA) has a dynamic marking 'mp' below it.

Пример 1 в. Джачинто Шельси. «Tre canti sacri». III ч. Gloria

32

The image shows a page of a musical score for four vocal parts: Soprano (S.), Contralto (C.), Tenor (T.), and Bass (B.). The page is numbered 32 at the top center. The score is written in a single system with four staves. The lyrics 'pax' and 'a' are written below the notes. The Soprano part starts with a *ff* dynamic and a trill. The Contralto part has a *ff* dynamic and a trill. The Tenor part has a *ff* dynamic and a trill. The Bass part has a *ff* dynamic and a trill. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings.

Пример 2. Джачинто Шельси. «Anahit».

Violoncelli I, II, III

Ic.
IIc.
IIIc.

mf

Пример 3. Джачинто Шельси. «Anahit».

♩ = 66

2 flauti
flauto contralto (rit.)
corni inglese (rit.)
1 clarinetto (rit. sost.)
clarinetto basso (rit. sost.)
2 cori (rit.)
saxof. tenore (rit. sost.)
1 tromba (rit.)
2 tromboni

Violino solo
solistico:

♩ = 66

1. LECHO
2. LECHO

Violino

1. TAST.
2. TAST.

Violoncelli

1. TAST.
2. TAST.

Contrabassi

ARZO-TAST.
ARZO-TAST.
AL...-PONT.
PONT. b
PIZZ
NAST.

Пример 4. Джачинто Шельси. «Anahit». Каденция скрипки

110 $\frac{4}{4}$

fl. *f*

fl. c. *f*

clar. *p*

V. solo *pp*, *mf*, *pp*

v. lli

AL - - - PONT.

V. solo *mf*, *pp*, *mf*, *f*, *ppp*

NAT.

trascorre c. s.

$\frac{5}{4}$

$\frac{5}{4}$ 115 $\frac{4}{4}$

V. solo *p*, *pp*, *mf*, *p*, *p dolce*, *pmp*

ALLA - - - TAST.

IV c. *p*

(p) (♩)

120

PONT.

AL-----NAT.

V. solo

125

2/4

ALLA--TAST.

V. solo

V. solo

Пример 5. Авет Тертерян. Симфония №5. Каденция кьяманчи.

33 (ad libitum)

Caman. *ppp*

V-ni II *ppp*

Caman. *pp*

V-ni II *pp*

Caman. *pp*

V-ni II

Caman. *p*

V-ni II

Caman. *p* *gliss.*

V-ni II

Caman. *pp*

V-ni II

Caman. *pp*

V-ni II

Caman.

V-ni II

Caman.

V-ni II

Пример 6. Джачинто Шельси. «Anahit».

65

The musical score for Example 6, «Anahit» by Giacinto Scelsi, is presented in two systems. The first system (measures 65-66) features the following instruments: Flute (Fl.), Flute in C (Fl. c.), Clarinet in C (Cl. c.), Clarinet in Bb (Cl. b.), Double Bass (d. b.), Cornet (corni), Saxophone (sax. t.), Trumpet in Bb (tr. ba.), and Trombone (tr. ni.). The second system (measures 67-68) features Violin (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The score includes complex rhythmic patterns, dynamic markings such as *ff* and *p*, and various articulations. The key signature is Bb major, and the time signature is 4/4. The score includes rests, slurs, and dynamic markings throughout.

Пример 7. Авет Тертерян. Симфония №5.

This is a page of a musical score for a symphony, page 39. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instrument groups. The instruments listed on the left side of the page are: Flutes (III, II, I), Oboes (I, II), Clarinets (I, II), Cor Anglais (I, II, III, IV, V, VI), Trumpets (I, II), Trombones (I, II, III, IV), Tuba, Timpani, Percussion (Legni, Pand., T-rino, T-ro, P-tti, Cassa, T-tam), and Archi (Strings). The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *mf*, *f*), and articulation marks. There are also some performance instructions like *mf* and *f* written above the staves. The page number '39' is located in the top right corner.