

Графические знаки здесь указывают на разные звуковысотные и ритмические фигуры, типы ткани и характеры движений, разнообразные фактурные формы сонорной музыки. В *другой версии* этого сочинения под названием «Дискурс» для гитары и чтеца (1972) инструмент также начинает с любой точки прямоугольника, двигаясь слева направо или наоборот, пока не замкнет цикл, а голос произносит фрагменты текстов, выбирая их по своему желанию.

Подвижная форма как никакие другие новшества авангарда привела к последствиям, перевернувшим традиционные представления о музыке. Меняясь изнутри, она искала свой новый образ «снаружи» – в области видов искусства, уже нашедших новые пути развития художественной мысли. Параллели и взаимодействия музыки с иными видами творческой деятельности всегда обогащали и расширяли арсенал ее выразительных и композиционных средств. В прежние времена это сказывалось, как правило, на внешней стороне произведения, его эмоционально-образном содержании, программном замысле, сюжете, символике, построении. В XX же столетии влияние литературы, живописи и даже подвижной скульптуры стало качественно иным, многосторонним и глубоким, так что художественные принципы визуальных видов искусства проникли во все, включая высший, композиционный уровень музыки, породив такие феномены, как графическая нотация и мобиль. Чувствуя ветер перемен, набиравший силу в музыке второй половины века, Хаубеншток-Рамати мыслил формой и ставил перед исполнителями и исследователями две задачи, которые в искусстве прошлого решал автор: найти материал и изобрести форму. Композитор мастерски ставил эти задачи в своих изобретательных мобилях, предоставляя интерпретаторам возможность решить их на высоком эстетическом уровне.

#### Литература

1. Хаубеншток-Рамати Р. О форме в новой музыке // Современная музыка Австрии: Очерки и документы / Сост. О. Лосева. – М., 1998.
2. Haubenstock-Ramati R. Notation – material and form // Perspectives of New Music, 1966. Nr. 3 (Fall – Winter). – P. 39-44.
3. Haubenstock-Ramati R. Petite musique de nuit. – London: Universal Edition Ltd., 1968. – 13 p.
4. Smith Brindle R. The New Music. The Avant-garde since 1945. – London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1975. – 206 p.
5. Wilson P.N. Re-Shuffling the Cards // Haubenstock-Ramati R. Mobile For Shakespeare. Hat Hut Records Ltd., 1999. – P. 1-3.

Н.В. Бычкова

### ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ВОЗМОЖНОСТИ ДИНАМИКИ В ФОРТЕПИАННЫХ СОЧИНЕНИЯХ ЭДИСОНА ДЕНИСОВА

В системе музыкально-поэтических средств<sup>1</sup> фортепианной музыки Эдисона Денисова одно из значимых положений занимает динамика, способствующая раскрытию образно-содержательных и композиционно-структурных особенностей произведений композитора.

По мнению Н. Бажанова, громкостная динамика относится к числу ведущих выразительных средств фортепианного исполнительского искусства ввиду того, что она призвана решать широкий круг задач музыкальной выразительности [1, 7]. Трудно не согласиться с подобным утверждением, понимая факт тесной взаимосвязи между богатой гаммой динамических нюансов и всеми поворотами в развитии музыкального образа. Проанализировав динамический нотный текст (Н. Бажанов)<sup>2</sup> фортепианных сочинений Денисова, отметим следующие особенности динамики как яркого исполнительского выразительного средства.

<sup>1</sup> Под музыкально-поэтическими средствами понимаются средства музыкального языка в художественно-выразительном значении.

<sup>2</sup> В соответствии с терминологией Н. Бажанова из монографии «Динамическое интонирование в искусстве пианиста: исследование» [1] мы будем использовать следующие понятия: динамический нотный

В фортепианной музыке Денисовым использована вся шкала громкостной динамики – от *ppppp* до *fff*. При этом обнаруживается определенная закономерность между этапами в развитии образа и выбором динамических оттенков. Тем не менее, в количественном отношении здесь очевидно преобладание палитры нюансов динамики *piano*. Это неудивительно, ибо она позволила отразить сущность мира образов композитора – лирических, утонченных, задумчивых, возвышенных.

Отметим, что Тишина – одна из ключевых категорий в художественно-эстетической системе Денисова наряду с Красотой, Духовностью, Светом, Добром и Мастерством. Тишиной привлекала к себе Денисова и музыка других композиторов. В частности, в Записных книжках находит строки, наполненные восхищением Денисова простотой и красотой творчества его музыкального идеала – Ф. Шуберта: «Сейчас все кричат и хотят быть “масштабными” и “значительными”. А я не хочу этого. “Прекрасная мельничиха” Шуберта масштабнее многих симфоний. И дело не в “масштабности”, а в приближении к истине. Тишина может быть более выразительной, чем кульминационный крик четверного состава многих симфоний» [3, 65]. Очевидно, в словах Денисова заключена мудрость, раскрывающая смысл «приближения к истине» через тишину.

В этом отношении и высказывание С. Блиновой, характеризующее сущность тишины как таковой, как нельзя лучше, на наш взгляд, «играет» в свете личности Денисова: «Тишина фундаментальней, совершенней “шума”. Громкое отделяет: возгласом, криком радости и боли, мы очерчиваем свои границы. Тихое единит: растворение в целом несовместимо с внешней аффектацией. Контур личности сливается с фоном Мироздания и исчезает в нем» [2, 43].

Поразительно, что стихотворение немецкого поэта XX века Ганса Калау, наполненное тишиной, созерцанием красоты окружающего мира, осмыслением философской мудрости, постижением истины, как будто написано о музыке Денисова:

*Все, что истинно, умеет быть тихим.  
В тиши созревает плод,  
листва опадает неслышно.  
Снег ее покрывает немо,  
лед на озере крепнет беззвучно –  
смерть приходит как сон.*

*Зачатие молчаливо.  
Солнечный свет некриклив.  
Снег уходит в почву без шума.  
Безмолвно пробиваются к свету травы.  
Распускаются почки без взрыва.  
Все, что истинно, умеет быть тихим.*

Выделим ряд фортепианных произведений Денисова, динамический нотный текст которых практически не выходит за рамки динамики тишины.

В частности, миниатюра «Pour Daniel», посвященная Даниэлю Баренбойму и написанная в технике микросерий-групп на основе его монограммы, целиком выдержана в динамике *pp*, оттененной множеством вилок. Последние подчеркивают процессы незначительных динамических эволюций в рамках единственного и неизменного уровня динамики, что можно рассматривать как отражение цельного уравновешенного и гармоничного образа. Появление в «улетающей» коде пьесы динамики *ppp*, сопутствующей мотивам-«шорохам» (так называемым «эддисончикам»), обусловлено художественно-эстетическими пристрастиями Денисова, олицетворяет умиротворенность и покой.

В «Знаках на белом» – «музыке пронзительной тишины», по характеристике Ю. Холопова [4, 140] – царит безмолвие: основными знаками динамического уровня являются *pp-pppp*, изредка *p* или *mp*. Выбор такой динамики определен желанием композитора передать чистоту, хрупкость и недостижимость королевства «знаков». Лишь однажды, перед «улетающей» кодой, динамика вырастает до *mf* и *f*, что связано с яркой по выразительности кульминацией, для которой Денисов приберет не затронутые ранее средства: низкий регистр, артикуля-

---

текст, динамический алфавит (3 раздела: обозначения динамических зон, обозначения динамических эволюций).

ционный прием *senza suono* и педальные эффекты, вкупе рождающие призрачные обертоновые звучания, привносящие новые краски. Внезапность появления динамики *forte* в контексте окруженной *ppp-pppp* – красочный всплеск среди безмолвия.

Динамика *piano* – основной громкостной уровень партии рояля во II части Фортепианного концерта. Здесь выбор *pp-ppp* обусловлен образами хрупкой лирики интермеццо Концерта. Характерно и то, что оттенки *piano* сопутствуют, прежде всего, материалу имитационно-полифонической природы. Лишь в сольной каденции (тт. 73-74) ощутим кратковременный выход в сферу динамики *f*. В целом, нюансы *piano* в синтезе с другими выразительными средствами помогают воплощению концепции лирического интермеццо, создают ауру из утонченных лирических образов.

Преобладание оттенков тихой динамики характерно и для пьесы «Отражения»: *p-ppp* сопровождает материал, испещренный ремарками *espr., poco espr., dolce, dolcissimo, poco piu animato*. «Улетающая» кода с включением мотивов-«шорохов» также решена в условиях *ppp*. С помощью средств динамики *f* «отражается» предел подвижности колеблющегося пространства, зыбкость образов, их устремленность к непостоянству. Динамика *f* используется дважды: в конце экспозиции, где подчеркивает краску трезвучия *A-dur* как итог восходящего движения нижнего аккордового пласта фактуры, и в третьем разделе разработки – в момент кульминационного провозглашения в аккордовом изложении авторской интонации (фигуры EDS).

Схожее решение динамического плана наблюдается в Трех прелюдиях. Каждая из миниатюр, контрастных между собой, претворяет динамику *p* – тишины напряженной, затаенной, бурлящей. Появление *f* связано с кульминацией – своего рода прорывом. Так, в Первой прелюдии *f* отмечает динамически подготовленный регистровый разрыв двух самых протяженных в прелюдии ритмически синхронных линий, которые до и после кульминации характеризуются своей малой протяженностью и практически звуковысотной однородностью. Во Второй прелюдии включение динамики *f* подчеркивает кульминацию, приходящуюся на начало репризы. В ней динамикой выявлен тематический синтез: воедино сводится аккордовый материал первого раздела и свободно имитационный материал среднего. В Третьей прелюдии *f* (с предшествующим *cresc.* и последующим *poco a poco dim.*) знаменует первое «достижение» высокого регистра рояля, а далее сопровождает «выстрелы» звуков, разбросанных по всей клавиатуре, в условиях струящихся трелей и пассажей в высоком регистре на *pp-pppp*.

В других произведениях Денисова динамика *piano* также превалирует, однако, находится с динамикой *forte* в соотношении яркого контраста, обусловленного драматургически. В Вариациях на тему Генделя контрастность зон *p* и *f* возникает на уровне выбранного в отдельно взятой вариации определенного типа письма. Линеарный принцип изложения в варьировании темы в вариациях 2–6, 9–11, 13–15 влечет за собой оттенки *p'*, аккордовый – представлен в вариациях 1, 7–8, 12 на динамике *f-ff* и в характере *Maestoso* или *Risoluto*. Исключением является 16 вариация, в которой аккордовый материал (*poco pesante*) излагается в динамике *p-pp*. Развернутая финальная 17 вариация – кульминационная, синтезировавшая основные принципы изложения и динамические оттенки, разобщенные ранее. В отношении динамики примечательна и кода вариации (и всего цикла), где прослеживается аккордовое изложение групп EDS на фоне постепенного затухания и утверждения тональности *G-dur*. Все это может свидетельствовать о тихом провозглашении Денисовым общности эстетических установок в художественных методах композиторов различных исторических эпох.

Внезапная и частая сопряженность оттенков *p* и *f* может быть обусловлена в фортепианных произведениях Денисова как образным строем, так и художественным заданием. В частности, в крайних частях Фортепианного концерта постоянная контрастность динамических оттенков определяется, с одной стороны, трактовкой рояля как ударного инструмента в контексте джазовой стилистики. С другой – яркая контрастность динамики обусловлена желанием композитора воплотить драматическую экспрессию, особую эмоциональную напряженность, насыщенность резкими и грубыми эмоциональными красками. В связи с эмоциональным полем Концерта Денисов в беседах с Д. Шульгиным о настроениях некоторых своих сочинений и обстоятельствах, их обуславливающих, даже упомянул слова Р. Леденева, прослушавшего Фортепианный концерт и отметившего: «Я никогда бы не подумал, что ты можешь написать

<sup>1</sup> Окончания вариаций 10 и 13 окрашены динамикой *forte*, что связано, очевидно, с введением в них аккордовых вертикалей.

такую агрессивную музыку» [5, 90]. Агрессивность, нервная раздраженность, злость, обида – не свойственные содержательной системе музыки Денисова эмоции, но порой прорывающиеся, – по признанию самого композитора напрямую связаны с событиями личной жизни. Именно поэтому практически все сочинения являются для него своего рода страницами личного дневника, среди которых – и Фортепианный концерт.

В серийных Вариациях использован широкий спектр оттенков динамики от *ppp* до *fff*, которые включаются по принципу сопоставления. Наиболее ярко это представлено в финальной 6 вариации, где практически в каждом такте один уровень динамики сменяется другим, противоположным по силе громкости. Неожиданность и непредсказуемость – основные выразительные качества такой «игры». Не менее ярок контраст динамики в окончании кульминационной 5 вариации. Здесь на педали собирается 12-тоновый аккорд: нижний субаккорд звучит в низком регистре на *ff* и готовит в условиях артикуляционного приема *senza suono* появление эха – верхнего субаккорда в высоком регистре на *ppp*. Так контрастность динамики направлена на создание звуковых эффектов пространственности.

Динамика ансамбля для двух фортепиано в восемь рук «Точки и линии», построенного на диалоге «точек» и «линий», характеризует образы и их взаимоотношение на уровне драматургии. «Линии» (полимелодическая ткань) претворяют сферу *p-ppp*, «точки» (пуантилистическая ткань) затрагивают как уровни *pp-mp*, так и *mf-ff*. При этом чаще всего *pp-mp* сопутствует «точкам» в низком регистре рояля, а *mf-ff* с резкими акцентами *sf* и *sff* – в высоком. Очевидно, именно контрастный динамический профиль «точек» привел к кульминации, ярчайшей по накалу в фортепианной музыке Денисова. Кульминация не готовится динамическим нарастанием: ей предшествует тихий диалог (*pp-ppp*), после которого внезапное внедрение «точек» на *ff* приводит к мощнейшему «взрыву». Хорал 12-тоновых аккордов, выросших в дублировках до 32-звучных вертикалей, охватывает все регистры у двух роялей и создает ощущение движения звука в пространстве. Динамика *fff* и акцентное выделение вертикалей создают подобие оркестрового *tutti*. Когда движение завершено, динамика идет на спад, картина «рассыпается» на осколки-«точки». Лишь изредка их хаотичное мерцание оттеняется 24-звучными аккордами на *sff*, охватывающими все регистры и обрамленными паузами. Динамика постепенно подводится к уровню *pp-pppp*, при этом каждая «точка», рассредоточенная во времени и пространстве, имеет свой оттенок *piano*. Показательно окончание пьесы: пять «точек», разных по плотности и краске, «нисходят» последовательно с третьей октавы до контроктавы – это постепенный уход в полную тишину (*p-pp-ppp-pppp-ppppp*).

Резкие динамические контрасты, раскрывающие образ в его активном становлении и развитии, присущи для ансамблевых Трех пьес. В Первой пьесе при превалировании оттенков *piano* внезапность «включения» и «выключения» динамики *forte* связана со сменой фактуры, регистра и темпа. Динамика Второй пьесы обусловлена «игрой» со звуком. Первый раздел пьесы целиком выдержан в зоне *pp-pppp*, второй, построенный на звуковых россыпях и эффектах приема *senza suono*, дает яркие контрасты динамики за счет включения *mf-fff*. В Третьей пьесе в большей мере, чем в «Точках и линиях», представлена контрастность динамики по вертикали, активно задействована акцентуация метрически слабых созвучий. Благодаря индивидуализации динамики в каждой отдельной линии ансамбля и ее детализации на уровне 2–3-х нот образуется пестрая динамическая партитура, которая в динамическом акустическом тексте реализуется в эффектах пространственного звучания.

Отдельного внимания в тексте фортепианных произведений Денисова заслуживает такой важный компонент динамического алфавита как обозначение динамических эволюций: *cresc.*–*dim.* и вилочка как их графический эквивалент. *Crescendo* и *diminuendo*, обозначающие динамические волны большой протяженности, используются композитором изредка. Среди единичных примеров – эпизод с «линиями» («Точки и линии»), *quasi cadenza* из 5 вариации (Вариации), начало и окончание 13 вариации (Вариации на тему Генделя), Три прелюдии. Это неудивительно, ибо Денисов всецело сосредоточен здесь на мгновении, устремлен к незначительным на первый взгляд оттенкам динамических зон, поглощен изменением динамики на уровне 2–3-х нот. Внимание к детальной фиксации динамических процессов нашло отражение в виде вилок, испестряющих нотный текст абсолютно всех без исключения произведений. Все это свидетельствует о таких важных методах композиционной работы Денисова как любование значимостью каждого момента в развитии музыкального образа, детальная проработка отдельного эле-

мента фактуры, подчеркивание выразительности любого мелодического оборота, четкое соотнесение динамических процессов с фразировкой мотивов.

В результате следует сделать вывод об огромном выразительном потенциале динамических средств в фортепианных произведениях Денисова. Выразительные качества динамики обусловлены образным строем и драматургическими поворотами произведений. Как отражение сущности художественного мира Денисова, его философско-эстетических позиций и этических ценностей отчетливо прослеживается яркая приверженность композитора динамике *piano*. В этом Денисов близок композиторам первой половины XX века – А. Скрябину, К. Дебюсси, А. Шёнбергу, наметившим, по Н. Бажанову [1], тенденцию эволюции динамического центра в зону *piano*. Использование динамики тишины, угасания, исчезновения, смягчающей звонкость удара при игре, дало Денисову возможность найти область ирреального звучания на фортепиано (Л. Гаккель) и помогло воплотить неповторимые художественные идеи.

Важно отметить присутствие в фортепианных произведениях композитора тонкой динамической нюансировки, микродинамики, порой не имеющей громкостного эквивалента, которая в силу подобной детализации нередко постижима скорее чисто психологически, ибо трудно достижима при реальной игре. В этом отношении фортепианная музыка Денисова требует от исполнителя как технической подготовки, так и творческой зрелости. Только в таком случае пианист сможет воссоздать иллюзию пространственной перспективы и выдвинуть оригинальную исполнительскую идею достижения ярких сонорных эффектов, задуманных композитором.

#### Литература

1. Бажанов Н.С. Динамическое интонирование в искусстве пианиста: исследование. – Новосибирск: НГК, 1994. – 300 с.
2. Блинова С. Человек. Духовность. Медитация... // Музыкальная академия, 1994. № 1. – С. 41–45.
3. Неизвестный Денисов: из Записных книжек (1980/81–1985, 1995) / публ., сост., вступ. ст. и коммент. В. Ценовой. – М.: Композитор, 1997. – 160 с.
4. Холопов Ю.Н. Знаки Свыше // Пьер Булез. Эдисон Денисов: анализ. очерки / С. Курбатская, Ю. Холопов. – М., 1998. – С. 137-179.
5. Шульгин Д.И. Признание Эдисона Денисова: по материалам бесед. – 2-е изд., испр. – М.: Композитор, 2004. – 437 с.

#### Т.В. Заикина

### МУЗЫКА И МАТЕМАТИКА: ЛОГИКА ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ В СЕРИЙНО-СОНОРНОЙ КОМПОЗИЦИИ (НА ПРИМЕРЕ ТРЕХ КОНЦЕРТНЫХ ПЬЕС ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО Г. ДМИТРИЕВА И КОМПОЗИЦИИ 43 В. ЕКИМОВСКОГО)

XX век, как принято утверждать в науке и искусствоведении, явился в истории человечества временем «всевременья», когда стремительное развитие науки и техники способствовало бурным эволюционным процессам в других сферах человеческой деятельности, и, прежде всего, в искусстве. В таком неукротимом поточном движении быстро обнаружилась и определенная тенденция, связанная с взаимодействием разных сфер жизни человека. Несомненно, данная тенденция не являлась новшеством Новейшего времени, но именно в XX веке ее наличие обладает наиболее яркой характеристикой. Наука начинает изучать сущность искусства, его составляющие, сами продукты духовной деятельности человека, искусство же в свою очередь, пользуется законами и принципами естественнонаучной мысли. Примеры такого взаимодействия неисчислимы и многообразны.

В данной статье предлагается рассмотреть лишь единичный случай взаимного «творчества» науки и искусства, основанный на тесном сотрудничестве музыки и математики. Сам по себе такой союз не является новшеством. Тесный контакт музыки и математики известен еще со времен древней Греции и связан с попытками философов того времени постигнуть природу